

# PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE  
DI STUDI SULLA CITAZIONE



# PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL  
OF QUOTATION STUDIES

*Rivista semestrale online / Biannual online journal*

<http://www.parolerubate.unipr.it>

---

Fascicolo n. 21 / Issue no. 21

Giugno 2020 / June 2020

***Direttore / Editor***

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

***Comitato scientifico / Research Committee***

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università Statale di Milano)

***Segreteria di redazione / Editorial Staff***

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

***Esperti esterni (fascicolo n. 21) / External referees (issue no. 21)***

Alberto Beniscelli (Università di Genova)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Maria Teresa Girardi (Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano)

Quinto Marini (Università di Genova)

Guido Santato (Università di Padova)

Francesco Sberlati (Università di Bologna)

Elisabetta Selmi (Università di Padova)

***Progetto grafico / Graphic design***

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2020 – ISSN: 2039-0114

# INDEX / CONTENTS

## Speciale

### BAROCCO RUBATO

#### PER UNA FENOMENOLOGIA DELLA CITAZIONE NEL SEICENTO ITALIANO

a cura di Pasquale Guaragnella

<i>Presentazione</i>	3-8
<i>Passeri solitari. Giordano Bruno e Francesco Petrarca</i> PASQUALE SABBATINO (Università di Napoli)	9-20
<i>Una nuova riscrittura dell'epica: parodia e satira nella "Secchia rapita"</i> MARIA CRISTINA CABANI (Università di Pisa)	21-37
<i>Citare o non citare la Bibbia. Censura e autocensura nel Seicento italiano</i> ERMINIA ARDISSINO (Università di Torino)	39-61
<i>Palinsesti biblici. La fortuna italiana di Guillaume de Saluste du Bartas</i> PAOLA COSENTINO (Università di Genova)	63-80
<i>"Il mondo senza maschera". Antonio Muscettola fra Dante e Quevedo</i> MARCO LEONE (Università del Salento)	81-94
<i>Immagini rubate. Citazioni figurative e letterarie in una satira di Salvator Rosa</i> FRANCO VAZZOLER (Università di Genova)	95-115
<i>Il reimpiego delle fonti nella storiografia pubblica di Paolo Sarpi</i> VALERIO VIANELLO (Università di Venezia)	117-137
<i>Il rubatore disvelato. Giambattista Basile, Giovan Francesco Straparola e una singolare vicenda critica</i> PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari)	139-150

#### MATERIALI / MATERIALS

<i>Parodia di autori e codici nell'"Hecatelegium" di Pacifico Massimi</i> ALESSANDRO BETTONI (Università di Parma)	153-162
<i>Fonte, fiume, selva. La Riviera del Riso prima e dopo Matteo Maria Boiardo</i> CORRADO CONFALONIERI (Wesleyan University)	163-184
<i>Virgilio antiromantico. Citazioni classiche nelle lettere di Carlo Botta</i> MILENA CONTINI (Università di Torino)	185-194

*Citazioni spiritiche. Dante e la cultura medianica*  
FRANCESCO GALLINA (Università di Parma) 195-217

*Il topo di Gadda e Maupassant*  
RINALDO RINALDI (Università di Parma) 219-224

PAROLE RIPETUTE / WORDS REPEATED

*Istruzioni per l'uso del "détournement"*  
GUY-ERNEST DEBORD – GIL J. WOLMAN 227-243



MARIA CRISTINA CABANI

## UNA NUOVA RISCrittURA DELL'EPICA: PARODIA E SATIRA NELLA “SECCHIA RAPITA”

Alessandro Tassoni ha fissato le regole dell'eroicomico con l'intenzione, come lui stesso scrive, di aprire una “nuova strada”<sup>1</sup> che altri avrebbero potuto percorrere e anche ampliare. Qualcuno ci ha provato, come Carlo de' Dottori, che nell'*Asino* (1517) lascia intendere di voler seguire le sue orme,<sup>2</sup> o Bartolomeo Bocchini che nel *Lambertaccio* (1641) riprende da opposto punto di vista il conflitto narrato nella *Secchia* e conia un nuovo genere “tragicoeroicomico”.<sup>3</sup> Altri nominano Tassoni fra i loro

---

<sup>1</sup> Cfr. A. Tassoni, *A chi legge*, in Id., *La secchia rapita*, a cura di O. Besomi, Padova, Antenore, 1990, vol. II (Redazione definitiva), p. 5: “Or questa nuova strada, come si vede, è piaciuta comunemente. All'Autore basta averla inventata e messa in prova con questo saggio. Intanto, com'è facile aggiungere a le cose trovate, potrà forse qualcun'altro avanzarsi meglio in essa”.

<sup>2</sup> Nella *Dedica* Dottori riprende infatti un buon numero di argomenti dalla prefazione tassoniana: il confronto con Aristotele, la legittimità del genere misto, l'uso dell'anacronismo, la composizione del poema in pochi giorni e per divertimento. Egli usa altresì il termine “eroicomico” per definire il genere cui appartiene il suo poema. Si veda C. De' Dottori, *L'Asino*, a cura di A. Daniele, Bari, Laterza, 1987, pp. 1-6.

<sup>3</sup> Cfr. B. Bocchini, *Le pazzie de' savi, o vero il Lambertaccio, poema tragicoeroicomico*, Venezia, Bertani, 1641. Si veda G. Arbizzoni, *Poesia epica*,

modelli (*Il Catorcio di Anghiari* di Federigo Nomi, 1685 ca.), altri ancora si limitano a scegliere in suo omaggio un episodio di storia locale come argomento dei loro poemi (*Il Torracchione desolato* di Bartolomeo Corsini nel 1660, *La presa di Sanminiato* di Ippolito Neri a fine secolo). Esiste cioè una linea tassoniana, contrapposta a una diversa corrente comico-burlesca che trova il suo archetipo nel *Morgante*.<sup>4</sup> La definizione di eroicomico, infatti, viene attribuita spesso indebitamente a generi diversi da quello pseudo-storico alla Tassoni, alla burla mitologica, al travestimento burlesco. La colpa è in parte dello stesso Tassoni, il quale, per difendere il proprio primato nell'invenzione del genere, ha voluto chiamare in causa, ma solo per distinguersene, *Lo scherno degli dei* di Francesco Bracciolini (1618).<sup>5</sup> La *Secchia rapita* è rimasta però l'unico vero esemplare dell'eroicomico così come Tassoni lo aveva ideato e battezzato, l'unico modello che ha avuto un peso non solo in Italia, ma anche e soprattutto a livello europeo. L'insolita miscela di ingredienti che lo rendono ancora oggi interessante non si è mai più realizzata nella sua pienezza.

Quando Tassoni inizia il suo poema, nel primo Seicento, l'epica è ancora considerata la prova più impegnativa per un autore, ma i poemi post-tassiani non riescono mai a raggiungere l'altezza del modello e spesso sembrano scimmiottarlo goffamente. Basti pensare alle frecciate che lo stesso Tassoni lancia al "legno santo"<sup>6</sup> della *Croce racquistata* di

---

eroicomico, satirico, burlesco, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. V: *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno, 1997, p. 750.

<sup>4</sup> Si veda S. Nicosia, *La funzione "Morgante". Persistenze e variazioni nel genere comico in ottave tra Cinque e Settecento*, Bruxelles, Peter Lang, 2015.

<sup>5</sup> Sulla polemica fra Tassoni e Bracciolini si veda M. C. Cabani, *La pianella di Scarpinello. Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999, pp. 153-155 e pp. 160-162; A. Lazzarini, *Poesia eroicomico e satira poetica: Tassoni, Bracciolini e Marino*, in "Nuova rivista di letteratura italiana", XVII, 1, 2014, pp. 107-149.

<sup>6</sup> Cfr. A. Tassoni, *La secchia rapita*, cit., vol. II (Redazione definitiva), p. 351 (XII 11, 6) e le *Dichiarazioni del signor Gasparo Salviani* (1630), ivi, p. 430

Bracciolini (1605), o alle ironie di Giambattista Marino (che senza successo si cimenta nel genere) contro coloro che, pretendendo di “fare un saltetto dietro al Tasso”, mostrano “il tondo con quanto di vergognoso si appiatta sotto la coda”.<sup>7</sup>

Già alla fine del secolo precedente erano state sperimentate forme nuove e mescolate, come la tragicommedia. È nota la controversia che si scatenò intorno al *Pastor fido* (1583-1587) di Battista Guarini. All’inizio del nuovo la volontà di innovazione è ormai diffusa, ma sempre nell’ambito di una problematica interamente letteraria, che ha alle spalle discussioni come quella, animata e animosa, fra tassisti e ariostisti. In linea con il nuovo gusto barocco, si impone l’esigenza di proporre qualcosa di inedito e meraviglioso nel senso di stupefacente. L’eroicomico risponde alle nuove tendenze: è una “nuova strada” nell’ambito del genere epico, rispetto al quale si mostra eversivo: viola le norme aristoteliche, parodia i modelli classici, compresi quelli volgari, mescola gli stili. La sua novità risiede dunque, prima di tutto, in una continua infrazione più o meno dichiarata al canone epico, il che paradossalmente significa anche una dipendenza da quel canone.

Il rovesciamento parodico della materia epico-cavalleresca era già stato sperimentato nel secolo precedente: basti pensare alla produzione cavalleresca di Pietro Aretino, in particolare l’*Orlandino* (1540) e l’*Astolfeida* (1540), e all’*Orlandino* di Teofilo Folengo (1526). Ancor prima, il *Morgante* aveva immesso una forte componente comica nell’ambito dell’ancor giovane tradizione. I titoli stessi di questi poemetti cinquecenteschi (dei semplici abbozzi quelli aretiniani) rivelano che la

---

(Bracciolini aveva “usato il ‘legno santo’ per la ‘croce’, facendo equivoco col legno d’India che guarisce il mal francese”).

<sup>7</sup> Cfr. G. Marino, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, p. 243 (lettera del gennaio 1620 a Claudio Achillini).

parodia cinquecentesca si applica di preferenza a personaggi della tradizione cavalleresca, siano essi Orlando, Astolfo o Carlo Magno.

Tassoni è il primo a sostituire al modello cavalleresco l'epica tassiana. Si tratta di una sostituzione fondamentale, che fa del suo eroicomico qualcosa di completamente diverso dalle parodie quattrocentesche. Solo dopo la *Gerusalemme Liberata* e dopo i *Discorsi del poema eroico*, infatti, è possibile parlare propriamente di eroicomico. Questo perché non si dà parodia di genere laddove non esista una definizione e una chiara regolamentazione del genere stesso. Tassoni ne è consapevole, tanto è vero che nelle prefazioni alla *Secchia* richiama punto per punto i principii costitutivi dell'eroico teorizzati da Torquato Tasso (materia, unità, verosimiglianza).<sup>8</sup>

Ma parlare di parodia dell'epica non basta a spiegare la complessità dell'eroicomico tassoniano. E questo non solo perché, accanto all'epico, Tassoni parodia il genere lirico (soprattutto nei suoi moderni esiti marinisti) e non esita a inserire brani di sapore comico bernesco e parodie linguistiche anticruscanti. L'epica resta il fondamentale modello di confronto, ma *La secchia rapita* manifesta ambizioni maggiori del semplice gioco parodico. La pulsione teorica di Tassoni non è inferiore a quella di Tasso, ma mentre Tasso procede in parallelo nei due settori (teorico e pratico), Tassoni sembra quasi dare più importanza alla teoria che alla prassi. Nel caso della *Secchia*, lo comprovano le numerose e lunghe prefazioni; nell'ultima la *Secchia* è presentata oltre che come una "messa in prova" della "nuova strada", come un esperimento alchemico di accostamento fra sostanze incompatibili, come la verifica di un'ipotesi della quale non si conoscono ancora bene le conseguenze:

---

<sup>8</sup> Si veda A. Tassoni, *A chi legge*, cit., pp. 4-5; A. Balbani, *A chi legge*, in A. Tassoni, *La secchia rapita*, cit., vol. II (redazione definitiva), p. 434.



“Ma comunque si sia, quando l’autore compose questo poema (che fu una state ne la sua gioventù) non fu per acquistar fama in poesia, ma per passatempo e per curiosità di vedere come riuscivano questi due stili mischiati insieme, grave e burlesco.”<sup>9</sup>

Quasi sempre le dichiarazioni tassoniane vanno lette in senso antifrastico. Non solo, infatti, egli ripone molte speranze nel suo esperimento e ne attende fama (come dichiara un po’ ovunque), ma intorno a quell’esperimento non lavora “per passatempo”, come vuol farci credere, ma intensivamente e a lungo. Ricordo che il poema, composto fra il 1614 e il 1616, sarà pubblicato solo nel 1622 a Parigi completo nei suoi dodici canti (negli anni precedenti Tassoni aveva tentato di stampare la *Secchia* in una redazione composta da dieci canti). Ma Tassoni continuerà a lavorarci e una nuova edizione, questa volta corredata anche dalle *Dichiarazioni* attribuite all’amico Gasparo Salviani (ma in realtà sue), sarà pubblicata nel 1630. Le lettere attestano il minuzioso lavoro di documentazione onomastica, toponomastica e di storia locale e l’intenso lavoro variantistico che accompagna tutta l’opera di scrittura e di revisione. Prima di iniziare la composizione della *Secchia*, Tassoni si era ripetutamente interrogato sul poema epico, sia postillando l’*Orlando furioso*,<sup>10</sup> sia riflettendo, nei *Pensieri*, sull’epica classica (Omero in particolare) e moderna (Ludovico Ariosto e Tasso). Non scriverà mai, però, un poema epico in senso tradizionale. L’unico suo poema è la *Secchia*, che non è per lui (come sarà invece per Bracciolini) l’alternativa comica all’opera seria, ma un’opera sperimentale che nel suo ambizioso progetto dovrebbe proporsi come una moderna variante dell’epico, ben diversa dalle parodie

---

<sup>9</sup> A. Tassoni, *A chi legge*, cit., p. 5.

<sup>10</sup> Si veda M. C. Cabani, *La pianella di Scarpinello. Tassoni e la nascita dell’eroicomico*, cit., pp. 7-136 e L. Ferraro, *Lo studio del “Furioso” e la pratica della postilla*, Firenze, Cesati, 2018.

cinque-seicentesche. Non a caso egli sente continuamente il bisogno di rivendicare la novità della *Secchia rapita* e di distinguersi: *in primis* da Luigi Pulci e Francesco Berni, sui quali esprime un giudizio del tutto negativo, secondariamente da altre forme parodiche spesso definire erroneamente eroicomiche, come il burlesco *Scherno degli dei* di Bracciolini. Nella prefazione a nome di Alessio Balbani, nel 1619, scrive:

“È vero che alcuni altri versificatori toscani aveano già prima mischiate facezie fra le cose gravi, come il Bernia et il Pulci; ma il Bernia non fece poema epico e solamente aggiunse alcune ottave ai canti del Boiardo, e 'l Pulci uscì dall'arte e perdè la carriera, avendo cantate con versi dozzinali azzioni inverisimili e favole puerili. Ma l'autore della *Secchia* ha fatto poema misto nuovo e secondo l'arte, descrivendo con maniera di versi adeguata al soggetto un'azione sola, parte eroica e parte civile ...”<sup>11</sup>

Il poema epico seicentesco è contraddistinto dalla vastità dell'apparato paratestuale. Lettere prefatorie, allegorie e annotazioni mirano a garantirne la legittimità, l'ossequio al canone e alla morale. Anche nell'eroicomico alla maniera tassoniana la parte commentativa ha uno sviluppo ipertrofico. Oltre che dalla prefazione, il poema è corredato delle già ricordate *Dichiarazioni*, un autocommento comico che si modella, ancor più che sulla tradizione cinquecentesca del commento giocoso, sull'esperienza delle postille all'Ariosto e delle *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca* dello stesso Tassoni.<sup>12</sup> Il lettore è informato dunque preventivamente e momento per momento delle intenzioni dell'autore, dello sviluppo dell'azione, dell'identità dei personaggi, degli aneddoti cui si allude, ma anche di questioni linguistiche e letterarie:

---

<sup>11</sup> A. Balbani, *A chi legge*, cit., p. 434.

<sup>12</sup> Si veda A. Tassoni, *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca*, Modena, Cassiani, 1609 e A. Lazzarini, *Attorno alle "Considerazioni sopra le rime del Petrarca"*, in *Alessandro Tassoni poeta, erudito, diplomatico nell'Europa dell'età moderna*, a cura di M. C. Cabani e D. Tongiorgi, Modena, Panini 2017, pp. 121-139.

“La *Secchia rapita*, poema di nuova spezie inventata dal Tassone, contiene una impresa mezza eroica e mezza civile fondata su l’istoria de la guerra che passò tra i Bolognesi e i Modanesi al tempo dell’Imperatore Federico Secondo, ne la quale Enzo Re di Sardigna, figliuolo del medesimo Federico, combattendo in aiuto de’ Modanesi restò prigionero, e prima d’essere liberato morì in Bologna, come oggidì ancora può vedersi da l’epitaffio de la sepoltura, ne la chiesa di San Domenico.

La secchia di legno, per cagion de la quale è fama che nascesse tal guerra, si conserva tuttavia ne l’Archivio della Cattedrale di Modena appesa a la volta della stanza [...].

Di tal guerra narrano il Sigonio e il Campanaccio [...] d’onde si può vedere che ‘l poema della secchia rapita ha per tutto ricognizione d’istoria e di verità.”<sup>13</sup>

Riconosciamo qui alcuni capisaldi dell’epica tassiana e in particolare il precetto relativo alla storicità della materia, accompagnato dai dovuti riferimenti documentari: non solo la storia principale (guerra fra i Modenesi e i Bolognesi) è stata narrata da storici autorevoli (Carlo Sigonio, Jacopo Campanacci), ma esistono prove tangibili della sua realtà (la sepoltura di re Enzo, la secchia). Per Tasso il fatto che la materia fosse storicamente vera e certificata era un presupposto fondamentale, che garantiva verosimiglianza al racconto. Proprio su questo piano si eserciterà allora, prima di tutto, la parodia tassiana: non una ma più storie vere, sovrapposte più che intersecate.

La più importante novità dell’eroicomico della *Secchia* consiste infatti nella manipolazione temporale, nell’anacronismo, che consente di mescolare e confondere eventi avvenuti nell’arco di tre secoli. A differenza di quanto annuncia (la guerra fra Modena e Bologna e la cattura di re Enzo), nella *Secchia* egli confonde volutamente storie diverse e tempi diversi. Così alla battaglia della Fossalta del 1249, in cui i Bolognesi fecero prigioniero re Enzo, si sovrappone quella di Zappolino del 1325, quando i modenesi si erano spinti fin dentro Bologna e avevano rubato per sprezzo una secchia di legno. Ma l’anacronismo è ancora più spinto, perché Tassoni si diverte nel contempo a raccontare la seicentesca guerra della Garfagnana

---

<sup>13</sup> A. Tassoni, *A chi legge*, cit., p. 4.

e a mettere in azione personaggi contemporanei, conoscenti, amici e nemici: tutti riconoscibilissimi, soprattutto nell'ambiente in cui il testo è prodotto. E se il lettore dovesse faticare nell'identificazione, lo soccorrono spesso le *Dichiarazioni*. La satira appare infatti una componente fondamentale del suo eroicomico. E la satira si esercita solo nel quadro della società che Tassoni e i suoi lettori conoscono. Nessun Orlando, Rinaldo, e nemmeno Goffredo, ma personaggi che consentano, soprattutto grazie ai loro nomi, di riconoscere persone note.<sup>14</sup>

Come si è visto, Tassoni allude a una impresa “mezza eroica e mezza civile”. Rispetto all'epica assistiamo allora a un drastico restringimento dei confini dell'azione e a un degradamento dei motivi del conflitto. Esso non è più fra cristiani e pagani o addirittura, come era in Tasso, fra Dio e Satana, ma fra due città vicine e per un obiettivo futile (la secchia di legno), un oggetto definito nel proemio “un'infelice e vil secchia di legno”<sup>15</sup> (equivalente degradato del santo sepolcro). La grandezza dell'*epos* è intaccata dalla scelta di una tematica localistica e comunale, che riflette in qualche modo la realtà storica: il ritorno alla proprietà terriera e l'affermarsi di una nobiltà falsa, che ha acquistato i suoi titoli in cambio di “un presciutto”.<sup>16</sup> Contemporaneamente Tassoni fa riferimento diretto a una polemica, ormai datata, intorno all'unità o molteplicità della favola:

“L'impresa è una e perfetta, cioè con principio, mezzo e fine; e se non è una d'un solo, Aristotile non prescrisse mai ai compositori così fatte strettezze. È oggidì

---

<sup>14</sup> Si veda M. C. Cabani, *L'ipertrofia onomastica della “Secchia rapita”*, in Id., *Eroi comici. Saggi su un genere seicentesco*, Lecce, Pensa Multimedia, 2010, pp. 23-50.

<sup>15</sup> Cfr. A. Tassoni, *La secchia rapita*, cit., vol. II (Redazione definitiva), p. 7 (I, 1, 3).

<sup>16</sup> Cfr. *ivi*, p. 203 (VII, 21, 8) e le *Dichiarazioni del signor Gasparo Salviani*, cit., p. 412: “Un tal principe greco, che si vantava della stirpe di Costantino Magno e mostrava privilegi di carta pecora vecchia, veggendo l'ambizione degl'Italiani, dava loro titoli a decine senza risparmio per ogni minima mercede. E a Ferrara fe' gran profitto, dove infeudò le terre del Turco”.

chiaro che le azioni di molti dilettono più che quelle d'un solo [...] Percioché il diletto de la poesia epica non nasce dal veder operare un uomo solo, ma dal sentir rappresentare versimilmente azioni maravigliose: le quali quanto sono più, tanto più dilettono [...] E per questo veggiamo che l'Ariosto, tutto che non abbia unità di favola e introduca gran molteplicità di persone, diletta molto più de l'*Odissea* d'Omero."<sup>17</sup>

Punti di riferimento espliciti, oltre al Tasso, sono Omero e Ariosto. Tassoni è un modernista anti-aristotelico e si ribella alle ristrettezze di certa miope precettistica. Esordisce proclamando che "l'azione una e di un solo", e finisce col difendere la molteplicità di azioni e di personaggi dell'*Orlando furioso*. L'azione "una e di un solo" costituisce un compromesso fra l'idea dell'unità d'azione e quella dell'unità di personaggio (esemplificata dall'*Odissea*, sperimentata e teorizzata nel Cinquecento da Giovan Battista Giraldi Cinzio con l'*Ercole*, 1557).<sup>18</sup> La *Secchia* garantisce l'unità di azione ma mira anche al diletto, inseparabile dalla molteplicità e dalla meraviglia. Tassoni si mostra dunque, a modo suo, fedele ai precetti dell'epica: la *Secchia* è composta di dodici canti come l'*Eneide* di Virgilio; canta un'azione sola che sul modello dell'*Iliade* è la vendetta per un'offesa ricevuta (il rapimento della secchia, corrispettivo moderno e degradato della bella Elena).<sup>19</sup>

In realtà l'allusione alla perfezione strutturale del poema ("l'impresa è una e perfetta") mette in luce una delle sue caratteristiche fondamentali, che potremmo definire ironia strutturale o intreccio negato. Il poema è infatti antidinamico, sgretola l'azione che è il capisaldo del poema epico, pecca di inconcludenza: la conclusione c'è ma non apporta nessuna

---

<sup>17</sup> A. Tassoni, *A chi legge*, cit., pp. 4-5.

<sup>18</sup> Si veda G. Arbizzoni, *Intorno alla "Secchia": ricezione e commento*, in *Alessandro Tassoni poeta, erudito, diplomatico nell'Europa dell'età moderna*, cit., pp. 158-159.

<sup>19</sup> Cfr. A. Tassoni, *La secchia rapita*, cit., vol. II (Redazione definitiva), p. 8 (I, 2, 7-8): "Vedrai, s'al mio cantar porgi l'orecchia / Elena trasformata in una secchia".

soluzione.<sup>20</sup> Dopo l'ultimo comico duello fra Lemizzone e Sprangon da la Palata (il duello finale è un *topos* dell'epica, come quello esemplare di Ruggiero e Rodomonte nel *Furioso*), la storia finisce con un nulla di fatto, molte vicende sono interrotte e mai completate. Ironizzando sulla voluta incompletezza della vicenda di Manfredi che parte alla liberazione di re Enzo ma giunto a Napoli si innamora e non prosegue nella sua missione, Tassoni mette in evidenza in nota il meccanismo parodico di cui si serve: "Qui alcuni hanno richiesto perché il poeta non seguiti a narrare quel che facesse Manfredi per liberare il fratello dalle mani de' Bolognesi".<sup>21</sup> Secondo lui, "questa è un'altra istoria" e "neanco Tasso descrive ciò che avvenisse d'Armida e di Erminia dopo la presa di Gerusalemme perché erano cose fuori della favola scritta da lui".<sup>22</sup> A dire il vero, tuttavia, ciò che Tassoni avrebbe dovuto raccontare non era affatto (secondo i parametri tradizionali), "fuori dalla favola" ma un momento centrale: la perdita di una rigorosa gerarchia fra eventi di primo piano e secondari si affianca dunque all'anacronismo nello scardinamento della struttura epica, che Tassoni incrina silenziosamente sotto un apparente ossequio.

La componente intertestuale, come abbiamo visto, è parte essenziale del gioco parodico della *Secchia*: dalla *Batracomiomachia* a Tasso e Ariosto, da Boiardo a Pulci, da Dante e Petrarca fino a Folengo e ai lirici contemporanei, Tassoni adotta sempre un atteggiamento ambiguo che oscilla fra l'emulazione e la dissacrazione. Se Tasso esordiva con sicurezza ("canto"), Tassoni è allora più cauto ("vorrei cantar")<sup>23</sup> e sembra rifarsi

---

<sup>20</sup> Si veda G. Pozzi, *Narrazione e non narrazione nell' "Adone" e nella "Secchia rapita"*, in "Nuova secondaria", IV, 1987, pp. 24-29.

<sup>21</sup> Cfr. *Dichiarazioni del signor Gasparo Salviani*, cit., p. 423.

<sup>22</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>23</sup> Cfr. T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, Rizzoli, 2009, p. 53 (I, 1, 1) e A. Tassoni, *La secchia rapita*, cit., vol. II (Redazione definitiva), p. 7 (I, 1, 1).

piuttosto a Bernardo Tasso che così cominciava l'*Amadigi*: egli canta di "guerra" come vuole l'*epos*, ma anche di "accidenti strani"<sup>24</sup> che col tema bellico non hanno a che fare. All'interno di questo complesso *pastiche*, fonte principale è comunque l'*Iliade* omerica, che si degrada trasformando Elena in una secchia e l'ira funesta di Achille nel "memorando sdegno"<sup>25</sup> dei Modenesi. La degradazione parodica, tuttavia, non va contro Omero ma contro il presente, poichè i conflitti contemporanei, scatenati da interessi locali e asfittici, possono essere celebrati solo da una musa deteriorata, non Omero ma lo pseudo-Omero, non Tasso ma il macaronico Folengo. È chiara insomma nel poema una forte componente satirica (precedentemente ignota al genere) diretta contro la realtà contemporanea, che stride a contatto con le movenze solenni dell'epica.

Ancor più che dalle allusioni letterarie e dal gioco parodico, il successo immediato del poema dipende proprio dalla sua componente satirica che si riferisce direttamente a fatti e personaggi contemporanei all'autore. Il restringersi dei confini geografici, il ridursi degli eventi ad aneddoti locali, rendono allora l'eroicomico volutamente oscuro e lo trasformano spesso in un gioco di indovinelli. Come notava Pierre Perrault accingendosi a offrire una traduzione della *Secchia rapita*:

"[...] cet ouvrage est une manière de Satyre contre les gens du païs & du temps où elle a esté escrite, dont il faudroit avoir une connoissance particuliere pour y prendre autant de plaisir que font ceux qui les connoissent."<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Cfr. *ibidem* (I, 1, 6).

<sup>25</sup> Cfr. *ibidem* (I, 1, 1).

<sup>26</sup> P. Perrault, *Avertissement ou Reflexions sur le Poëme Italien du Seau enlevé, et sur sa traduction en prose Française*, in A. Tassoni, *La secchia rapita. Le seau enlevé. Poëme héroicomicque du Tassoni. Nouvellement traduit d'italien en françois*, Paris, Guillaume de Luyne et Jean Baptiste Coignard, 1678, s. n. p.

Potremmo dire allora che i consumatori del poema sono in prima istanza quegli stessi personaggi celati dietro i protagonisti della storia antica e non a caso gli amici dell'autore insistevano per essere immortalati nel suo testo.<sup>27</sup> Come spiega il prefatore, il poeta

“ [...] nel rappresentare le persone passate s'è servito di molte presenti, come i pittori che cavano da i naturali moderni le faccie antiche; perciocché è verisimile che quello che a oggidì vediamo, altre volte sia stato. Però dove egli ha toccato alcun vizio è da considerare che non sono vizi particolari, ma comuni al secolo; e che per esempio il Conte di Culagna e Titta non sono persone determinate, ma le idee d'un codardo e vanaglorioso e d'un zerbin romanesco.”<sup>28</sup>

La dichiarazione va interpretata, come sempre, in senso opposto e nei personaggi della storia si devono effettivamente riconoscere persone reali. *La secchia rapita* è piena di nomi e l'onomastica gioca un ruolo importante nella costruzione di questa creazione “eroisatiricomico”.<sup>29</sup> Da un lato i nomi collegano la storia antica con il mondo contemporaneo, dall'altro i nomi sono fonte di comicità diretta poiché sono parlanti ed espressivi, facendo scattare giochi verbali e semantici di effetto immediato. Pensiamo al nome eccessivo e ridondante di Aliprando d'Arrigozzo de' Denti da Balugola, destinato a creare la scena stessa dove compare il personaggio: durante un combattimento Balugola resta ferito “e dal tanto gridar gli cadde l'ugola”.<sup>30</sup> Analogamente Nasidio Bonasoni “aveva un naso contro la prammatica”<sup>31</sup> e la sua fine bizzarra (evirato, gli sono appesi al naso i

---

<sup>27</sup> Si veda A. Tassoni, *A chi legge*, cit., p. 5.

<sup>28</sup> *Ibidem*. Si veda G. Preti, *All' Illustrissimo... signor D. Antonio Barberini...*, in A. Tassoni, *La secchia rapita e scritti poetici*, a cura di P. Puliatti, Modena, Panini, 1989, p. 606.

<sup>29</sup> Cfr. *Dichiarazioni del signor Gasparo Salviani*, cit., p. 422.

<sup>30</sup> Cfr. A. Tassoni, *La secchia rapita*, cit., vol. II (Redazione definitiva), p. 31 (I, 49, 8).

<sup>31</sup> Cfr. *ivi*, p. 107 (IV, 9, 4).



genitali) dipende dal suo nome, che evoca (come nella letteratura comico-realistica) il membro virile.

Se Tassoni dichiara ripetutamente il carattere leggero del suo poema, rivolto al puro divertimento dei "dotti" e degli "idioti", egli insiste anche opportunamente sulla scelta fondamentale della mescolanza di stili incompatibili, l'eroico e comico, il grave e il burlesco:

"Ma comunque si sia, quando l'autore compose questo poema (che fu una state ne la sua gioventù) non fu per acquistar fama in poesia, ma per passatempo e per curiosità di vedere come riuscivano questi due stili mischiati insieme, grave e burlesco: immaginando che se ambidui diletavano separati, avrebbero eziandio diletato congiunti e misti: se la mistura fosse stata temperata con artificio tale che da la loro scambievole varietà tanto i dotti quanto gli idioti avessero potuto cavarne gusto."<sup>32</sup>

Tale mescolanza contravviene a quanto prescriveva Tasso quando bandiva il comico dallo stile eroico, condannando Ariosto per le sue imperdonabili cadute stilistiche.<sup>33</sup> La novità sarebbe dunque nel semplice accostamento, ma nel poema al comico per accostamento si unisce anche quello per travestimento, che scaturisce dal contrasto fra un soggetto degradato e uno stile alto. L'accostamento genera la dissonanza eroicomica e Tassoni ricorre allora anche all'immagine del "drappo cangiante",<sup>34</sup> distinguendolo dalla livrea ben compartita degli Svizzeri: l'immagine può indicare la "transizione sfumata"<sup>35</sup> fra i diversi registri ma anche il gioco dei doppi sensi, quel dubbio interpretativo che assilla costantemente il lettore della *Secchia*. Come dichiara il poeta nella prefazione del 1624, chi

---

<sup>32</sup> Cfr. Id., *A chi legge*, cit., p. 5.

<sup>33</sup> Cfr. T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 41: "Però, avvenga che l'umile alcuna volta nell'eroico sia dicevole, non vi si converrà però l'umile che è proprio del comico, come fece l'Ariosto".

<sup>34</sup> Cfr. *Gasparo Salviani a i lettori*, in A. Tassoni, *La secchia rapita*, cit., vol. II (Redazione definitiva), p. 447.

<sup>35</sup> Cf. G. Arbizzoni, *Intorno alla "Secchia": ricezione e commento*, cit., p. 160.

legge trova nel poema tutti i requisiti che Tasso vuole rispettati, ma anche uno scarto completamente nuovo:

“ [...] non solo invenzion nuova e singolare, ma squisita disposizione, unità di azione, imitazione di costume, dolcezza di numero, candore di dicitura, vaghezza di colori e (quando egli vuol sollevarsi), altezza di stile veramente grave ed eroico. [...] Dalla quale altezza egli a bello studio si precipita bene spesso ad uno scherzo repentino e inaspettato, il quale artificio è dilettevole a meraviglia [...] .”<sup>36</sup>

La stessa precipitazione può realizzarsi a livello di ottava, sfruttando la sua caratteristica bipartizione: se il distico baciato era sempre stato usato per effetti di innalzamento o abbassamento stilistico, l'eroicomico lo impiega come acme del contrasto. Ma può operare anche nel trattamento narrativo degli episodi, come dichiara l'autore a proposito del canto nono che inaugura la sezione romanzesca del poema: “Questo canto pare aver poco del comico e nondimeno è tutto comico, perciòché tien sospeso l'uditore fino alla fine; poi in aspettazione di cosa grave e seria finisce in un ridicolo”.<sup>37</sup>

In tempi recenti si è molto insistito sulla capacità di Tassoni di affiancare senza fondere le due componenti, oscillando tra una ripresa filologica dell'epica e una sua deformazione dissacrante: le parti serie, insomma, sarebbero veramente serie, re Enzo sarebbe un eroe interamente positivo e Tassoni, più che un innovatore, un nostalgico epigono del Tasso.<sup>38</sup> A ben guardare, tuttavia, la logica dell'aspettazione e del rivolgimento, sulla quale è fondato l'intero poema, rende il lettore continuamente incerto circa le intenzioni dell'autore impedendogli

---

<sup>36</sup> G. B. Brugiotti, *All'illustrissimo... signor D. Antonio Barberini...*, in A. Tassoni, *La secchia rapita*, cit., vol. II (Redazione definitiva), p. 443.

<sup>37</sup> Cfr. *Dichiarazioni del signor Gasparo Salviani*, cit., p. 419.

<sup>38</sup> Si veda per esempio L. Ferraro, *A proposito di re Enzo: un personaggio tassiano nella “Secchia rapita”*, in *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*, Atti del convegno, Università di Losanna, 9-10 settembre 2011, a cura di G. Bucchi, Pisa, ETS, 2013, pp. 79-99.

quell'immedesimazione e quella fiducia che consentono all'epico di agire. Basta una caduta comica a compromettere la serietà, mentre non è vero l'opposto: "dessi avvertire da chi compone a non porre mai cosa fra le nobili e gravi che non vi si possa dire se non bassamente".<sup>39</sup>

Anche il personaggio di re Enzo, allora, non può essere considerato esente dal comico. Certo, il sogno che lo invita all'azione è un *topos* canonico e il canto terzo inizia in maniera altisonante, ineccepibile dal punto di vista epico:

"Era tranquillo il mar, sereno il cielo;  
taceva l'onda e riposava il vento,  
e ingemmata di fior, sparsa di gelo,  
l'alba sorgea dal liquido elemento";<sup>40</sup>

tuttavia Enzo è impossibilitato all'azione perché è subito fatto prigioniero e barattato senza successo con una secchia, mentre l'autore non esita a porlo in ridicolo subito dopo la presentazione, con un salto di tono calcolato: quanto più l'eroico (e il lirico) è filologicamente imitato, tanto più clamorosa è la precipitazione comica. Avviandosi all'impresa ridicola profetizzata dal sogno, l'eroe rovescia infatti con fragore l'orinale spargendone ovunque il contenuto:

"Chiese tosto i vestiti e impaziente  
si lanciò de le piume e, tratta fuore  
la spada ch'avea dietro al capezzale,  
menò un colpo e ferì su l'orinale.

Quel fe' tre balzi e in cento pezzi rotto  
cadde con la coperta cremesina.  
Con lunga riga, fuor sparsa di botto,  
per la stanza del Re corse l'orina."<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Cfr. A. Tassoni, *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca*, cit., p. 289.

<sup>40</sup> Id., *La secchia rapita*, cit., vol. II (Redazione definitiva), pp. 70-71 (III, 1, 1-4).

Nell'avvio della seconda ottava Tassoni ricalca, con un notevole effetto straniante, le parole con le quali Ariosto descrive drammaticamente la decapitazione di Isabella da parte di Rodomonte (“Quel fe’ tre balzi; e funne udita chiara / voce”).<sup>42</sup> Anche in questo caso la caduta eroicomica deriva dal contrasto fra alto e basso, fra tragico e comico, ma esso si realizza entro una dimensione intertestuale.

Proprio il contrasto serio-comico resta il principio fondativo della forma inventata da Tassoni, anche se l'immagine già ricordata del poema simile a un “drappo cangiante”, che muta a seconda di come lo si guarda, sembrerebbe alludere a una concezione più sfumata e più attenuata dell'eroicomico. Quell'immagine acquista concretezza di fronte ai numerosi versi e contesti dal significato ambiguo e sfuggente, che lasciano il lettore in sospeso e lo inducono a “una lettura sospetta”.<sup>43</sup> Il genere, ancora incerto sui propri fondamenti teorici, mostra il suo forte carattere sperimentale e autorizza di conseguenza interpretazioni fra loro discordanti. La complessa proposta tassoniana, peraltro, troverà pochi imitatori autentici: la *Secchia* avrà il successo italiano ed europeo che Tassoni si

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 72 (III, 4, 5-8 e 6, 1-4).

<sup>42</sup> Cfr. L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976, p. 757 (XXIX, 26, 1-2).

<sup>43</sup> Cfr. G. Arbizzoni, *Intorno alla “Secchia”: ricezione e commento*, cit., p. 169. Oltre al contrasto ironico che spesso le *Dichiarazioni* innescano nei riguardi del testo, mettendo in crisi la prima lettura che di esso si è data, nel testo stesso non sono rari versi carichi di ambiguità, di fronte ai quali il lettore resta interdetto. Mi limito qui ad un solo esempio, relativo alle parole del messaggero bolognese venuto a proporre un accordo, il quale ricorda come il giorno precedente i modenesi hanno fatto ingresso in Bologna. Per entrare, dice il messaggero, essi “sforzarono la porta che s’apria”, cioè ‘forzarono la porta, la quale, di conseguenza, si aprì’, ma anche ‘forzarono la porta, che si sarebbe comunque aperta senza violenza’. Nel secondo caso Tassoni ironizzerebbe sull'ingresso dei modenesi, tutt'altro che eroico, in Bologna. Considerazioni analoghe valgono per interi episodi, come quello, assai discusso, di Ernesto e Iaconia: si veda M. C. Cabani, *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Napoli, Liguori, 1995, pp. 116-129.

attendeva, ma sarà utilizzata come modello per esperimenti solo in parte simili. Solo una contingenza favorevole e irripetibile ha consentito al modenese di condensare nel glorioso manufatto di legno ben tre secoli di storia, concedendo all'invenzione di spaziare liberamente sia pure entro i limiti di una comica credibilità.



Copyright © 2020

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /  
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*