

La quadratura del cerchio

Normatività poetiche “con cui Romanzevolmente scriver si richieda” vent’anni dopo l’Ariosto

Maria Debora Capparelli (Bochum)

RIASSUNTO: L’articolo affronta la recezione del *Furioso* in due trattati poetici, situati all’inizio della seconda metà del Cinquecento, in cui gli autori teorizzano l’opera ariostesca all’orizzonte delle premesse mutate di una rigida normatività poetica in riferimento ad Orazio e Aristotele, cercando di far quadrare le caratteristiche formali e tematiche del romanzo cavalleresco all’interno di una griglia di norme di alta stabilità e autorità, affinché il molteplice e giocoso genere diventi più composto e soprattutto più regolato. In questo contesto si nota come si vadano a sviluppare concezioni e figure teoriche intrinsecamente ibride.

PAROLE CHIAVE: Ariosto, Ludovico; romanzo; Orlando furioso; poema eroico; ibridità; ricezione; poetica; Giraldi Cinzio, Giambattista; Pigna, Giovan Battista; aristotelismo

SCHLAGWÖRTER: Ariosto, Ludovico; Heldenepos; Orlando furioso; Hybridität; Rezeption; Poetik; Giraldi Cinzio, Giambattista; Pigna, Giovan Battista; Aristotelismus

Dal romanzo cavalleresco al nuovo poema eroico moderno

Quando l’Ariosto pubblicò l’opera della sua vita¹, l’*Orlando Furioso*, il mondo eroico-cavalleresco e quello erotico e bellicoso dei paladini erranti del ciclo carolingio e bretone dominavano la cultura letteraria delle corti padane già da almeno un secolo e mezzo.² L’Ariosto irrompe su questa scena rielaborando la materia della *chanson de geste* e la materia del *roman courtois*, con una

⁰ L’articolo fa parte di un progetto più ampio, sostenuto dalla Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) e diretto da David Nelting (Bochum), sull’ibridizzazione come struttura costitutiva della *Gerusalemme Liberata* e in generale di tutta la cultura tardo-cinquecentesca italiana. Tale progetto si iscrive nel quadro del gruppo di ricerca “Diskursivierungen von Neuem: Tradition und Novation in Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit (FOR 2305)” diretto da Bernhard Huss (Berlino).

¹ Corrado Bologna parla proprio di “libro d’una vita”, per accentuare l’importanza del *Furioso* per l’Ariosto, ponendo l’accento sul periodo immenso di elaborazione dell’opera che occupò un trentennio della vita dell’autore. Corrado Bologna, “*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto”, in *Letteratura italiana: le Opere II: dal Cinquecento al Settecento*, ed. da Alberto Asor Rosa (Torino: Giulio Einaudi, 1993), 219–352, qui 193.

² Bologna, “*Orlando Furioso*”, 222.

raffinatezza di linguaggio letterario che si contrappone al carattere popolare dei Cantari, con una “dirompente forza retorico-stilistica”³, con un’ironia e con un sentimento di superiorità culturale, che si articola attraverso un gioco virtuoso di stilemi e di idiomi vecchi e nuovi, nonché di sistemi e di modelli di referenza, dando così vita ad un *romanzo*, al contempo parodico e comico.⁴ Come ben noto, questo romanzo cavalleresco si fonda non su una fusione armonica delle tematiche-base dei due cicli medievali, bensì su una commistione eterogenea e discrepante, che pone il concetto di *varietas* come principio assoluto della sua costituzione, sia a livello stilistico, che a livello di disposizione e d’invenzione.⁵ Allo stesso tempo l’opera dell’Ariosto divenne la protagonista in assoluto, un vero e proprio ‘best-seller’⁶, “[...] letto e riletto da tutte l’età, da tutti i sessi, noto a tutte le lingue”, e che “[...] vive e ringiovinisce sempre nella sua fama e vola glorioso per le lingue de’ mortali.”⁷

L’importanza dell’Ariosto e del *Furioso* non si limita però ad un episodio di successo della storia del mercato editoriale, bensì costituisce un punto di riferimento per tutta la produzione epica post-ariostesca, non solo per il genere strettamente romanzesco, ma anche per quelle forme ‘nuove’ di stampo classicista. L’evoluzione della poesia epica cinquecentesca non sempre si articola attraverso la continuità⁸, bensì nella maggior parte dei casi si dipana attraverso atti di correzione⁹ e di negazione – luogo comune della storia

³ Bologna, “*Orlando Furioso*”, 223.

⁴ Vedi anche Klaus W. Hempfer, *Testi e contesti: saggi post-ermeneutici sul Cinquecento* (Napoli: Liguori, 1998).

⁵ Vedi anche Franz Penzenstadler, *Der “Mambriano” von Francesco Cieco da Ferrara als Beispiel für Subjektivierungstendenzen im Romanzo vor Ariost* (Tübingen: Narr, 1987).

⁶ A testimonianza di questo enorme successo basta citare il numero di edizioni date alle stampe nel Cinquecento. In tutto si contano dalla pubblicazione della prima edizione nel 1516 fino alla fine del secolo ben 152 edizioni del *Furioso*. Solo uno dei più illustri editori, Giolito, ha pubblicato il *Furioso* a Venezia 27 volte in un breve lasso di tempo, dal 1542 al 1560. Klaus W. Hempfer, *Diskrepante Lektüren: die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento: historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1987), 48.

⁷ Torquato Tasso, “Discorsi dell’arte poetica, Discorso secondo”, in *Torquato Tasso Prose a cura di Ettore Mazzali*, con una premessa di Francesco Flora (Milano e Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1959), 372.

⁸ La Beer ha dimostrato che si tratta di un gruppo numerico di opere molto elevato: Marina Beer, *Romanzi di cavalleria: il Furioso e il romanzo italiano del primo Cinquecento* (Roma: Bulzoni, 1987).

⁹ Penso qui ai romanzi ‘riformati’ come *Girone il Cortese* (1548) di Luigi Alamanni e il *Rinaldo* (1562) di Tasso. Su questo gruppo di romanzi si veda anche Gerhard Regn, “Schicksale des fahrenden Ritters: Torquato Tasso und der Strukturwandel der Versepiik in der italienischen Spätrenaissance”, in *Modelle des literarischen Strukturwandels*, ed. da Michael Titzmann e Georg

letteraria – della forma romanzesca e dei suoi principi costitutivi.¹⁰ In particolare dalla seconda metà del Cinquecento il *Furioso* assume sempre più lo stato di testo ‘problematico’, soprattutto nell’orizzonte di un ‘nuovo’ modello poetico: il poema eroico moderno, che ha un suo inizio con *L’Italia liberata dai Goti* di Trissino del 1548 e che culmina nella stesura della *Gerusalemme Liberata*, pubblicata in versione integrale (ma non autorizzata dall’autore) per la prima volta nel 1581. Si tratta di due testi che si distanziano nettamente dall’eterogeneità e dalla pluralità dell’ormai ‘superato’ modello ariostesco, fondandosi sui canoni unitari dell’epica classica.¹¹ Il confronto-scontro fra i due modelli testuali¹², che oppone il ‘vecchio’ Ariosto, portavoce del ‘vecchio’ romanzo, al ‘nuovo’ Tasso, esponente del ‘moderno’ poema, è oggetto di disputa soprattutto a livello della discussione teorica, dando vita ad un vero e proprio dibattito tra i difensori del romanzo e i suoi più fervidi nemici, che cercano di sovrapporre, alla ‘pluralizzazione’ umanistica, le certezze normative, ovvero tentano di sovrapporre al genere del romanzo quello del nuovo poema eroico. In una lettera di Giovanni Battista Pigna datata 25 luglio 1548, rivolta al suo maestro Giovambattista Giraldi Cinzio e pubblicata da quest’ultimo nel 1554, si trovano raccolti tutti i punti problematici, in base ai quali l’Ariosto e in generale tutto il romanzo vengono sottoposti a critiche:

[...] dicono, che il titolo propone una cosa, della quale manco si parla in tutto il libro, [...] e seguitano argomentando che gli altri scrittori fanno rispondere insieme il principio, et il fine, ma che il suo cominciamento è diversissimo da quello, che nell’ultimo si conchiude. Dicono altresì, che va per tutta l’opera saltando d’una cosa in un’altra, intricando tutto il poema, & che piglia quelle sorti d’arme fatte con incantazione, & quelle donne, & huomini Negromanti, che sono fuori dell’usanza, & quello, che molto più monta, vi aggiungono che si de stare su una sola attione, ma che egli molte ne piglia. Oltre di ciò, che fuori del decoro, molte cose vi sono, [...]. & che non conviene fare quelle digressioni così spesso fatte da lui, et ch’è poco dicevole trattando cose pastorali, et poscia reali, mescolare le persone basse, et humili, con l’alte, et con le gravi, che parimente disdice proporci una cosa di cattivo esempio, volendo

Jäger (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991), 45–68, qui 49–50.

¹⁰ Regn, “Schicksale des fahrenden Ritters”, 46.

¹¹ Processo affiancato e probabilmente sospinto dai cambiamenti religiosi, politici e culturali che influiscono sul clima letterario italiano. Si tratta di un clima – almeno questa è stata a lungo tempo l’idea comune – di stagnazione letteraria, dovuta alla perdita di validità e prestigio dell’ormai ‘vecchio’ sistema umanistico, che si trova in una fase di degrado e di declino – basti pensare all’espressione coniata da Carlo Ossola dell’*Autunno del Rinascimento* – nei confronti di ‘nuovi’ discorsi di ordine post-tridentini, che acquisiscono sempre più autorità.

¹² Bologna, “*Orlando Furioso*”, 340.

far impazzire un'huomo savio, cosa che (per usar il lor parlare) non ha del maestrevole, come vuole havere il Poeta, che sta sul giovare, et come mostrorono Homero, et Vergilio [...]¹³

La lista dei punti controversi spazia dalla relazione tra il titolo e il testo, alla congiunzione tutt'altro che armonica tra il principio, il mezzo e la fine, alla connessione digressiva e labirintica dei singoli episodi – interrotti e non portati a termine – al tessuto delle varie azioni dei molti personaggi, alle digressioni contro il precetto del decoro e l'usanza dei tempi, fino alla dimensione del mescolamento di oggetti e di stili. Tutti questi elementi vengono ricapitolati tramite il rinvio ad un unico argomento basilare: “ma per non andar scorrendo per ogni minuta parte, in breve, ch'egli si è del tutto scostato dalla Poetica di Aristotele.”¹⁴ Il non aver seguito i precetti aristotelici assume quindi, a partire dal secondo Cinquecento, un ruolo-chiave nell'evoluzione o spostamento dal genere del romanzo a quello del poema eroico. Nonostante esistessero nel Medioevo due versioni latine di Guglielmo di Moerbeke (entrambi del tredicesimo secolo) e la versione, sempre latina, di Hermannus Alemannus – traduzione del testo in arabo di Averroës –, si può affermare che la *Poetica* d'Aristotele fosse nel Medioevo in pratica sconosciuta.¹⁵ Solo dopo la traduzione in latino del testo originale da parte di Giorgio Valla nel 1498 e in particolare la versione bilingue, greco-latina, di Alessandro de' Pazzi (o Paccius) pubblicata a Basilea nel 1536¹⁶, il testo della *Poetica* fu riscoperto e reso pubblico. Da queste due traduzioni in poi¹⁷ la *Poetica* divenne nel se-

¹³ Lettera di M. Giovambattista Pigna al Messer Giovambattista Giralaldi, ove egli chiede al Signore Giralaldi la ragione della Poesia dell'Ariosto, e infine il modo di difenderlo dalle opposizioni, Lucca, 25.7.1548, in *Discorsi di M. Giovambattista Giralaldi Cinthio, nobile Ferrarese [...] intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie. Con la tavola delle cose più notabili in tutti essi discorsi contenute*. Con privilegio. In Vinegia appresso Gabriel Giolito de ferrari et fratelli, 1554.

¹⁴ Lettera di M. Giovambattista Pigna al Messer Giovambattista Giralaldi del 25.7.1548.

¹⁵ Bernhard Huss, “Literaturtheorie”, in *Der Neue Pauly: supplemente* Vo. 9: *Renaissance-Humanismus: Lexikon zur Antikerezeption*, a cura di Manfred Landfester (Stuttgart: Metzler, 2014): 558–66, qui 563. Nel Medioevo scolastico dominava l'aristotelismo metafisico. Basti pensare alle prime parole del *Convivio* (I, I) di Dante, nelle quali l'espressione *lo filosofo* rinvia, per antonomasia, ad Aristotele.

¹⁶ Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Vol. 1 (Chicago: University of Chicago Press, 1961), 371–2.

¹⁷ Come stazioni rilevanti nel processo della riscoperta delle norme poetiche aristoteliche sono da menzionare anche le lezioni accademiche di Lombardi e Maggi agli inizi degli anni Quaranta, il commento di Robortello del 1548 e il commento di Lombardi e Maggi del 1550. Vedi anche Weinberg, *A History of Literary Criticism*, 349–51.

condo Cinquecento l'opera di referenza in assoluto, dando luogo a molteplici dibattiti di natura teorica e alla produzione di una vasta gamma di poetiche e commenti¹⁸, subendo però a sua volta un processo di trasformazione e accentuazione o radicalizzazione – ovvero un'articolazione consapevolmente acuta e accentuata – delle regole poetiche in essa contenute.¹⁹

Se la critica interpreta spesso l'evoluzione dal romanzo al nuovo poema eroico come un processo di rottura, di conflitto e infine di sostituzione del 'vecchio' attraverso il 'nuovo', caratterizzato dal declino e dalla negazione del 'vecchio', ma ancora popolarissimo romanzo, e in opposizione, dall'ascesa del 'nuovo' nonché rigido poema,²⁰ nel presente articolo vorrei mostrare che i

¹⁸ Si tratta di una vera e propria valanga di traduzioni, commenti, parafrasi, lezioni accademiche che superò complessivamente le 200 opere, scritte tra il 1536 e il 1600. Amedeo Quondam, "Stanotte mi sono svegliato con questo verso in bocca": Tasso, Controriforma e Classicismo", in *Torquato Tasso e la cultura estense*, ed. da Gianni Venturi, Vol. II (Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1999), 535–95, qui 556–7.

¹⁹ Infatti, le 'nuove' poetiche tergiversano su alcuni punti dalle osservazioni originali dell'autorità antica: di grande importanza appaiono, lo spostamento della valutazione di dignità della tragedia e del poema a favore di quest'ultimo, considerato più dignitoso e maestevole della tragedia, le accentuazioni delle regole di unità – i poeti del secondo Cinquecento reclamano come basi del 'nuovo' poema moderno, in sostituzione del romanzo, l'unità radicale dell'azione, eliminando così ogni forma di varietà tipica e assoluta nel romanzo, aggiungendo a partire dal Castelvetro esplicitamente l'unità assoluta del luogo e l'unità assoluta del tempo –, ed infine la variazione nell'ambito della *mimesis* da modello di emulazione plausibile e possibile delle azioni e della natura umana, da modello cioè di verosimiglianza a modello che mette il particolare, il vero, la fattualità dell'*istoria* alla base della favola, della tela che il poeta deve tessere. Soprattutto da quest'ultimo aspetto scaturì un insistente dibattito su domande della finzionalità dei testi letterari e sulla credibilità e affidabilità di materie completamente inventate nella letteratura (Huss, "Literaturtheorie", 563–4). Secondo Javitch la trasformazione e modificazione della *Poetica* d'Aristotele è dovuta all'adattamento delle regole poetiche alla propria produzione poetica e per questo va considerata come una strategia di legittimazione. Ogni poetica cinquecentesca è caratterizzata da una "self-referentiality" delle norme, in modo da essere perfettamente conformi alle proprie opere, nonostante esse siano spacciate per regole riguardanti il genere in generale. Daniel Javitch, "Self-justifying Norms in the Genre Theories of Italian Renaissance Poets", in *Philological Quarterly* 67,2 (1988): 195–217.

²⁰ L'evoluzione della poesia epica cinquecentesca dal romanzo al nuovo poema eroico moderno condusse, soprattutto nella fase aristotelica che si impone a partire dagli anni '30–'40, ad una vera e propria *Querelle des Anciens et des Modernes* tra i sostenitori della forma ariostesca e i sostenitori della norma aristotelica. Il dibattito si trasformò ben presto in un'accesa disputa tra i sostenitori del romanzo e quelli del poema e tra i sostenitori dell'Ariosto e quelli del Tasso. Si spianò così la via ad una visione dicotomica dei due autori e dei due generi, che persiste ad esempio nel fondamentale volume di Lanfranco Caretti, in cui il critico identifica nei due autori "due concezioni personali, quasi opposte, della vita e della funzione della poesia, [...] due momenti fondamentali della cultura e della coscienza rinascimentali", ovvero il Rinasci-

rapporti tra ‘vecchio’ e ‘nuovo’ possono realizzarsi sincronicamente e diacronicamente, ovvero tramite una rete di commistioni o di intrecci, piuttosto che attraverso un’opposizione di categorie dicotomiche.²¹ Su questo sfondo, propongo di leggere la ricezione del *Furioso*, almeno in parte, come fenomeno d’ibridizzazione, proponendo una concezione quasi ‘latouriana’ della cultura letteraria del secondo Cinquecento, che prescinde da presupposti moderni e, di conseguenza, da opposizioni dicotomiche.²²

Romanzo e norme poetiche in due trattati teorici cinquecenteschi

Per introdurre gli aspetti-base di quest’approccio, vorrei rivolgere l’attenzione a due poetiche cinquecentesche, altamente interessanti sotto diversi punti di vista. Per prima cosa perché tali poetiche vengono maturate da due esponenti che potremmo definire pioneristici nella storia della trattatistica romanzesca del secondo Cinquecento, dal momento che essi operano in un quadro dalle mutate premesse, in direzione delle nascenti norme poetiche maggiormente codificate. In secondo luogo per la breve distanza che intercorre – si parla di due decenni – tra l’edizione del *Furioso* del 1532 e l’elaborazione e la pubblicazione dei trattati; infine, un ulteriore aspetto che rende questi due trattati ancora più interessanti riguarda l’origine ferrarese, luogo della formazione letteraria dell’Ariosto e luogo che rese possibile un poema

mento e quello che oramai ne è l’autunno e il declino. Cfr. Lanfranco Caretti, *Ariosto e Tasso* (Torino, Einaudi, 1961), 7.

²¹ Rimando agli studi fondamentali di Sergio Zatti, *L’ombra del Tasso: Epica e romanzo nel Cinquecento* (Milano: Mondadori, 1996), Gerhard Regn, “Schicksale des fahrenden Ritters: Torquato Tasso und der Strukturwandel der Versepiik in der italienischen Spätrenaissance“, in *Modelle des literarischen Strukturwandels*, ed. da Michael Titzmann e Georg Jäger (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991), 45–68 e Stefano Jossa, *La fondazione di un genere: il poema eroico tra Ariosto e Tasso* (Roma: Carocci, 2002), che collocano la fondazione dei due generi non sotto il segno della rottura, bensì sotto il segno della continuità.

²² Con il termine di ‘ibridizzazione’ faccio riferimento sia al concetto di ibridità di Bhabha che a quello di Latour. Il pensare in dicotomie ben definite come natura/cultura, natura/società, corpo/tecnica, è, secondo Bruno Latour, una caratteristica costitutiva dell’epoca moderna occidentale. Tra queste dicotomie centrali potrebbe, se proseguiamo il pensiero latouriano in ambito letterario, figurare anche la distinzione vecchio/nuovo e tradizione/innovazione. Questa netta divisione è, secondo Latour, *de facto* il presupposto di uno scambio sempre più animato tra le dimensioni categoricamente divise. Da questo rapporto di scambio, infine, hanno origine delle creature miste, cioè degli ibridi. Le osservazioni di Latour servono qui come punto di accesso per la revisione del periodo storico del secondo Cinquecento, in cui si svolse il processo di evoluzione tra i due modelli testuali; in maniera simile, il gruppo di ricerca menzionato sopra (nota 1), propone di adottare il concetto spaziale di ibridità, coniato da Bhabha, in contesti storici, concependo così ‘terzi spazi’ temporali tra ‘vecchio’ e ‘nuovo’.

come il *Furioso*. Nelle opere di questi due autori possiamo notare la presenza di una nuova consapevolezza teorica, di una nuova discorsività e di una nuova necessità di far quadrare il genere del romanzo con le norme poetiche che contrassegnano la produzione letteraria del secondo Cinquecento, in un mondo che fino a pochi anni prima era ancora affascinato dalle vicende narrate nei romanzi e dal genere stesso del romanzo, affinché dal romanzo “[...] se ne veda riuscire un regolato, et ben composto corpo”²³ e affinché “[...] la regola si scoprirà, con cui Romanzevolmente scriver si richieda”²⁴. Si tratta di Giovambattista Giraldi Cinzio con il suo *Discorso intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie* che uscì a stampa nel 1554 presso Gabriele Giolito, ma datato dal Giraldi 29 aprile 1549, con la dedica a Ercole II d’Este e a Bonifacio Ruggeri, consigliere segreto del duca di Ferrara, e inviato dal Giraldi al secondo autore Giovan Battista Pigna suo “discipulo ottimo atque carissimo”, come si può leggere in un epigramma all’inizio del suo componimento; e di Giovan Battista Pigna e del suo *I Romanzi*, anch’esso pubblicato nel 1554 a Venezia presso Vincenzo Valgrisi nella bottega d’Erasmus, con la dedica a Luigi Este, vescovo di Ferrara.²⁵

Nei loro trattati entrambi gli autori tentano di normalizzare il genere giocoso e aperto del romanzo – e soprattutto del *Furioso* – attraverso l’impiego di norme tendenti alla stabilità e facendo ricorso all’autorità oraziana nel caso di Giraldi e a quella aristotelica nel caso di Pigna. Tentano inoltre di erigere delle norme per un genere che consapevolmente le aggira scherzosamente. Insomma quella che ho voluto chiamare la quadratura del cerchio. Per raggiungere tale quadratura gli autori intrecciano filoni diversi: il Pigna avvolge il romanzo in un manto aristotelico, mentre il Giraldi sviluppa, almeno in un primo momento, una teoria in aperta opposizione con le norme antiche,

²³ Giraldi, *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, 26.

²⁴ *I Romanzi di M. Giovan Battista Pigna al S. Donno Luigi da Este, vescovo di Ferrara, divisi in tre libri. Ne quali della Poesia, & della vita dell’Ariosto con nuovo modo si tratta*. Con gratia & privilegio dell’Illustrissimo Senato Veneto. In Vinegia, nella bottega d’Erasmus, appresso Vincenzo Valgrisi, 1554, 15.

²⁵ La pubblicazione dei due trattati diede vita ad una delle più note polemiche che vide coinvolti proprio il Giraldi e il suo discepolo Pigna. La controversia si svolse in merito a chi dei due avesse trattato per primo in modo così moderno il genere del romanzo. Il Giraldi accusò il Pigna di plagio, dato che da suo discepolo era stato in grado di leggere tutte le considerazioni del Giraldi fatte sul romanzo. Alla pubblicazione del trattato seguirono calunnie, accuse e controaccusazioni e delle lettere, di cui due sono pubblicate nel volume del *Discorso* del Giraldi. Seguire ed esporre dettagliatamente questa vivace discussione tra i due è molto interessante, ma non è qui né il luogo né la sede per farlo.

dimostrando almeno apparentemente di possedere un'autonomia assoluta nell'erigere 'nuove' norme poetiche completamente distaccate da quelle tradizionali²⁶, in ciò seguendo, a mio avviso, una linea di teorizzazione poetica facilmente riconoscibile come oraziana in quanto a esiti e a modelli proposti.²⁷ Prima di stabilire una qualsiasi regola, gli autori chiariscono origine e significato della voce "Romanzo" (in merito a ciò si parlerà più avanti).

Il Giraldi passa poi al "modo che si debba tenere nel poeteggiare da chi con loda si vuol dare a questa sorte di Poesia"²⁸ strutturando il suo trattato nelle tre categorie che fanno parte dell'*officia oratoris*: l'"inventione, over soggetto, [...] la dispositione, [...] la elocutione".²⁹ Il Pigna divide invece il suo *Discorso* in tre libri. Il primo libro tratta delle parole, delle materie e della loro disposizione in generale; il secondo libro approfondisce la categoria delle materie nel testo del *Furioso* e nel testo di una commedia ariostesca, *La Cassaria*, ponendo però al suo inizio una descrizione della vita dell'Ariosto; infine il terzo libro approfondisce la categoria delle parole mostrando anche in questo caso un particolare riguardo alle stanze del *Furioso*. Il riferimento all'Ariosto e alla sua opera serve a elevare l'autore a somma autorità per quanto riguarda il genere del romanzo, cercando di rendere il *Furioso* addirittura conforme all'aristotelismo del secondo Cinquecento. Quest'autorità viene garantita non solo dal giudizio del Pigna, ma anche dall'indiscussa fama dell'autore e della sua opera, che rende la trattazione più che necessaria, "essendo che sappiamo che ella è dal mondo molto desiderata"³⁰.

Il romanzo e l'argomento – in parte – della modernità

Se la trattatistica cinquecentesca tende a definire il nuovo poema eroico moderno attraverso la negazione del romanzo, in quanto genere che funge da cattivo esempio e da testo 'problematico' proprio perché confrontato con la

²⁶ "io mi sono molte volte riso di alcuni, c'hanno voluto chiamare gli scrittori de i Romanzi sotto le leggi dell'arte dataci da Aristotele, et da Orazio, non considerando, che ne questi ne quegli conobbe questa lingua, ne questa maniera di comporre. [...] et come i Greci et i Latini hanno tratta l'arte, del quale hanno scritto, da i loro Poeti, così la debbiamo anco noi trarre da i nostri, et attenersi a quella forma che i migliori Poeti de i Romanzi ci hanno data." Giraldi, *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, 44–5.

²⁷ A differenza della *Poetica* d'Aristotele, l'*Ars poetica* di Orazio era conosciuta durante tutto il periodo del Medioevo, costituendo così, insieme ad alcune osservazioni di Platone sulla poesia, la base di ogni teoria poetologica. Hempfer, *Diskrepante Lektüren*, 59–60.

²⁸ Giraldi, *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, 4.

²⁹ Giraldi, *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, 5.

³⁰ Pigna, *I Romanzi*, 66.

poetica e la prassi antica del poema, il Giralaldi e il Pigna, in opposizione a questo pensiero molto diffuso, non rifiutano il romanzo e non lo considerano come una forma problematica, bensì come un 'buon' genere, proprio perché ne postulano la sua indiscussa modernità e la sicura differenza e autonomia nei confronti dei modelli antichi di Omero e di Virgilio, sottolineando anche l'assenza di questo genere nelle poetiche antiche.³¹ Per tale motivo, secondo il Giralaldi, non si può rinchiudere l'Ariosto e la sua opera entro i confini e i costumi dei Greci e dei Latini, considerati dal Giralaldi stretti ed estranei alla propria lingua e alla propria cultura:

[...] non si dee voler tenere il Poeta Thoscano tra quei confini, tra quali si sono astretti i Greci et i Latini, [...]; ma deve camminare per quelle strade, le quali gli hanno proposte i migliori Poeti di questa nostra favella, con quella istessa autorità, c'hanno avuto i Greci et i Latini nelle lingue loro.³²

Allo stesso tempo l'autorità dei modelli classici in riferimento al romanzo viene messa in discussione, spostando così il baricentro verso l'autorità costituita da una tradizione più contemporanea e locale: cioè quella dei poeti che hanno eccelso nel comporre i romanzi. Nel corso del trattato è evidente che sono essenzialmente il Boiardo e soprattutto l'Ariosto coloro i quali si celano dietro la qualificazione di "migliori Poeti" degni dunque di essere imitati³³.

Anche per il Pigna il postulato di modernità dei romanzi è – in parte – indiscutibile, dato che questi si contrappongono ai poemi antichi e, di conseguenza, anche alle loro specifiche regole: "Primieramente questo fondamento è da porre, che questi [e con questi sono intesi i romanzi] hanno legge da quella diversa, che è nel Greco & nel Latino à scrittori simili conceduta."³⁴ A differenza del Giralaldi, il Pigna dichiara però di servirsi di Aristotele come di una guida per scrivere il suo trattato, nonostante il filosofo antico non abbia mai parlato del romanzo nella sua *Poetica*:

[...] quantunque d'Aristotele mai mentione fatto non habbia; non è stato però

³¹ Nelle primissime righe del suo *Discorso* intorno ai romanzi il Giralaldi sottolinea la difficoltà a cui va incontro mettendosi a scrivere la teoria del romanzo proprio perché nessuno prima di lui si era spinto a farlo, non per incapacità di intelletto o per difetto di retorica: "Io mi veggio ad ogni modo M. Giovambattista, pigliare una dura et faticosa impresa, volendomi mettere a scrivere dell'arte del comporre Romanzi, si perché non ho veduto che infino ad hora, vi sia stata persona, che ne habbia scritto pure una riga", Giralaldi, *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, 1.

³² Giralaldi, *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, 44.

³³ Vedi anche Hempfer, *Diskrepante Lektüren*, 84.

³⁴ Pigna, *I Romanzi*, 14.

che di tutta la sua Poetica servito non mi sia, tutta maneggiandola. Et come in tutto il Duello non mai da lui veduto, lume ne diede esso Aristotele; così quivi ne Romanzi è stato la nostra guida: benché egli mai non ne parlasse.³⁵

Mentre a livello teorico la modernità del romanzo è indiscussa, a livello pratico le cose stanno diversamente. In fondo il romanzo è una parte, una creatura del genere epico e della poesia eroica. Questo diventa chiaro, se osserviamo le considerazioni degli autori sull'origine della "voce" romanzo. Per il Giraldi il modo di comporre i romanzi proviene proprio dalla poesia eroica degli antichi

[...] perché come questi nelle lor lingue scrivevano gli illustri et chiari fatti de i Cavalieri forti; così coloro, che si sono dati à scriver Romanzi, trattano finite materie di Cavalieri, i quali essi chiamano erranti [...] mescolati con amori, con cortesie, con giuochi, con strani avvenimenti alla guisa che facevano i Greci, et i Latini nelle loro composizioni³⁶.

Il "romanzesco" e l'"eroico" sono dunque due forme dello stesso genere³⁷: il romanzo non è altro che una trasformazione o meglio un'attualizzazione dei modelli classici. Nel momento in cui Giraldi tenta una prima collocazione teorica del romanzo, non lo fa sotto il segno della rottura, bensì preferisce sottolineare la continuità tra l'eroico degli antichi e il romanzo dei moderni.³⁸ Nel Pigna non si riesce a scorgere una derivazione sicura, ma tra le ipotesi più probabili figura, non la provenienza effettiva da *roman* o *romanz*, bensì la derivazione dal Greco e dalla parola "Romanci", "cio è romei & pellegrini: essendo che simili componimenti d'altro non parlano che di paladini erranti"³⁹. Più avanti il Pigna riscontra anche una grande similitudine tra il romanzo e l'*Odissea* di Omero, considerata dal Pigna "di due generi" perché racconta della sorte di più persone, per esempio "qualunque volta i malvagi, & i buoni parimente si piglino", componendo così "una mista favola" che allo stesso tempo "può esser epica, come l'*Odissea*".⁴⁰ Genere misto, come l'*Odissea*,

³⁵ Pigna, *I Romanzi*, 65.

³⁶ Giraldi, *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, 6. Dagli antichi questo tipo di poesia ebbe il suo inizio nei francesi, passando poi agli spagnoli e infine in Italia.

³⁷ "Io stimo ch'altro non sia dire opera di Romanzi, che Poema et composizione di Cavalieri forti, Et significhi quello istesso questa voce appresso noi, che significa componimento Heroico appresso i Latini". Giraldi, *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, 5.

³⁸ Cfr. Stefano Jossa, *La fondazione di un genere: il poema eroico tra Ariosto e Tasso* (Roma: Carocci, 2002), 25.

³⁹ Pigna, *I Romanzi*, 12.

⁴⁰ Pigna, *I Romanzi*, 23. Interessante per quanto riguarda la 'sorte' di due persone è l'avvicinamento da parte del Pigna del romanzo anche al genere della commedia, con l'unica differenza

anche il romanzo può essere considerato tale, soprattutto per via della sua doppia fine: una lieta e una più grave, tracciando così un parallelismo con la tragedia e il suo fine, che consiste nel giovare.⁴¹

“Il soggetto, la favola, ò la materia” del romanzo

La prima regola da seguire, secondo Giraldis, riguarda la *fabula* che il poeta va a tessere. Questa deve essere, proprio come per il poema eroico, “fondata sovra una o più attioni illustri, [...] capace di ornamento, et di splendore, et che possa essere grata, et utile a chi si darà a leggere il suo componimento”.⁴² È da notare che per il Giraldis l’azione illustre coincide qui con un fondamento base per il componimento di un romanzo⁴³, un’azione illustre che deve essere allo stesso tempo “grata”, quindi dilettevole e piacevole, e “utile”, quindi in grado di trasmettere un messaggio che giovi al lettore. Lo sfondo topico, ovviamente, è la formula oraziana “omne tulit punctum miscuit utile dulci” (*Ep. ad Pisones*, 343). Anche per il Pigna “quasi ogni sua [scil.: del romanzo] attione sarà illustre, perciocché questa tale è più epica, che alcun’altra.”⁴⁴ Quest’azione illustre è inoltre basata sul falso e non sul vero. Facendo riferimento qui proprio a colui che l’autore voleva evitare⁴⁵, Giraldis espone una delle caratteristiche centrali del romanzo: “Ma perché si vede manifestamente, che i buoni auttori, c’hanno in questa lingua scritto Romanzi, si hanno finte le materie, et sopra quelle quasi su fondamento, hanno fabricato gli edificij delle loro Poesie”.⁴⁶ Definita in tal modo (cioè come falsa) la materia del romanzo, Giraldis provvede subito a uscire dai confini teorici che lui stesso aveva posto. Infatti afferma che non è tuttavia da biasimare l’autore di un romanzo “ch’a materia antica s’appigliaße, et quella lodevolmente trattasse con le

che i romanzi “più alle sopreme [sorti di persone] mirerà, che all’infime”, Pigna, *I Romanzi*, 24.

⁴¹ “Quanto alla favola epica; l’Odissea festevolmente, & gioiosamente finisce intorno ad Ulisse & ad Helena, ma intorno à i Proci in doglianza & in angoscia si risolve: & perciò doppia. Et tale per molta varietà di casi infiniti sarà ciascun Romancio”, Pigna, *I Romanzi*, 24.

⁴² Giraldis, *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, 8–9.

⁴³ In opposizione al Boiardo e all’Ariosto Giraldis pone invece il Pulci, la quale materia è più cosa da burla che “da componimento degno dell’Heroica gravità”, Giraldis, *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, 10.

⁴⁴ Pigna, *I Romanzi*, 25.

⁴⁵ “[...] come mostrò Aristotele nella sua Poetica, parlando della Tragedia [...], mostra, che le favole finte sono più grate, perche non sono note”, Giraldis, *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, 12.

⁴⁶ Giraldis, *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, 12.

sue rime”⁴⁷. Anche in Pigna troviamo la stessa argomentazione, infatti anche lui spiega che le favole finte sono più dilettevoli e piacevoli di quelle note, proprio perché sconosciute⁴⁸, sottolineando così che i romanzi non hanno nessun riguardo al vero. E dopo aver cercato un primo riscontro nel genere della commedia, che pure si basa su una materia falsa, troverà in un secondo momento un'altra similitudine con il genere dell'epopea tramite la categoria aristotelica del verisimile:

[...] conchiuderassi che l'obbiettione fattane non sia valida: la qual fu che solamente il falso sia pigliato. Io dico che se bene sopra una impresa non mai fatta mi fermo, ch'ella per verisimile passa: essendo che come ad Hercole gli antichi tutte le stupende cose tribuivano; così i nostri fanno intorno ad Orlando. & se quelle infinite forze & fatiche accettate si sono, & via passano per vere ò al vero prossime; così è stato & tutta via meglio sarà ne i fatti d'Orlando.⁴⁹

E se più credibili saranno considerati i fatti d'Orlando lo si deve anche alla fede cristiana, proprio perché la gente crede nei miracoli e presta ascolto a ogni atto sovranaturale.⁵⁰ L'azione ariostesca di natura ovviamente a-mimetica, non solo diventa mimetica nel senso aristotelico, ma addirittura vera nel senso dell'aristotelismo cinquecentesco; un aristotelismo accentuato, che sostituisce la verosimiglianza aristotelica con un vero storico, facendo così della poesia mimetica in senso filosofico, la cui azione si fonda su una logica generale interna alla finzione, una poesia che rappresenta una realtà extratestuale ben definita e storicamente referenziale.⁵¹ La verosimiglianza della

⁴⁷ Giraldi, *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, 13. Il fuoriuscire dai confini del falso, per quanto riguarda la materia, è solo un esempio di come Giraldi raggiri e svuoti le regole teoriche da lui stesso imposte al romanzo, proponendo così l'edificazione di un nuovo tipo di componimento, non più romanzesco, non più ariostesco ma eroico. Un nuovo genere che lui stesso cerca di erigere attraverso un poema di materia classica-mitologica: l'*Ercole* (1557). Vedi soprattutto Jossa, *La fondazione di un genere*, 27ss.

⁴⁸ “[...] dandone egli l'esempio del fiore di Agatone, mostra, che le favole finte sono più grate, perché non sono note, et argomentando sopra ciò, mostra, che ad ogni modo è così, perché tra le favole note, quelle che men note sono, riescono più grate”, Giraldi, *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, 12.

⁴⁹ Pigna, *I Romanzi*, 21.

⁵⁰ “[...] è molto ben da avertire che tanto commodamente la parte dell'inferno & del cielo ci serve secondo i termini della nostra religione, che la gente nostra dà credenza à i miracoli de santificati huomini, & alla possanza di coloro che Diabolici sono; come i Gentili ne gli Dei loro credeano & celesti & infernali, & come noi la vera fede habbiamo [...]”, Pigna, *I Romanzi*, 41.

⁵¹ Vedi anche Andreas Kablitz, “Mimesis versus Repräsentation: die aristotelische Poetik in ihrer neuzeitlichen Rezeption”, in *Aristoteles Poetik*, ed. da Otfried Höffe (Berlin: Akademie Verlag, 2009), 215–31.

materia narrata ha bisogno quindi di due garanzie: una derivante dalla storia, con cui il possibile è reso tale solo se effettivamente reale, e l'altra proveniente invece dalla fede religiosa, con cui viene reso vero, o meglio verisimile, ciò che empiricamente non lo è.⁵²

La disposizione della materia – Unità vs. pluralità d'azione

La premessa dell'unità, che si basa su uno dei principi oraziani (*simplex et unum*, *Ep. ad Pisones*, 23) e aristotelici, sembra essere nel secondo Cinquecento irremissibile sia per la tragedia che per la poesia epica. Soprattutto il nuovo poema eroico tenta di attenersi alle prescrizioni aristoteliche, in modo da distanziarsi dal romanzo. In questo senso il Gibaldi e il Pigna unificano il romanzo, che si colloca essenzialmente all'opposto dell'epica, in base alla sua struttura non unitaria. Certamente non si tratta di un'unità assoluta, ma di un tentativo di evitare la più deliberata pluralità. Il Gibaldi afferma che

i Romanzi non sono di quella maniera, che sono quelle di Vergilio, et di Home-ro. Perché l'uno e l'altro di questi nelle sue compositioni si ha preso ad imitare una sola attione di un'huomo solo, et i nostri ne hanno imitate molte, non solo di uno, ma di molti. Perché sopra otto o dieci persone fondano tutta la fabrica del loro componimento.⁵³

E sullo stesso principio si fonda l'argomentazione del Pigna, quando egli osserva che i romanzi raccontano “più fatti di più huomini”⁵⁴, ma “che un huomo specialmente si propongono: il quale sia sopra tutti gli altri celebrato. & così con gli Epici concorrono nel pigliare una sola persona.”⁵⁵ Solo l'unità, soprattutto l'unità del fine, garantisce perfezione alla materia, avvicinandosi alla moralità. La poesia epica quindi può funzionare solo all'interno dell'unità o, nel caso del romanzo, in una qualsiasi unità o varietà composta. La stessa

⁵² Il cristianesimo si fonda su un atto di fede, su di una verità assoluta e trascendentale della quale però non si ha alcuna prova. Il miracolo, fenomeno più rappresentativo del cristianesimo, è il fenomeno in eccellenza più inverosimile, ma dato per vero: “Queste medesime [opere meravigliose, miracoli chiamati nell'uso comune] se si avrà riguardo a la virtù ed a la potenza di chi l'ha operate, verisimili saranno giudicate, perché avendo gli uomini nostri bevuta nelle fasce insieme co 'l latte questa opinione, ed essendo poi in loro confermata da i maestri della nostra santa Fede [...] e leggendo e sentendo ogni di ricordarne novi esempi, non parrà loro fuori del verisimile quello che credono non esser solo possibile, ma stimano spesse fiate esser avvenuto e poter di novo molte volte avvenire”, Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, *Discorso Primo*, 355.

⁵³ Gibaldi, *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, 12.

⁵⁴ Pigna, *I Romanzi*, 25.

⁵⁵ Pigna, *I Romanzi*, 26.

argomentazione – anche se leggermente attenuata – la possiamo trovare nel Girdaldi, che postula l'importanza di una persona – da cui prende il nome l'intera opera⁵⁶ – o di un'azione principale, dalla quale dipendono tutte le altre, in modo da essere legate insieme e non lasciate allo sbaraglio.⁵⁷

Questa regola di una pluralità “controllata” ha come conseguenza logica la varietà e il carattere episodico, che costituiscono il “condimento del diletto” e aprono al poeta il campo delle digressioni, in modo che quest'ultimo possa introdurre nella favola “avenimenti, che non possono mai avvenire”⁵⁸. Ma anche in questo caso gli episodi devono essere aggiunti in modo che siano legati tra loro, che si susseguano in modo logico e soprattutto verisimile, senza interrompere inutilmente il filo dell'azione, altrimenti l'opera non sarebbe più capace di dilettere e allo stesso tempo di giovare.⁵⁹ Confrontando il romanzo con il corpo umano⁶⁰, il Girdaldi arriva alla conclusione che l'autore di romanzi deve avere

[...] consideratione a tutto il corpo, [...] a qualunque parte di esso, si che sia ciascuna messa con bel l'ordine al suo luoco, con bella gratia, et con la debita proportione al tutto, con quella bellezza, et con quella vaghezza, che farà a qualunque di essa propria et convenevole.⁶¹

⁵⁶ Per il *Furioso* quest'aspetto è più che problematico; infatti, la figura d'Orlando non può considerarsi veramente protagonista dell'opera. Per il Pigna l'Ariosto vuole principalmente trattare di Ruggero, “primo facitore” dell'illustrissima casa d'Este, ma intitolando la sua opera ad Orlando e dedicandogli anche la *propositio*. Lo scopo di tutto questo è la fama di Orlando, in modo da allettare il pubblico a leggere il suo romanzo. Inoltre per il Pigna è necessario che l'Orlando sia furioso, perché dall'innamoramento trattato nel Boiardo è più che logico, seguendo il verisimile, che Orlando da questo innamoramento ne esca furioso. (Pigna, *I Romanzi*, 75–7).

⁵⁷ “Ma danno il nome all'opera loro da quella persona, o da quella attione, che è di più consideratione in tutta l'opera, et dalla quale pare, che dependano tutte le altre, o sia almeno cagione di legarle insieme”, Girdaldi, *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, 12.

⁵⁸ Girdaldi, *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, 21.

⁵⁹ “Et deve in queste digressioni esser molto cauto il Poeta in trattarle di modo, che una dipenda dall'altra, et siano bene aggiunte con le parte della materia, che si ha preso a dire con continuo filo et con continua catena, et che portino con esso loro il verisimile [...] altrimenti, diverrebbe il Poema vitioso et increscevole [...]”, Girdaldi, *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, 21.

⁶⁰ La materia del romanzo costituisce le ossa, che sostengono tutte le altre parti del corpo. Le ossa hanno bisogno di nervi, che con i loro nodi e loro legature tengono il tutto insieme. Con nodi e legature è intesa la disposizione del tutto attraverso il decoro e la verisimilitudine. Al tutto viene sovrapposta la carne, che costituisce l'ornamento. Girdaldi, *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, 17.

⁶¹ Girdaldi, *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, 27.

Al verisimile si aggiunge il principio del decoro che contribuisce a mantenere le parti del romanzo unite, affinché ogni elemento abbia la giusta e convenevole proporzione, rendendo così ogni aspetto della narrazione più credibile e più composto.

Il Pigna associa al soggetto degli episodi l'argomento della grandezza⁶², asserendo che se questi non sono concatenati nel tutto, il romanzo allora può essere chiamato episodico, "cio è disordinato & disconforme, [e] l'uno e l'altro di questi vitij par essere nel Romancio; saltando egli di qua & e di la senza leggitima legatura: & intromettendo ne fatti del suo primo cavaliere una infinità d'altre cose, che con esso non hanno à far nulla"⁶³, ma se anche "l'ordine Epico non osserva, non è che una sua regola non habbia"⁶⁴, e questa regola è il legamento tramite "Epangelia" (ovvero narrazione delle cose passate) o "Amaprattomena" – cioè la narrazione di fatti trattati insieme, nonostante si svolgano in luoghi diversi).⁶⁵ Gli episodi, inoltre, sono problematici anche a causa della situazione comunicativa (ovvero una mimesi di oralità), essendo concepiti per essere ascoltati episodio per episodio e non per essere letti e quindi compresi in un solo sguardo.⁶⁶ In merito agli episodi bisogna inoltre tenere presente la categoria aristotelica dell'"Enargia"⁶⁷, atta a mettere in evidenza lo scopo raggiunto e a far conseguire al lettore un fine morale attraverso il diletto. Gli episodi quindi sono accompagnati da una sfumatura morale e dalla possibilità di essere interpretati allegoricamente in modo da conseguire il fine dell'utilità.⁶⁸

Conclusion

Ho cercato di esporre come l'evoluzione della poesia epica cinquecentesca non si articoli necessariamente attraverso il conflitto o la rottura, o attraverso atti di correzione o, infine, mediante atti di negazione – come la storia letteraria spesso dichiara – del 'vecchio', ma ancora popolarissimo romanzo

⁶² "dico che meglio è ch'egli in grandezza pecchi, che in picciolezza: essendo da più un gigante che un pigmeo: & essendo che la beltà più nell'esser grande consiste [...]", Pigna, *I Romanzi*, 45.

⁶³ Pigna, *I Romanzi*, 42.

⁶⁴ Pigna, *I Romanzi*, 45.

⁶⁵ Pigna, *I Romanzi*, 42–3.

⁶⁶ Pigna, *I Romanzi*, 45–6.

⁶⁷ Pigna, *I Romanzi*, 101.

⁶⁸ Allegoricamente sono interpretati gli episodi di Alcina e di Logistilla, del palazzo incantato ecc. in modo da poter vedere "quanta moralità sotto le Romanzerie si ritrovi", Pigna, *I Romanzi*, 88–90.

cavalleresco, a favore del ‘nuovo’, nonché rigido, poema eroico. Al contrario questo rapporto di “confronto-scontro” tra ‘vecchio’ e ‘nuovo’ può realizzarsi in modo diverso, al di fuori di categorie strettamente dicotomiche, operando cioè attraverso una rete di “commistioni” e di intrecci di filoni diversi. Pertanto il Gibaldi e il Pigna tentano di integrare il romanzo nelle loro concezioni già rappresentative del clima del secondo Cinquecento e accentuano gli aspetti che assegnano una componente di indiscutibile modernità al romanzo, sottolineando che il romanzo non costituisce un fenomeno antiquato e sorpassato, bensì una componente irremissibile della cultura letteraria a loro contemporanea. Di conseguenza, bisogna osservare questa ricezione del *Furioso* non attraverso la delimitazione, ma mediante il riferimento e il ricollegamento. Questo ricollegarsi però, non si attua tramite una ricostruzione filologica o facendo ricorso agli aspetti di continuità con la tradizione, ma attraverso l’intreccio di modelli diversi. Ciò può apparire ai nostri occhi in un primo momento intrinsecamente contraddittorio, ma la lettura dei testi di Pigna e Gibaldi dimostra che i due autori intessono e intrecciano tra loro discorsi che agli occhi di un lettore moderno possono apparire dicotomici. Il punto è che, a differenza di un lettore contemporaneo, i due autori non concepiscono le categorie dell’aristotelismo e del classicismo oraziano come incompatibili con il genere del romanzo ariostesco. Quello che da una prospettiva moderna finisce per sembrare un tentativo quasi irraggiungibile, una vera e propria quadratura del cerchio, non lo è invece per i nostri autori cinquecenteschi, che si muovono all’interno di una specifica forma di discorsività. Alla base di questa specifica e non dicotomica discorsività troviamo infine, un fenomeno che non possiamo descrivere adeguatamente, dal punto di vista della nostra terminologia attuale, se non con il concetto d’ibridità; una specifica discorsività che produce un *in-between*.

Entrambi gli autori in questione operano a partire da un orizzonte dalle premesse mutate verso un pensiero classicista e unificatorio, al fine di stabilizzare il genere giocoso, ironico e aperto del romanzo – e soprattutto del *Furioso*, opera che si pone all’apice di questa corrente letteraria – tramite delle certezze normative allineate al nuovo clima di un più rigido classicismo. Il Pigna e il Gibaldi creano così nei loro trattati delle forme altamente ibride, intrecciando il genere del romanzo – genere che in origine raggira qualsiasi norma poetica quasi deridendola – con i precetti di un aristotelismo accentuato o con la linea poetica oraziana, con il suo concetto centrale del *decorum*, affinché dal labirintico e molteplice romanzo possa nascere un composto or-

dinato, convenevole e soprattutto regolato. In particolare il Pigna sviluppa una concezione altamente ibrida, quando forma le sue regole del romanzo non solo in base alle norme epiche, ma cercando delle similitudini anche con altri generi, come la tragedia e la commedia, appropriandosi degli aspetti che più gli convengono, accomodandoli al genere romanzesco.

