

La tentazione della novella in Bernardo e Torquato Tasso: i casi dell'*Amadigi* e del *Rinaldo*

di OTTAVIA BRANCHINA
Università di Catania
ottavia.branchina@unict.it

Abstract. The essay examines the use of the novella form in the poems following Ariosto, focusing on Bernardo Tasso's *Amadigi* and Torquato Tasso's *Rinaldo*. Through the analysis of selected episodes, it shows how the former openly embraces the narrative experiment initiated by Boiardo and Ariosto, while the latter arrives at more compromising solutions, favoring the technique of intercalated storytelling, and occasionally alluding to the novellas of the *Inamoramento* and the *Furioso*.

Keywords: novellas, poems, *Amadigi*, *Rinaldo*, Bernardo Tasso, Torquato Tasso

1. La novella nei poemi dopo Ariosto

Tra XV e XVI secolo la forma breve novellistica penetra nelle strutture romanzesche, dove assume una veste inedita, combinando la tradizione romanzesca del racconto intercalato e quella più autenticamente boccacciana.

Nei «criptonovellieri» (Bruscagli 1996: 843) di Boiardo, Cieco da Ferrara e Ariosto¹, assieme alla *varietas* di toni e stili e alla piacevolezza che deriva dall'illusione mimetica, la funzione principale della novella nel romanzo diventa quella di offrire dei casi, comici o tragici, sui quali riflettere ed esercitare la «funzione sociale» della riflessione (Jauss 1989: 253-254). Per il narratore autodiegetico dei poemi cavallereschi il racconto diventa strategia di rielaborazione attiva del vissuto individuale, per quello eterodiegetico è comunque occasione per esercitare la «memoria dilettevole», che si oppone a quella «eter-nante» dell'epica (Benjamin 2014: 263), e fornire delle narrazioni esemplari al destinatario, assieme al quale collabora alla costruzione di senso.

È possibile che la stagione della «tradizione criptonovellistica» si sia esaurita con gli stessi autori che l'avevano inaugurata, ma ciò non toglie che altri autori, sulla spinta dei ferraresi e alla luce dell'enorme successo dell'*Orlando Furioso*, non abbiano tentato la medesima via, seppur con risultati trascurabili o meno originali, magari motivati da differenti esigenze. Di fatto, dopo Boiardo, quella di introdurre delle digressioni in forma di racconti metadiegetici dall'andamento novellistico sembra diventare un elemento distintivo della tradizione romanzesca italiana tra XV e XVI secolo (Di Francia 1924, I: 252). Nella seconda metà del Cinquecento l'impiego dei racconti secondi nei poemi assumerebbe «una rilevanza particolare dal punto di vista della quantità e qualità»; si tratta di un

¹ La bibliografia sull'argomento è ormai piuttosto ampia. A varie riprese, nel corso del tempo diversi studiosi si sono espressi sui singoli episodi e sui sistemi novellistici nei tre autori adoperando differenti prospettive critiche. Qui si rimanda, solo a titolo esemplificativo, a Franceschetti (1989), Carapezza (2011), Izzo (2013), Carocci (2018, in part. pp. 440-473), ai più recenti Depoli (2023) e Rizzarelli (2025) e, per una bibliografia più esaustiva, a Branchina (2025).

fenomeno, come giustamente ritiene Guido Sacchi, «che va compreso nel quadro più generale dell'aspetto assunto dall'*entrelacement*» (Sacchi 2006: 268). Guido Sacchi, che dedica pagine importanti alla tradizione del poema cavalleresco tra Ariosto e Tasso (assieme a Casadei 1997, Jossa 2002, e Roznsòy 2000), registra un certo «imbarazzo», un «disagio» sempre crescente nella gestione della tecnica da parte degli autori di poemi post-ariosteschi, ormai percepita come un meccanismo «foriero di disordine» anche da parte dei convinti ariostisti (Sacchi 2006: 254). L'*entrelacement* è così progressivamente ridotto a segnale di riconoscimento dell'appartenenza del testo a uno specifico genere (ivi: 247).

In questo contesto, come peraltro ha sottolineato anche Sandra Carapezza, alla quale si deve un'attenta analisi del fenomeno delle novelle nel poema, dall'*Inamoramento* al *Rinaldo* (Carapezza 2011: 295-321), le novelle costituirebbero «un buon surrogato, autorizzato dalla tradizione, di quella tecnica di intreccio che sappiamo quanto disagio causasse negli autori»; giacché «esse ottengono lo stesso risultato senza comportare lo stesso pericolo di disordine» (Sacchi 2006: 271).

Naturalmente, la pratica dell'*entrelacement*, del racconto intercalato o del ricorso alla novella si interseca con la riflessione sul genere del romanzo, nell'ambito del più ampio dibattito tra i sostenitori del romanzo «dei moderni» o dell'*epos* «degli antichi». Proprio Bernardo e Torquato Tasso, tra *Amadigi* e *Rinaldo*, forniscono una dimostrazione del destino cui incorre la novella nel poema attorno agli anni sessanta del Cinquecento.

2. Il piacere della varietà nell'*Amadigi* di Bernardo Tasso

È noto che la seconda metà del Cinquecento, in concomitanza con il grande successo del *Furioso*, proclamato, a tutti gli effetti, un classico (Javitch 1999), è impegnata dal dibattito tra i sostenitori del romanzo e dell'*epos*. Non di meno, l'*Orlando furioso*, per il suo enorme successo di pubblico, fu presto preso di mira da quanti avevano ormai imparato a leggere i testi attraverso le categorie aristoteliche². Severo fu ad esempio il giudizio di Sperone Speroni, che, in una lettera di risposta a Bernardo Tasso, il quale aveva difeso il poema di Ariosto utilizzando «esempio e ragione», rispondeva con certo astio paragonando il romanzo a una donna che non ha nulla di bello, eppure affascina per un certo «non so che onde ella piaccia alla gente» (Speroni 1559). Una risposta sprezzante, rivolta «a un amico la cui stima per il *Furioso* andava sempre più crescendo», che secondo Mario Pozzi derivava dal progressivo allontanamento di Tasso dalle norme di Aristotele e dalle opinioni dello stesso Speroni (Pozzi 1978: 803).

È noto, infatti, che in un primo momento Bernardo Tasso intendesse comporre, con l'*Amadigi*, un poema epico alla maniera classica, nel rispetto delle norme aristoteliche, organizzato attorno al principio dell'unità d'azione o, come sarebbe più corretto affermare,

² La riscoperta della *Poetica* aveva avuto l'effetto di estendere le categorie aristoteliche a generi letterari poco o niente affatto considerati dallo Stagirita, un atteggiamento che, ad esempio, negli anni Settanta, avrebbe indotto Francesco Bonciani a indagare il genere della novella, e in particolare la novella comica, applicando le categorie impiegate da Aristotele per la commedia. Sull'influenza di Aristotele nella storia letteraria e sulla già citata disputa si rimanda all'ormai classico lavoro di Weinberg (1974: II) e, per una ricostruzione più agile, Alfano *et al.* (2016, soprattutto alle pp. 47-84; 149-170).

dell'unità dell'eroe: cioè il racconto di diverse imprese portate a termine da un unico eroe, secondo un progetto di romanzo di formazione, come poi sarebbe stato il *Rinaldo*³. Rosanna Morace sostiene che all'altezza del 1543 guardare ad Aristotele, per quanto quello di Boiardo fosse un aristotelismo «non dogmatico» ed «eclettico», sia stata «un'intuizione precorritrice dei tempi, sia pure di pochi anni» (Morace 2012: 72-73). Ma la materia epica così declinata non piaceva al pubblico.

Stando alle testimonianze del figlio Torquato, essendosi reso conto dell'insuccesso cui il suo poema andava incontro nel corso delle letture pubbliche, Bernardo aveva infine optato per il diletto provocato dalla moltitudine degli episodi e dalla *varietas*. Un cambio di rotta che, secondo Rosanna Morace, sarebbe meno da ricondurre al gusto del pubblico e più all'eclettismo di Bernardo, che non sentiva l'esigenza della definizione teorica del genere o dell'applicazione della norma, preferendo ricavarle dalla scrittura, come anche all'attenta osservazione del panorama editoriale e letterario del tempo, che sanciva la vittoria del *Furioso* sul *Girone Cortese* dell'Alamanni (Morace 2012: 72-75),

Bernardo aveva quindi riformato il progetto raccogliendo la favola del suo *Amadigi* attorno a tre filoni, sul modello ariostesco: gli amori di Amadigi e Oriana, quelli di Aliodoro e Mirinda e, infine, gli amori di Floridante e Filidora. In questa veste veniva pubblicato nel 1560.

Passando in rassegna i poemi successivi al *Furioso*, Letterio di Francia si sofferma su tre novelle narrate nell'*Amadigi* di Bernardo Tasso, giudicate «assai mediocri» (Di Francia 1925: 276): la prima, quella di Onorio e Armonio (XXVI, 17-73), sarebbe una «mediocre imitazione» (ibidem) della novella boiardesca di Tisbina, Prasildo e Iroldo, dunque di quella boccacciana di Diadora, salvo per il finale tristo; la seconda, di Galindo e Sofronia (LI, 4-56), è una «mediocre variazione della Lidia ariostesca» (ivi: 277); la terza, di Polindo (LXI, 5-72), «non vale più della precedente» (ivi: 278), ma si distingue per aver presentato un esempio di ingratitudine maschile.

Facendo capo alla ricognizione dello studioso, sorvolando sulla sua severa valutazione, è proprio a partire da questi tre campioni che, in questa sede, si intende offrire qualche riflessione, allo scopo di comprendere il funzionamento della strategia novellistica nell'opera di Tasso padre e tracciare la distanza che lo separa dal figlio.

Nel complesso, nell'*Amadigi* le occasioni del racconto non differiscono da quelle dei poemi di Boiardo e Ariosto (meno di Cieco). All'inizio del canto XXVI, Mirinda è trasportata dal suo ricco naviglio sulle sponde della Lusitania, dove, poco distante dal porto, si imbatte in un «vecchiarel pensoso», custode di un mausoleo posto di fianco a un ricco e bel palazzo. Non è difficile riconoscere nel vegliardo i tratti del malinconico, secondo la famosa incisione di Dürer del 1514: il vecchiarello «[...] vestito di brun si riposava / Con la mano a la gota; e 'l capo chino: / Com'huom proprio, che pianga il suo destino» (*Amadigi*, XXVI, 10, 5-8). Entrati nel tempio, Mirinda, donna guerriera protagonista dell'episodio, e la compagna di viaggio si trovano dinanzi uno scenario inatteso, poiché

³ Per un aggiornato profilo biografico dell'autore ricostruito attraverso l'epistolario cfr. Leone (2024). Riguardo alla produzione di Bernardo Tasso, dal progetto dell'*Amadigi* epico a quello romanzesco, fino al *Floridante* eroico, e per i rapporti biografici e poetici tra Tasso padre e figlio si rimanda a Morace (2010) e (2012). Per una ricostruzione del progetto epico si rimanda inoltre a Corsano 2003. Sull'*Amadigi* si veda, oltre a Foffano (1900) e (1904: 163-187), Artico (2020). L'*Amadigi* è anche uno dei testi sui quali Rozsnòy (2000) conduce la sua analisi.

al centro della sala si trova un mausoleo, riccamente adornato, sul quale era stata incisa una iscrizione a memoria dell'infelice caso di tre amanti. La cornice della novella ricorda quella boiadesca di Albarosa: anche Ranaldo (*IO.*, I, XIII) si era imbattuto in un sepolcro e in un'iscrizione, ma aveva poi letto la vicenda da un libro, mentre Mirinda, incuriosita, gode del privilegio di chiedere informazioni sul caso occorso al custode del santo luogo. In effetti, il malinconico e misterioso vegliardo ha già intuito il "disio" di Mirinda, ma lascia che questa lo preghi dolcemente di raccontare la sorte dei tre infelici. L'atto della narrazione è posto sotto il segno del dolore: la voce si accompagna a «... un sospiro alto, e profondo, / che gli trasse dal petto il gran dolore» (*Amadigi*, XXVI, 16, 1-2), il «caso» che si accinge a narrare, infatti, è tanto pietoso che l'anziano si sente opprimere dal dolore al solo ricordo («Ahi lasso me, ch'aprir mi sento il core / Per mezzo ogn'hor d'insopportabil duolo, / non a narrar, ma a ricordarlo solo» 16, 5-8). La novella narra il triste destino di Arsilio, Onoria e Armonio, uniti nella morte dalla comune sepoltura.

Armonio cade vittima della passione per la bella, saggia e onesta moglie dell'amico Arsilio. Un «veleno d'Amore», che a lungo tenta di combattere opponendo la ragione, a causa del quale si convince a morire piuttosto che far offesa all'amico. Ma prima di ricorrere a una soluzione tanto estrema, delibera di fuggire. Per ben due anni riesce a sottrarsi alla ricerca del fratello e dell'ignaro Arsilio, ma è infine ritrovato, e in condizioni penose: «lacero, e gramo» (29, 7), si è ridotto a vivere in un bosco «come selvaggia belva» (27, 8). Armonio, accomunato in ciò al narratore-fratello, è in preda a «un'accidente melanconico» (33, 7-8), spiega un medico. La guarigione si verifica infine grazie alle cure di Onoria la quale, pur avendo appreso dallo stesso infermo di essere oggetto d'amore, in alcun modo alimenta la speranza di esser ricambiato, ma lo incoraggia, se l'amore che le porta è reale, ad aver cara la vita. Solo di fronte alla paura di vedere il caro amico darsi la morte, delibera di assecondarne il desiderio. Onoria accoglie dunque Armonio in una camera decorata a lutto, ed entra nel letto dopo aver nascosto un coltello sotto al guanciale. Pregata da Armonio, che aveva scoperto il coltello, la donna confessa infine le sue intenzioni: «Prendi dunque il piacer, che più t'aggrada; / Che disposta mi son d'esserti grata / Cambiando il piacer tuo con la mia vita, Ch'esser non dee, senza al mio honor gradita» (60, 3-8). In preda alla disperazione, riconosciuto il proprio peccato, Armonio si toglie la vita per salvar l'onore e la vita dell'amata con la stessa lama che lei aveva introdotto nella camera. Ma Onoria, addolorata, non desiste dal perseguire il proprio piano: fa chiamare il marito, che resta attonito di fronte alla tragedia, rivela l'accaduto e dichiara la propria innocenza, poi si toglie la vita per pagare con la morte quanto Armonio ha patito «dietro l'orme d'amor fallaci, e torte» (69, 6), ma prima prega il marito di voler dare loro comune sepoltura. Privato della moglie e dell'amico, anche Arsilio si dà la morte. Spetta dunque al narratore rispettare le ultime volontà di Onoria, costruendo un sepolcro degno di ospitare le salme dei tre.

Già Di Francia, dunque, individuava nella novella una ripresa della storia di Prasildo, Iroldo e Tisbina (*IO.*, I, XII). Ne è ulteriore indizio, se non bastasse già il triangolo amoroso, l'onestà con la quale Onoria inizialmente risponde all'amore di Armonio, senza alimentare in lui la speranza (41, 1), ma anzi invitandolo a volgere altrove il suo desiderio. Non far dono all'innamorato della speranza era invece la lezione che Dianora avrebbe imparato, a sue spese, nella novella boccacciana (*Dec.*, X, 5), e come lei anche Tisbina e Iroldo. Eppure, di fronte all'intento suicida dell'amico, neppure la virtuosa Onoria riesce

a sottrarsi alla richiesta di condividere almeno una notte d'amore. Ma la novella di Tasso intesse, forse, una ben più scoperta relazione con la novella ariostesca di Gabrina, Argeo e Filandro (*OF.* XXI), a sua volta in sotterraneo dialogo con l'episodio boiardesco. Al centro della novella di Boiardo si collocava l'amore e la gara di magnanimità tra due estranei, destinati a diventare (oltre i confini metadiegetici) inseparabili compagni d'avventura. Ariosto, invece, fa dell'amicizia maschile e della fede inviolata il centro focale dell'episodio nel momento in cui individua nella donna e nella passione smodata di quest'ultima, il principio latore di caos. Bernardo Tasso opera una contaminazione, ma tiene ben presente Ariosto, quando, ad esempio, il ferrarese paragona l'amore a un virus che contamina i cuori nobili, conducendoli «al labirinto et al camin d'errore» (come accadeva ai figli di Marganorre, *OF.* XXXVII, 47), ma anche nella raffigurazione del folle Orlando, selvaggio, “licantropo”, quando in preda al *furor* malinconico (cfr. Ciavolella 1982). Nello specifico, come Filandro, fratello del narratore Ermonide, anche l'infelice Armonio fugge per proteggere l'amico da un'offesa, ma se il primo con la fuga si sottrae all'amore sconvenevole dell'impudica Gabrina, Armonio ama una onestissima donna. Onoria, nome parlante, offre un'alternativa positiva alla perfida Gabrina, che ostentava virtù e castità al solo fine di mettere in moto la vendetta, per mano del manovrato marito, ai danni dello sfuggente oggetto del desiderio. Onoria, al contrario, dandosi effettivamente la morte di fronte al marito sancisce prima la sua «non macchiata coscienza» (*Amadigi*, XXVI, 68, 2) e poi ripaga l'offesa e la vergogna che inevitabilmente sa di aver provocato al marito e a sé stessa agendo, pur animata da compassione, in quel modo.

Il canto XXVI dell'*Amadigi* si chiude sulle oneste lacrime di Mirinda e della sua fida ancella, che, in viaggio per mare e durante una sosta su quelle spiagge, erano state attratte dallo splendore del palazzo in cui risiedeva il vegliardo. Adesso, conclusa la novella, si rimettono in viaggio.

Di nuovo si ritrova Mirinda nel ruolo di ascoltatrice all'inizio del LI canto, quando il poeta, recuperando le fila del suo discorso, ricorda di averla lasciata in compagnia di un cavaliere ferito «che volea dir l'historia de suoi guai / pria, che 'l vitale spirito partito / fosse da lui; e perch'ei fosse stato / Contra le Donne crudo, e dispietato» (*Amadigi*, LI, 3, 5-8). Per i lettori del *Furioso* l'occasione del racconto non è nuova: il cavaliere morente e la narrazione in *limine mortis* ricordano Ermonide (*OF.* XXI) e il racconto della perfida Gabrina. Ma qui il cavaliere italiano non ha intenzione di narrare un caso di crudeltà femminile, bensì il modo in cui divenne, per amicizia di un uomo e per l'ingratitude di una donna, nemico del femminil sesso. Siamo di fronte al racconto delle origini di un antieroe, come già accadeva nei novellieri di Boiardo e Ariosto con Marchino e, soprattutto, Marganorre, del quale condivide la distorsione cognitiva a carattere ipergeneralizzante, causata dal trauma, che lo induce a praticare una vendetta «universale»: «E, perché vendicar cotanto male/ Non potei in lei, com'era il desir mio; / Vendetta m'haggia fatta universale / Contra il femminil sesso ingrato, e rio» (LI, 56, 1-4).

Mirinda, guerriera in costante pena d'amore, è, evidentemente, il personaggio al quale Bernardo Tasso ha deciso di affidare l'ascolto partecipato degli infelici casi altrui, perché è ancora lei ad imbattersi in una ragazza in lacrime, delle quali la compassionevole guerriera chiede il motivo. Il dolore, il caso rio, sono, come spesso accade nei poemi a partire dall'episodio scozzese del *Furioso*, che inaugura il novelliere (*OF.* V), il presupposto per il racconto:

Se tanta tregua havrò da quel dolore,
 Ch'avanza ogn'altro; ond'io pianga, e sospire,
 Se non ha d'orso, o d'aspra tigre il core,
 Piangerai meco il mio martire:
 Ahi lassa me, ch'a raccontarlo more
 L'anima, che'n altrui non può morire:
 E ti farò sentir cosa, che mai
 Udita d'un'ingrato, non havrai (*Amadigi*, LXI, 5).

Al di là dell'inflessibile giudizio del Di Francia, che grava sulle novelle marchiandole al fuoco di una reiterata "mediocrità", conta osservare la scelta compiuta da Bernardo di destinare a Mirinda delle novelle progettate per rispondere a un criterio di continuità tematica: si tratta di novelle a tema amoroso con infelice fine, contro il felice fine che spetta alla fabula di Mirinda. Altrettanto significativa sembrerebbe la scelta di duplicare il tema dell'ingratitude presentando un caso declinato al femminile e uno al maschile; una soluzione che ricorda il "criptonovelliere" ariostesco, teso al costante riequilibrio della rappresentazione di vizi e virtù di uomini e donne.

Nei tre campioni individuati da Letterio di Francia e qui presi in esame, Bernardo Tasso parrebbe dimostrare di aver prestato attenzione alla lezione proveniente dai novellieri di Boiardo e Ariosto, se non per la messa in piedi di un'architettura novellistica ben congegnata, quanto meno per la decisione di fare dei racconti dei "casi" in cui il tema di fondo (al di là dell'imitazione più o meno originale del modello) è chiaramente circoscrivibile: il rapporto tra i sessi, la passione smisurata, la crudeltà e la misoginia.

Le tre novelle occupano l'intera estensione del canto, fatto salvo per le prime ottave proemiali, generalmente destinate al recupero delle fila dell'intreccio e all'introduzione della situazione narrativa. Un modello che Bernardo potrebbe aver rintracciato proprio nel XII canto del primo libro di Boiardo, interamente dedicato alla novella di Tisbina. In tal modo la novella, che pure si rivela strategia volta a ricercare la «molteplicità nella molteplicità» (Morace 2012: 304), non interferisce ulteriormente con il già complesso intreccio del romanzo. Contenendo la diversione entro l'unità di canto Tasso si distingue da Boiardo e Cieco da Ferrara, nei cui poemi è possibile rintracciare casi di novelle che travalicano la misura del canto, arrivando ad abbracciarne due o tre. Un esubero cui già Ariosto si sottraeva, disciplinando la materia novellistica all'interno del canto, ma alterando, anche laddove un medesimo episodio occupa un canto intero (ad es. *OF.*, XXXVII), l'istanza extradiegetica a quella intradiegetica, il tempo del racconto di secondo grado al tempo del racconto di primo. Nei casi presi in esame, ancor più che in Ariosto, dunque, i canti novellistici di Bernardo Tasso rappresentano delle unità estraibili, alle quali è preclusa la possibilità di interferire con la materia romanzesca. Vi si instaura quindi un cronotopo sospeso, spesso regno della morte e della memoria.

3. L'uso del racconto intercalato nel *Rinaldo* di Torquato Tasso

Composto in soli dieci mesi durante il soggiorno veneto di Tasso, tra il 1559 e il 1562, anche a seguito della riflessione maturata assistendo il padre nel lavoro dell'*Amadigi*, il

Rinaldo è ancora un «esercizio» poetico (Casadei 1997: 51), un «apprendistato narrativo» (Russo 2010: 325), un allenamento in vista del più impegnativo poema, ma soprattutto una «sperimentazione consapevole di un genere (meglio, di un sottogenere, quello del romanzo) e dei relativi livelli di stile» (ivi: 326).⁴ Antepoendo al *Rinaldo* una lettera prefatoria, nella quale condensava questioni teoriche che sarebbero state riprese e approfondite nel corso del tempo, il giovanissimo Torquato Tasso entrava nell'agone poetico mostrando di possedere ampia conoscenza del dibattito in corso attorno all'epos e al romanzo, adottando una posizione che, ricorda Daniel Javitch (2003: 176), mentre di fatto negava la differenza tra i due generi, ritenendo il romanzo una forma imperfetta dell'epos, lo portava a inglobare il romanzesco nell'epica aristotelica⁵.

L'obiettivo di Tasso, attento studioso della ricezione delle opere del Trissino, dell'Alamanni e del padre nel mercato editoriale, è dimostrare che è possibile comporre un poema di successo seguendo, pur in maniera flessibile, la via aristotelica, senza sacrificare né il diletto, principio guida dell'attività poetica paterna, né la norma.

È celebre il passo della lettera proemiale del *Rinaldo* con il quale Tasso dichiara di volersi discostare solo «alquanto» dalla via dei moderni per seguire i «migliori» antichi, seguendo dell'Aristotele «solamente» quei precetti che non compromettono il diletto:

Né credo che vi sarà grave ch'io, discostatomi alquanto da la via de' moderni, a que' miglior antichi più tosto mi sia voluto accostare: che non però mi vedrete astretto a le più severe leggi d'Aristotile, le quali spesso hanno reso a voi poco grati que' poemi che per altro gratissimi vi sarebbero stati; ma solamente que' precetti di lui ho seguito i quali a voi non tolgono il diletto: *com'è l'usare spesso gli episodi, ed intro-*

⁴ Senza alcuna pretesa di proporre una bibliografia esaustiva sull'argomento, per un inquadramento delle principali questioni relative al *Rinaldo* e alle posizioni teoriche espresse nella lettera proemiale si rimanda a Casadei (1997), Daniele (1997), Bruscagli (2007), Bettin (2004), Navone (2012°, 2023), Comelli (2013), Gigante (2007: 52-75), Residori (2009: 26-29); e, per i rapporti che intercorrono con il poema paterno, cfr. Baldassarri (1982: 129-173); Morace (2012: 271-315).

⁵ A proposito di forma romanzesca alla maniera dei moderni ed epos alla maniera degli antichi, val la pena ricordare, con Francesco Ferretti, che nel corso di questi anni in Italia è piuttosto «un'epica neoaristotelica» a candidarsi «a genere moderno», in contrapposizione al romanzo di Ariosto, che agli occhi dei teorici del tempo non possiede quella carica rivoluzionaria e parodico-carnevolesca rispetto all'epos che gli attribuisce Bachtin, ma è percepito come un nuovo classico (Ferretti 2019: 13). Inoltre, continua Ferretti, se per Bachtin epica e romanzo risultano agli antipodi, così non è sempre per i lettori del Cinquecento, come dimostra appunto il fatto che per teorici come Giraldo Cinzio e Pigna il romanzo sia un genere nuovo, non valutabile in base alle norme aristoteliche, mentre per Tasso la distinzione non sussiste. Ma, chiarisce, Emilio Russo, sebbene «Tasso non attribuì mai ai romanzi lo statuto di genere autonomo dall'epica, l'erranza cavalleresca e i suoi annessi tradizionali prefiguravano matrici di stile e forme narrative del tutto distinte da quelle dell'epica» (Russo 2007: 330). Su tali decisive questioni si rimanda a Gigante (2007: 334-345) e Girardi (2023), per quanto riguarda le posizioni assunte nei *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, e a Russo (2023, in part. pp. 148-158) per il recupero e l'inserimento di materiali romanzeschi nella *Liberata* e per le polemiche che seguirono la pubblicazione del poema. Cfr. inoltre Confalonieri (2022), che oltre a restituire un approfondito inquadramento storico teorico della teoria del romanzo e dell'epos dal Cinquecento all'Ottocento, si sofferma sulla *Liberata* invitando a superare le categorie oppostive attraverso cui siamo abituati a pensare e distinguere epos e romanzo, in virtù delle quali la poetica della *Liberata* appare viziata da profonde contraddizioni, come quella tra dimensione privata e collettiva della guerra, tra unità e molteplicità, riconoscendo, invero, la compresenza di istanze simili già nell'*Iliade*.

ducendo a parlar altri, spogliarsi de la persona di poeta, e far che vi nascano l'agnizioni e le peripezie o necessariamente o verisimilmente, e che vi siano i costumi e 'l discorso espressi. (Rin., Ai lettori, rr. 62-71)

Il diletto è garantito in primo luogo dall'adozione della materia cavalleresca, che consente il recupero della matrice ariostesca (e boiardesca, con il binomio armi-amori) cui il pubblico è ormai abituato. Ma, anche in ciò, Tasso vuole tracciare un sentiero autonomo rispetto alla tradizione narrando il mito d'origine dell'eroe carolingio, attingendo liberamente dalla materia canterina e, in particolare, dal quattrocentesco *Inamoramento de Rinaldo*, derivato dai *Cantari di Rinaldo* (Navone 2012a: 13-22).

Così Rinaldo, che della giovinezza possiede tutti i tratti caratteriali, è il personaggio appassionato e in conflitto con il cugino della tradizione canterina, ma anche già l'eroe ariostesco sottoposto a un processo di formazione e disciplinamento della passione.⁶ In ogni caso è un giovane innamorato che va per il mondo dell'avventura, affrontando prove dalla valenza iniziatica, con il desiderio di affermare sé stesso, in competizione con il più noto cugino: in effetti il poema è posto ancor prima che sotto il segno dell'amore, sotto quello dell'invidia (o del desiderio mimetico). Amore e fama sono in rapporto di stretta connessione: Clarice afferma di conoscere gli avi di Rinaldo e di aver ben presente la fama del cugino Orlando, mentre del giovane «null'ancor la fama aporta» (*Rin.* I, 65, 7). È chiaro che, al principio del poema, il giovane Rinaldo non solo non possiede uno *status* tale da renderlo immediatamente riconoscibile, ma, in virtù di tale mancanza, non è nemmeno autorizzato a prender parte al gioco d'amore: «Quel che più rende il cavalier doglioso / è perché non gli sembra essere amato / per lo suo poco merto, a lei d'ascoso / fuoco il cor non vedendo arso e infiammato» (*Rin.* I, 92, 1-4). La conquista della donna rappresenta allora la strada per la propria affermazione, tanto che le «illustri imprese» che Rinaldo si dispone a condurre sono tutte «per farsi grato a quella» (*Rin.* I, 93, 5-6).

Accostarsi alla via dei migliori antichi comporta, d'altro canto, la rinuncia agli interventi diretti del narratore in favore dell'impersonalità epica classica⁷; l'abolizione delle «varie azioni» dei «vari cavalieri» e della tecnica dell'intreccio, segno d'appartenenza al codice romanzesco e ariostesco, in favore dell'unità d'azione, concepita come unità d'eroe (recuperando quindi il progetto presto naufragato del padre). Nel *Rinaldo*, afferma Tasso, l'obiettivo è intessere il poema «con perpetuo e non interrotto filo» (*Rin., Ai lettori*, rr. 122-23), una scelta che comporta l'adozione del punto di vista unico del protagonista, che il narratore segue senza mai allontanarsi (con poche eccezioni), se non facendo ricorso a specifici artifici narrativi.

⁶ Scherberg ricorda che nel panorama cinquecentesco, nel quale i cantari erano facilmente disponibili sul mercato editoriale accanto ai poemi d'autore, «tutte le rappresentazioni di Rinaldo comparivano l'una accanto all'altra (...)». Pertanto, secondo lo studioso è assai probabile che ai lettori del tempo potesse mancare la prospettiva di un Rinaldo ariostesco «riformato», «punto d'arrivo di una sequenza progressiva che va dai cantari attraverso i poemi maggiori». Ma, commentando il passo, Brusagli risponde: «A un lettore cinquecentesco qualsiasi, forse; non al Tasso» (Brusagli 2007: 518). Con la posizione di Brusagli si concorda, tanto più che lo stesso Tasso propone pure per il proprio eroe un percorso di formazione che prevede anche la dimensione dell'errore (connesso alla giovinezza e alla passione) e dell'espiazione dello stesso.

⁷ Occasionalmente interventi del narratore non contravvengono a questa regola ma sono l'esito di «un precoce utilizzo della tecnica virgiliana del «narratore passionato»» (Navone 2012a: 11).

La trama del *Rinaldo* «si preannuncia come una *quête* dell'amata, attraverso l'aristotelica categoria della peripezia: variano le avventure che l'eroe dovrà affrontare ma la linea direttrice del poema è più che tracciata fin dall'inizio e non ammette deviazioni» (Carapezza 2011: 312). La tecnica dell'*entrelacement* è definitivamente soppressa a vantaggio dell'«accostamento in sequenza lineare dei singoli episodi» (Navone 2012a: 22), cioè delle nuove avventure, organizzate attorno al principio «compositivo-organizzativo» della prova (Sacchi 2006: 261), che si susseguono secondo un meccanismo a “schidionata”. Sul tragitto del giovane Rinaldo l'ottenimento di oggetti necessari alla sua affermazione e gli incontri semplicemente “accadono”.

Tra le strategie per suscitare il diletto, Torquato riconosce proprio «l'usare spesso gli episodi» e l'introdurre «a parlar altri». È dunque aperta la strada che porta al racconto intercalato, una strategia romanzesca, già medievale, ma anche autorizzata dall'esempio dei “migliori antichi”. Facendo ricorso alla parola diretta non solo si genera un diletto che nasce dal gioco mimetico e dalla *varietas* apportata dall'alternanza delle istanze diegetiche, ma si argina il rischio della diversione che potrebbe compromettere l'unità dell'azione eroica, confinando le acronie temporali, le esperienze e i punti di vista altri rispetto a quello del protagonista entro lo spazio sicuro della metadiegesi. In tal modo l'eroe, che risulta sempre presente sulla scena, grazie al motivo dell'incontro può arricchire anch'egli la portata della propria limitata esperienza individuale.

Matteo Navone, nell'edizione commentata da lui curata, riconosce sei racconti intercalati e cioè (Navone 2012a: 379):

1. III, 15-49. Il racconto del cavaliere della Sirena e di Francardo
2. V, 23-57. Il racconto di Florindo
3. VII, 25-47. Il racconto del vedovo di Clizia
4. IX, 33-54. Prima impresa di Rinaldo
5. XI, 86-95. Il racconto dell'agnizione di Florindo
6. VII, 74-86. Il racconto eziologico di Euridice sulle origini dell'albergo della Cortesia.

Nella maggior parte dei casi si tratta di racconti che propongono delle digressioni, più o meno brevi, dal carattere informativo e documentaristico.

Il complesso racconto del cavaliere della Sirena è diviso in due parti, una prima autobiografica e analettica, una seconda dedicata alla storia del suo signore, inframmezzate dalla testimonianza della situazione in cui versa il campo saraceno assediato da Carlo. La funzione del racconto è quella di introdurre il primo grande rivale in amore di Rinaldo, Francardo, e di presentare al contempo il caso “strano” dell'innamoramento per Clarice. Lo stesso Navone, poi, riconosce la differente qualità, rispetto agli altri, del racconto di Euridice, brevissima eziologia a carattere informativo. Ben lontano dal raggiungere il respiro narrativo di una novella, per quanto l'episodio presenti dei motivi che avrebbero facilmente consentito uno sviluppo narrativo in tal senso, è il racconto del riconoscimento di Florindo, la cui narrazione si lega all'esigenza di reimmettere il personaggio, a lungo perso di vista, nella storia.

Su questo elenco, sono solo due i racconti che raggiungono un andamento che si potrebbe cautamente definire “novellistico”, non solo nella selezione e organizzazione dei

motivi, ma anche in virtù dell'implicito dialogo intessuto con i novellieri di Boiardo e Ariosto.

Proprio il richiamo a motivi e situazioni topiche estrapolate dalle cornici di specifici episodi novellistici di Boiardo e Ariosto nei pressi dell'introduzione del racconto intercalato nel *Rinaldo* potrebbe essere il segnale di un testa a testa con la tradizione romanzesca, dalla quale si attinge al fine del diletto ma anche con l'intenzione di riformarla. In tal modo Tasso sembrerebbe quasi voler dire che, seguendo le norme aristoteliche, si può uscire vittoriosi dal confronto con Ariosto, e ospitare degli episodi che imitano quelli novellistici senza perciò cadere nell'errore della molteplicità (delle azioni e dei generi).

Si distingue dunque il racconto di Florindo, che, per conquistare un bacio da Olinda, indossa abiti femminili per prendere parte a un gioco nel tempio di Venere, finendo però per essere scoperto e cacciato dal giardino.

L'occasione del racconto è delle più classiche, cioè l'incontro con un cavaliere in lacrime, al quale il protagonista chiede di esplicitare la ragione del dolore, anche in virtù della sofferenza che li accomuna: «[...] Cavalier, s'hai pur diletto / d'udir quanto Amor siami iniquo e fello, / e quanto la Fortuna empia ed acerba, / dal corsier scendi e posati in su l'erba: // ch'io te 'l dirò, poichè, qual dici, sei / servo d'Amore, ed ei di te fa scempio» (*Rin.*, V, 23, 5-8; 24, 1-2). Florindo chiede a sua volta che Rinaldo condivida la sua esperienza: «Ben caro avrò che tu mi narri poscia / qual passion t'affliga e quale angoscia» (*Rin.*, V, 24, 7-8).

La "novella" si presenta dunque come un'opportunità per parlare del «crudo Amor» (47, 1):

Ma 'l crudo Amor, ch'altrui piacer perfetto
non fa sentire insin ch'al fin s'arriva,
e traendo di questo in quel diletto
l'uom, sempre in lui più il desiderio avviva,
mi sospinse a mortale infausto effetto,
onde ogni mio tormento in me deriva,
e 'l lume di ragion sì mi coperse
ch'egli dal bene il mal punto non scerse (*Rin.*, V, 47)

Nell'individuazione del responsabile delle sventure del protagonista nel Crudele Amore, e nell'allusione a quel "fine" che va perseguito, anche a costo dell'inganno, per poter godere di un piacere "perfetto", pare di poter sentire la voce delle ariostesche Isabella e di Fiordispina⁸. Sull'asse semantico del nodo e del fine cui tendere era, non a caso, costruita proprio la dinamica del desiderio che struttura la novella di Fiordispina e motiva l'inganno di Ricciardetto (*OF.*, XXV, 22-70).

⁸ Il *topos* del lamento che accomuna Florindo a Prasildo (quanto a molti altri personaggi romanzeschi) è già colto da Navone (2012b: 3). Ma si guardi più nello specifico all'episodio di Fiordispina. Tanto Florindo (*Rin.* V, 18-19) quanto Fiordispina (*OF.*, XXV, 35-37) lamentano lo «scempio» che patiscono a causa di Amore. Il termine è adoperato a inizio del verso, dopo enjambement in *Rin* V, 18 7, e a conclusione, in rima con «esempio» in *OF.*, XXV, 36, 2. In entrambi i casi gli infelici intessono un confronto con il mondo animale (e umano, con esempi tratti dal mito, nel caso di Fiordispina) per segnalare la facilità con cui in natura si realizza il desiderio amoroso, una felicità e una "speranza" (altro lemma chiave e ricorrente in *Rin.*, V, 19, 2 e *OF.*, XXV, 37, 2) precluse ai due protagonisti del racconto.

Nemmeno gli schemi narrativi e i nodi tematici sono completamente nuovi, e ricordano, oltre alla già citata novella di Ricciardetto, anche la novella boiardesca di Iroldo e Prasildo⁹.

Il motivo del gioco, cortese e onesto nell'*Inamoramento*, caratterizzato da maggiore «libertate» e a tratti promiscuo nel *Rinaldo*¹⁰, è all'origine dell'innamoramento del Prasildo boiardesco, e accende di nuovo desiderio il già innamorato Florindo. Colpisce soprattutto il particolare ricorrente di un gesto, quello di poggiare la testa o comunque il corpo (fingendo la caduta) nel grembo dell'amata: il contatto infiamma entrambi gli amanti, assillati anche di notte dalla passione, e convince Prasildo, già orientato alla frode dalla "dolce invidia", a tentare la via travestimento.

Prasildo nominato era il barone
Qual è invitato un giorno ad un giardino,
Dove Tisbina con altre persone
Faceva un gioco, in atto peregrino.
Era quel gioco di cotal ragione:
Che alcun li tenea in grembo il capo
chino;
Quella ale spalle una palma voltava,
Chi quella batte a caso indivinava. (*IO.*, I,
xii, 7)

Standoli in grembo sente sì gran foco
Nel cor, che non l'avrebbe mai pensato.
Per non indovinar mette ogni cura,
ché de levarsi quindi avia paura (ivi, 8, 5-
8)

Si giostrò poscia, e i giochi anco si fer
De le donzelle; ed io che vidi allora
Molte che baci a la mia donna diero
E che gli ricever più cari ancora,
arsi di dolce invidia, e col pensiero
mi formai grate frodi ad ora ad ora,
perché mi parve (inganno avventuroso)
d'esser fra loro al bel gioco amoroso (*Rin.* V,
36)

E con subita astuzia, di cadere
Fingendo, nel suo sen quasi mi stesi.
Or chi potria mai dir quanto piacere
E qual dolcezza in quell'istante io presi?
Ma non deggio di ciò punto godere,
da poi che fu cagione che più m'accesi:
ché se caldo era pria, non fu in me dramma,
da indi in qua, se non di fuoco e fiamma. (ivi,
39)

Il motivo del travestimento per conquistare l'amata è anche (ma non solo) novellistico e ricorre in diverse novelle dell'*Inamoramento*, del *Mambriano* e dell'*Orlando furioso*.¹¹

Per quanto Florindo con il travestimento intenda solo strappare un bacio alla donna amata, nella "subita astuzia", nel pensiero volto alla frode, pur veniale, sembra di intravedere un doppio del Ricciardetto ariostesco (episodio con il quale sin dalle prime ottave Tasso aveva inteso dialogare).

Nell'indagare le intersezioni di genere nel poema e nell'episodio in questione, Navone dimostrava ampiamente la contaminazione con la materia bucolica, cui assegnava una

⁹ Episodio che, tra gli anni Trenta e la metà degli anni Quaranta del XVI secolo, nelle *Tavole* delle edizioni dell'*Inamoramento de Orlando* (Venezia, Girolamo Scotto, 1545 e Venezia, Comin da Trino 1530) era catalogato sotto la N di novella (Franceschetti 1989: 813-814).

¹⁰ Il gioco è legato ai festeggiamenti in onore di Venere. Sull'annuncio dei temi del coro dell'atto I dell'*Aminta* nelle ottave del *Rinaldo* nelle quali si fa riferimento al dolce gioco delle vaghe donzelle innamorate, e alla correzione della bella usanza che il tempo ha imposto, si è espresso Navone (2012b: 6).

¹¹ Fa appunto cenno alla presenza del motivo novellistico del travestimento a sfondo erotico Gigante (2007: 74).

posizione di rilievo. Convince forse meno l'idea che il legame tra travestimento e tradizione novellistica possa essere «intravisto» solo «a livello molto generale», anche in virtù del fatto che in questo caso non condurrebbe a esiti felici, come invece di norma avverrebbe nelle novelle (Navone 2012b: 8). Secondo Sandra Carapezza la possibilità di un travestimento «destinato alla frustrazione, che rende possibile l'agnizione» sarebbe comunque da ricondurre a un *topos* novellistico, «frequente nella letteratura del secolo, che non punta a celebrare il virtuosismo camaleontico del travestimento, ma converge invece sulla rivelazione» (Carapezza 2011: 316).¹² A ciò si aggiunga che un esito felice che ripristini il registro comico erotico delle novelle di beffa mal si sarebbe adattato al progetto tassiano del poema, tanto sul piano dell'*elocutio* che dell'*inventio*. Il successo della prova avrebbe poi, forse, impedito lo sviluppo della "favola" di Florindo su due tempi (ed esclusivamente in metadiegesi). Il primo racconto tocca, infatti, la questione delle origini umili di Florindo, al quale è pertanto precluso l'accesso alla donna amata. Per quanto, dunque, la storia di Florindo non si concluda con la conquista della donna, la sua equiparazione all'eroe eponimo, di cui è compagno e doppio, per il quale l'ottenimento della gloria è presupposto per l'appagamento del desiderio amoroso, lascia aperta la possibilità di una rivincita.¹³

È dunque assai verosimile, come ritiene Navone, che per la riscrittura del suo episodio Tasso abbia attinto, per certe variazioni sul tema, al mito di Apollo, Leucippo e Dafne narrato nell'*Ercole* del Giraldis (come dimostrerebbero le intenzioni caste del travestimento). Ma lo è altrettanto ritenere che Tasso abbia al contempo alluso agli episodi novellistici di Boiardo e Ariosto. Le fattezze efebiche del pastorello, peraltro, oltre ad esser tipiche del genere bucolico, caratterizzano Ricciardetto, la cui natura androgina scaturiva dal fatto di essere gemello identico di Bradamante.

Non sfugge al confronto con Boiardo e Ariosto, forse in questo caso mediati dall'*Amadigi*, nemmeno la cornice della "novella" (termine che qui si adopera con molta cautela) del vedovo di Clizia.

L'occasione del racconto è fornita dalla villania di un triste cavaliere, che intende far rispettare una ingrata usanza a chiunque si trovi a passare dal sepolcro incantato della moglie, la cui salma giace in perfetto stato nella tomba di vetro, se non fosse per la fatale freccia, causa della dipartita, che le attraversa il petto. L'usanza consiste nel bere un'acqua miracolosa che desta uno stato di profonda sofferenza, così che chi subisce l'incanto è costretto a un lutto perenne e diventa prigioniero del luogo. Affrontato da Rinaldo, il narratore morente racconta la cagione dell'usanza e della morte della bella fanciulla, di cui egli è il marito. Il sospetto del tradimento e la gelosia che questa aveva provato nei confronti dell'innocente marito erano stati la causa di un terribile incidente occorso durante una battuta di caccia.

¹² Il racconto, sempre gestito in metadiegesi, dell'agnizione di Florindo è rimandato al X canto. Benché il nesso tra l'episodio tassiano e le novelle boiardesche sia molto labile, vale forse la pena ricordare che le cornici delle novelle di Doristella e Leodilla, racconti nei quali è pure presente il topos della simulazione o del travestimento, sono in qualche modo connesse all'agnizione di Brandimarte e Fiordelisa, prorogata sul piano della diegesi.

¹³ Sull'episodio novellistico e sul finale aperto della vicenda di Florindo si è espressa, oltre ai già citati Carapezza (2011) e (Navone 2012b), Porciatti (2011-2013).

Agli accaniti lettori di Boiardo e Ariosto, la cornice riporta alla memoria molti luoghi novellistici dei due poemi: la grotta in cui è custodito il sepolcro di Albarosa (*IO.*, I, XIII); Ermonide, narratore morente sconfitto da Zerbino (*OF.* XXI); e ancora la mestizia del cavaliere del nappo e la sua usanza (*OF.* XLIII).¹⁴ È proprio un dettaglio psicologico a svelare la familiarità con quest'ultimo personaggio:

Ma quegli allor: "Perché servato or sia
Questo costume a pien da me saprai,
se concesso da morte egli mi fia,
che mi sovrasta e mi rapisce omai;
e se pur ti parrà l'usanza ria,
il mio crudel destin n'incolperai,
che la prima cagion stata è del tutto,
e m'ha fatto amator de l'altrui lutto. (*Rin.* VII, 25)

In entrambi gli episodi i narratori, ben propensi ad attribuirsi interamente la responsabilità del proprio destino, stabiliscono l'usanza discortese allo scopo di reiterare nel tempo un dolore al quale non sanno sottrarsi, e dal quale trovano temporaneo sollievo nel vederlo riflesso nelle loro vittime. Così il cavaliere del nappo, che pure chiedeva ai malcapitati di bere un vino dalle proprietà magiche, spiegava: «Il conforto ch'io prendo, è che di quanti / per dieci anni mai fur sotto al mio tetto / (ch'a tutti questo vaso ho messo inanti), / non ne trovo un che non s'immolli il petto. / Aver nel caso mio compagni tanti / mi dà fra tanto mal qualche diletto» (*OF.*, XLIII, 44, 1-6).

Sarebbe poi superfluo sottolineare che la gelosia, «peste crudel» (*Rin.*, VI, 28), la cui definizione è palesemente debitrice di *OF.*, XXXI (cfr. Navone 2012a, p. 425, nota 28), è uno dei temi prediletti della novellistica.

Il racconto del vedovo sembrerebbe guadagnarsi il titolo di "novella" forse più del racconto di Florindo. Si tratta di una digressione metadiegetica perfettamente conclusa, che, come la prima, tenta di proporre un tema e, forse, persino di instaurare un debole collegamento paradigmatico con il racconto di primo grado.

Le connessioni che i due racconti istituiscono con il racconto di primo grado, seppur esistenti, sono nel complesso fragili e superficiali. Solo approssimativamente, ad esempio, è possibile cogliere un parallelismo tra la costanza del vedovo e la volubilità di Francardo (*Rin.*, III, 15-49). Forse più evidente, ma non certo immediata, risulta l'analogia tra il vedovo e Rinaldo, entrambi vittime della gelosia delle donne amate, gelosia ingiustificata nel primo caso, essendo il marito fedele alla moglie, ma più che motivata nel secondo caso, per quanto i sospetti di Clarice non nascano dalla conoscenza della relazione intercorsa tra Rinaldo e Floriana, ma dal sospetto che l'immagine femminile impressa nello scudo sia indizio di un tradimento.

Le novelle di Ariosto, implicate con la trama o meno, rappresentavano dei momenti di pausa e riflessione, risultavano funzionali alla comprensione del senso della sequenza narrativa o dell'intero romanzo elaborando, in forma di caso esemplare, temi già evidenti

¹⁴ Il racconto rielabora invece il celebre mito ovidiano di Cefalo e Procri; anche la situazione narrativa del narratore morente richiama quella di Cefalo, ma con alcune differenze, esplicitate da Ferretti, rispetto alla scrittura ovidiana (Navone 2012a: 424 n. 25 e 26).

sul piano della diegesi, formando una sorta di “controcanto” narrativo (cfr. Bigazzi 1994), e consegnavano una lezione.

I due racconti tassiani che più si avvicinano a delle novelle sembrano presentarsi come un'estensione, sul piano metadiegetico, degli episodi che si susseguono l'uno dietro l'altro, senza respiro, sul piano della diegesi. I racconti non sembrano voler insegnare nulla né indurre Rinaldo, che pure ascolta con compartecipazione, e il lettore al ragionamento.

A voler completare il quadro, un ultimo cenno spetta al racconto di Rinaldo, personaggio che nei poemi di Boiardo, Cieco e Ariosto era diventato il destinatario privilegiato delle novelle, *anche* (certo non solo) in virtù delle quali si realizzava, per effetto dell'ascolto di storie dalla valenza esemplare, quel processo di affrancamento dalla protostoria del personaggio canterino.

Tasso fa di Rinaldo pure un narratore, solo apparentemente innovando rispetto alla tradizione “cripto-novellistica”, e richiamando in effetti ben altri modelli. Il racconto dell'impresa giovanile e del vanto di Ginamo è autorizzato dal modello virgiliano del racconto di Enea alla corte di Didone, di cui l'episodio di Floriana è aperta riscrittura (come già rileva la critica: Carapezza 2011, Brusca 2007: 521). Il racconto consente sì di ampliare la portata temporale del poema, ma non raggiunge esiti novellistici. Ariosto avrebbe forse giocato con i motivi della simulazione e dell'inganno motivato da invidia ai danni di una donna innocente, dell'intrigo di corte, dando più ampio respiro alla narrazione e costruendo una novella sul tipo di Ginevra e Polinesso, ma non Tasso, per il quale il racconto è testimonianza, documento della precoce attitudine eroica del cavaliere.

4. Bernardo e Torquato Tasso di fronte alla tentazione della novella

Secondo Guido Sacchi è possibile «immaginare che fra poemi ‘all'antica’ e romanzi ‘alla moderna’ esista in questo caso una poligenesi: alla prevalenza del racconto secondo i primi arrivano meditando i testi antichi, e la problematica degli episodi, i secondi sviluppando anche al di là del ragionevole l'uso ariostesco della novella» (Sacchi 2006, p. 272). In effetti questa formula ben sintetizza la questione che qui si è inteso affrontare. Ma con una precisazione.

Tasso padre e figlio sembrano collocarsi ai poli opposti di una riflessione che muove dall'esigenza di seguire la via “degli antichi” e conduce a esiti divergenti. Così Bernardo, voltosi ad Ariosto, ampiamente disposto a soddisfare il principio di varietà e di molteplicità, accoglie apertamente la novella, pur confinandola entro l'unità del canto, che in tal modo assume la forma di una vera e propria cornice, capace di isolare la digressione dagli intrecci romanzeschi. Torquato, almeno all'altezza del *Rinaldo*, raggiunge una soluzione di compromesso, come ben si evince dalla lettera prefatoria, tra le esigenze dei “moderni” e quelle degli aristotelici, cultori del poema classico. Nell'ambito del ricorso alla novella, tentazione per molti autori di poemi, per Tasso il compromesso si traduce da un lato nella generale adozione della tecnica del “racconto intercalato”, con un ritorno a soluzioni pre-boiardesche, medievali, autorizzate già dal classico, che peraltro ha il vantaggio di portare varietà; dall'altro nell'occasionale allusione, a patto di non violare il principio di unità, al genere novellistico per via del confronto diretto, anche tramite rielaborazione (se non

addirittura citazione) di specifici motivi, con i grandi campioni della molteplicità romanzesca: un confronto che è anche una sfida sotterranea, e promessa di poter far diversamente (e, forse, più “correttamente”). Nella *Liberata*, dove l’intersezione dei generi è giustificata dalla teoria del concetto, «la varietà che caratterizza il “picciolo mondo” è esclusiva e selettiva» (Ferretti 2019: 82), e il confronto con Ariosto «mediato» (Cabani 2003), Tasso avrebbe pure fatto ricorso alla tecnica del racconto intercalato, ma partendo da una posizione differente, e in modo più congeniale al nuovo progetto.

Opere citate

- Amadigi* = *L’Amadigi del S. Bernardo Tasso*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito De’ Ferrari, 1560.
- Rin.* = TASSO T., *Rinaldo*, a cura di Matteo Navone, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2012.
- OF.* = ARIOSTO L., *Orlando furioso*, ed. a cura di C. Zampese, commento di E. BIGI, Milano, BUR Rizzoli, 2020.
- IO.* = BOIARDO M.M., *Orlando Innamorato. L’Innamoramento de Orlando*, a cura di A. CANOVA, Milano, Rizzoli, 2019.

Bibliografia

- ALFANO G., GIGANTE C., RUSSO E. (2016), *Il Rinascimento*, Roma, Salerno editrice.
- ARTICO T. (2020), *Sulla fortuna di un modello narrativo: Bernardo Tasso oltre Ariosto*, in «Esperienze Letterarie», XLV, 3, pp. 45-60.
- BALDASSARRI G. (1982), *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, pp. 129-173.
- BENJAMIN W. (2014), *Il narratore. Considerazioni sull’opera di Leskov*, in ID., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. SOLMI, con un saggio di F. DESIDERI, Torino, Einaudi.
- BETTIN G. (2004), *La liquidazione dell’Ariosto: il «Rinaldo» di Torquato Tasso*, in Miscellanea di studi in onore di Giovanni Da Pozzo, a cura di D. RASI, Roma-Padova, Antenore, pp. 291-306.
- BIGAZZI R. (1994), *Le novelle del «Furioso»*, in *Riscrittura, intertestualità, transcodificazione: personaggi e scenari. Seminario di studi*. (Pisa, febbraio-maggio 1993), *Facoltà di lingue e letterature straniere*, a cura di E. SCARANO, D. DIAMANTI, Pisa, Tipografia editrice pisana, pp. 47-57.
- BRANCHINA O. (2025), *Tra novella e romanzo cavalleresco. La civiltà dell’ascolto nei poemi di Boiardo, Cieco da Ferrara e Ariosto*, Quarto Inferiore - Bologna, Pàtron.
- BRUSCAGLI R. (2007), *La materia del «Rinaldo» di Torquato Tasso*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del convegno di Scandiano-Reggio Emilia-Bologna 3-6 ottobre 2005, a cura di A. CANOVA, P. VECCHI GALLI, Novara, Interlinea, pp. 511-530.

- CABANI M.C. (2003), *L'ariostismo mediato della «Gerusalemme liberata»*, in «Linguistica e metrica italiana», 3, pp. 20-80.
- CARAPEZZA S. (2011), *Narrare nel poema. Il caso del «Rinaldo» tassiano*, in Id., *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, pp. 295-321.
- CAROCCI A. (2018), *La lezione di Boiardo. Il poema cavalleresco dopo l'«Inamoramento de Orlando» (1483-1521)*, Manziana (Roma), Vecchiarelli.
- CASADEI A. (1997), *Il «Rinaldo» e il genere cavalleresco alla metà del Cinquecento*, in Id., *La fine degli incanti. Vicende del poema epico cavalleresco nel Rinascimento*, Franco Angeli, Milano, 1997, pp. 45-60.
- CIAVOLELLA M. (1982), *La licanthropia d'Orlando*, in *Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali*, Atti del X Congresso dell'Associazione internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura italiana (Belgrado, 17-21 aprile 1979), a cura di V. BRANCA, Firenze, Olschki, pp. 311-323.
- COMELLI M. (2013), *Poetica e allegoria nel «Rinaldo» di Torquato Tasso*, Milano, Ledi-
zioni.
- CONFALONIERI C. (2022), *Torquato Tasso e il desiderio di unità. La «Gerusalemme liberata» e una nuova teoria dell'epica*, Roma, Carocci.
- CORSANO V. (2003), *L'«Amadigi» epico di Bernardo Tasso*, in «Studi Tassiani», LI, pp. 43-74.
- DANIELE A. (1997), *Considerazioni sul «Rinaldo»*, in *Dal «Rinaldo» alla «Gerusalemme»*, il testo, la favola. Atti del convegno internazionale di studi, Sorrento 17-19 novembre 1994, a cura di D. DELLA TERZA, Eurograf, Sorrento, pp. 21-47.
- DEPOLI G. (2023), *Ariosto lettore di novelle? L'«Orlando furioso» e gli sviluppi della narrativa breve nel Quattrocento*, in «Storie e linguaggi», a cura di M. CITA, J. GESIOT, V. GRITTI, G. RIZZARELLI, IX/2, pp. 199-216.
- DI FRANCIA L. (1924-1925), *Novellistica*, in *Storia dei generi letterari*, 2 voll., Milano, Vallardi.
- FERRETTI F. (2019), *Epica inclusiva. Intersezioni di genere nella «Liberata»*, in *D'otto in otto versi. Il poema in ottave come ricettore di generi*, a cura di G. BARUCCI, S. CARAPEZZA, M. COMELLI, C. ZAMPESE, Firenze, Franco Cesati, pp. 73-88.
- FOFFANO F. (1900) *L'«Amadigi» di Bernardo Tasso*, in «Giornale storico di letteratura italiana», XXV, pp. 249-310.
- FOFFANO F. (1904), *Il poema cavalleresco dal XV al XVIII secolo*, in *Storia dei Generi Letterari Italiani*, Milano, Vallardi.
- FRANCESCHETTI F. (1989), *La novella nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto*, in *La novella italiana*. Atti del convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Roma Salerno Editrice, vol. II, pp. 805-841.
- GIGANTE C. (2007), *Tasso*, Roma, Salerno editrice.
- GIRARDI M.T. (2023), *Tasso teorico: i due tempi dei «Discorsi»*, in RUSSO, TOMASI (2023), pp. 99-122.
- IZZO A. (2013), *Discorso diretto e «entrelacement» nel romanzo cavalleresco: Boiardo e Ariosto*, in «D'un parlar ne l'altro». *Aspetti dell'enunciazione dal romanzo arturiano alla «Gerusalemme liberata»*, a cura di A. IZZO, ETS, Pisa 2013, pp. 113-40.

- JAVITCH D. (1999), *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»*, Milano, Mondadori 1999.
- JAVITCH D. (2003), *Lo spettro del romanzo nella teoria sull'epica del sedicesimo secolo*, in «Rinascimento», XLIII, pp. 159-176.
- JAUSS H.R. (1989), *Alterità e modernità della letteratura medievale*, a cura di C. SEGRE, Torino, Bollati Boringhieri.
- JOSSA S. (2002), *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci.
- LEONE V. (2024), *Bernardo Tasso: una biografia intellettuale. Reti epistolari, scrittura letteraria e stagioni politiche*, Lecce, Pensa Multimedia, 2024.
- MORACE R. (2012), *Dall'«Amadigi» al «Rinaldo». Bernardo e Torquato Tasso tra epico ed eroico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- MORACE R. (2008-2010), *Il «Rinaldo» tra l'«Amadigi» e il «Floridante»*, in «Studi Tassiani», LVI-LVIII, n. 56-58, pp. 11-42.
- NAVONE M. (2012a), introduzione e commento a T. Tasso, *Rinaldo*, a cura di M. Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- NAVONE M. (2012b), *Intersezioni di generi nel Rinaldo di Torquato Tasso*, in *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi*, Associazione degli Italianisti, XIV Congresso nazionale (Genova, 15-18 settembre 2010), a cura di A. BENISCELLI, Q. MARCHI, L. SURDICH, Diras (Diraas), Università degli Studi di Genova, pp. 1-11.
- NAVONE M. (2023), *I poemi giovanili*, in Russo, Tomasi (2023), pp. 19-36.
- POZZI M. (a cura di) (1978), *Trattatisti del Cinquecento*, Tomo I, Ricciardi, Milano-Napoli, 1978.
- PORCIATTI D. (2011-2013), *La favola del «Rinaldo»*, in «Studi Tassiani», LIX-LXI, pp. 65-87.
- RIZZARELLI G. (2025), «*La novella è un cavallo*». *Novelle in ottave nell'«Innamoramento de Orlando»* in *Il Rinascimento della novella. Autori, forme e lingue della tradizione novellistica tra Quattro e Cinquecento*, a cura di S. CARAPEZZA, E. CURTI, M. MARCHI, Milano, Franco Angeli, pp. 273-288.
- ROZSNÓY Z. (2000), *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postaristotelici*, Ravenna, Longo editore.
- RUSSO E. (2010), *Tasso e i «romanzi»*, in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec)* a cura di C. GIGANTE, M. PALUMBO, Bruxelles, Peter Lang, pp. 323-346.
- RUSSO E. (2023), *Gerusalemme liberata*, in Russo, Tomasi (2023), pp. 123-158.
- RUSSO E., TOMASI F. (a cura di) (2023), *Tasso*, Roma, Carocci.
- SACCHI G. (2006), *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006.
- SPERONI S. (1559), *Lettera a Bernardo Tasso*, Padova, agosto, 1559, in *Trattatisti del Cinquecento*, Tomo I, a cura di M. POZZI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, pp. 803-804.
- WEINBERG B. (1974), *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll, Chicago, University of Chicago Press, 1974.