



# ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS

— XXIII. —



PRINTART-PRESS, 2017

# ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS

—— XXIII. ——

rivista ufficiale del Dipartimento di Italianistica  
dell'Università di Debrecen

DEBRECEN  
PRINTART-PRESS, 2017

*Italianistica Debreceniensis*

rivista ufficiale del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Debrecen  
official journal of the Italian Studies Department of the University of Debrecen

*Direttori:*

László Pete, Paolo Orrù

*Comitato redazionale / Editorial Board:*

Barbara Blaskó, Zsigmond Lakó, Imre Madarász, István Puskás, Orsolya Száraz

*Comitato scientifico / Committee:*

Andrea Carteny (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”)  
Vera Gheno (Università degli Studi di Firenze/Accademia della Crusca)  
Andrea Manganaro (Università di Catania)  
Elena Pirvu (Universitatea din Craiova)  
Dagmar Reichardt (Latvijas Kultūras Akadēmija)  
Péter Sárközy (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”)  
Antonio Sciacovelli (Turun yliopisto)  
Maurizio Trifone (Università degli Studi di Cagliari)  
Ineke Vedder (Universiteit van Amsterdam)  
Franco Zangrilli (The City University of New York)

Italianistica Debreceniensis is a peer-reviewed journal. It appears yearly and publishes articles and reviews in Italian and English. Articles submitted for publication in the journal should be sent by e-mail attachment (as a Word document) to one of the Editors: Paolo Orrù (paolo.orrù@arts.unideb.hu), László Pete (pete.laszlo@arts.unideb.hu).

Italianistica Debreceniensis si avvale della valutazione peer-review. Ha cadenza annuale e pubblica articoli in Italiano e Inglese. Le proposte di contributo per la pubblicazione possono essere inviate per e-mail (in un file Word) a uno dei due direttori: Paolo Orrù (paolo.orrù@arts.unideb.hu), László Pete (pete.laszlo@arts.unideb.hu).

Books for review should be sent at the following address /  
I libri da recensire possono essere spediti all'indirizzo:  
Debreceni Egyetem, Olasz Tanszék, 4002 Debrecen, Pf. 400.

*For more information visit our website:* <http://italdeb.arts.unideb.hu/index.php/italdeb>

# Indice

## Articoli - Articles

- TANCREDI ARTICO: Danese Cataneo, «felicissimo spirito» nelle carte tassiane. L'Amor di Marfisa e la Gerusalemme liberata ..... 8
- ADELE BARDAZZI: «Occasioni» e «moments of being»: il modernismo di Montale ..... 21
- JULIA DABASI: Il legame tra lo spazio e l'individuo in Petrarca e Leopardi ..... 38
- ELISA DELLA MEA: Marano: una fortezza contesa. La crisi dei rapporti politico-diplomatici tra le principali potenze europee a seguito del colpo di mano su Marano del 1542 ..... 46
- MARCO GIANI: «Donna, che fosti tra le donne un Sole»: sui tentativi poetici giovanili di Paolo Paruta (metà XVI sec.) ..... 60
- ELEONORA MAMUSA: The exaltation of Italian national identity in Matteo Renzi's discourse ..... 74
- NOÉMI ÓTOTT: «Siete voi qui, ser Brunetto?». I volti di Brunetto Latini: rappresentazione e autorappresentazione ..... 96
- DIEGO STEFANELLI: Appunti sulla stilistica (italiana) di László Gáldi ..... 108
- FRANCO ZANGRILLI: Max Gobbo e la riscrittura fantastica di un periodo rinascimentale ..... 122

## Recensioni – Book reviews

- DAGMAR REICHARDT E CARMELA D'ANGELO, *Moda made in Italy. Il linguaggio della moda e del costume italiano*, Firenze, Franco Cesati, 2016 (Luigi Saitta) ..... 132
- FRANCO ZANGRILLI, *Il piacere di raccontare. Pavese dentro il fantastico postmoderno*, Palermo, Dario Flaccovio Editore, 2017 (Biagio Coco) ..... 137

# Danese Cataneo, «felicissimo spirito» nelle carte tassiane. *L'Amor di Marfisa* e la *Gerusalemme liberata*

di TANCREDI ARTICO

**Abstract:** Published in 1562, Danese Cataneo's epic-chivalric poem *Amor di Marfisa* had a wide but undervalued influence in Torquato Tasso's masterpiece, *Gerusalemme liberata*. In this short essay I'll provide the necessary evidence to demonstrate the existence of a deep connection between those two poems, and establish how it is organized. In particular, Cataneo's literary legacy, which is underlined by a long list of quote, is strongly perceptible for what concerns the expression of feelings and thoughts. *Amor di Marfisa*, in this regard, gives to the young Tasso an unusual example of epic poem interested in characters' psychology: aspects such as the self-analysis and the fragmentation of the ego are underrated in Ariosto's *Orlando furioso* and all the other Italian poems in *ottava rima*, whereas they are fundamental in Cataneo's poem. More than just an example, it represents for Tasso a training ground and a mine, where he finds themes and lexicon that later will be used in *Gerusalemme liberata*.

## 1. Introduzione

Tra i poemi epico-cavallereschi del Rinascimento che affollano i polverosi scaffali della manzoniana biblioteca di Don Ferrante, oggi quasi del tutto dimenticati ma all'epoca in possesso di buona fama, uno in particolare attira l'attenzione di chi si occupa del genere eroico tra Ariosto e Tasso, sarebbe a dire *L'Amor di Marfisa*, opera di un estroso artista di Carrara, Danese Cataneo. Suo unico testo edito – prima che poeta, fu pittore, scultore e bronzista di tutto rispetto nel Veneto di metà secolo<sup>1</sup> –, rappresenta un documento di eccezionale importanza negli studi tassiani, soprattutto per ciò che riguarda il così detto “noviziato” poetico del giovane Torquato Tasso. Benché incompiuto (dei quaranta canti previsti originariamente

<sup>1</sup> Scultore e letterato trapiantato stabilmente in Veneto, Cataneo (1509-1572) fu artista celebre al tempo: per gli scarsi dati biografici il contributo più aggiornato è M. Rossi, *La poesia scolpita. Danese Cattaneo nella Venezia del Cinquecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 1995 (ma si veda anche la miscellanea *Danese Cattaneo da Colonnata: scultore, poeta, architetto. Colonnata 1512 - Padova 1572*, Fosdinovo, Associazione Culturale PerCorsi d'Arte, 2013), da cui si può risalire agli studi eruditi ottocenteschi, e alle necessarie correzioni alla lezione di Vasari, che ne fa menzione nella sua *Vita di Iacopo Sansovino*, che ne fu maestro di bottega a Roma. Per vita e opere si veda anche la voce del *DBI* a cura di Macchioni-Gangemi, mentre sul versante della produzione figurativa vanno tenuti in considerazione A. de Angelis, *La virtù fa sempre vivo: Danese Cattaneo and the monument to Giano Fregoso in Sant'Anastasia, Verona*, Ann Arbor, UMI, 2000, e Id., *Danese Cattaneo's portrait bust of Girolamo Giganti*, London, The Burlington magazine publ., 2001.

ne furono stampati poco meno di un terzo: tredici, nel 1562),<sup>2</sup> è uno dei testi che influenzò maggiormente, tra quelli di metà Cinquecento, lo sviluppo della poetica eroica di Tasso, il quale nello stesso giro d'anni, verosimilmente tra 1559 e 1561,<sup>3</sup> era impegnato nella stesura del *Gierusalemme*, lo scartafaccio di quello che sarà uno dei capolavori della letteratura europea.

Le ragioni di quest'affermazione, largamente condivisa dalla critica, si ritrovano tuttavia solo in maniera parziale nella produzione saggistica dedicata a Cataneo. Dopo i validi lavori di Roberto Agnes ed Ezio Raimondi, datati agli anni Sessanta, che avrebbero dovuto stimolare a una lettura più attenta del patrimonio costituito dalla *Marfisa*, l'attività ermeneutica si è bloccata, nonostante le fondamentali acquisizioni ecdotiche in materia tassiana.<sup>4</sup> Oltre all'abbandono dell'opera di confronto (che, ad ogni modo, richiede un netto allargamento di quantità e prospettive rispetto ai riscontri della bibliografia, che guardi alla *Gerusalemme liberata* oltre che al *Gierusalemme*), i dati finora raccolti non sono stati elevati a sistema, confinando la *Marfisa* nei limiti del "noviziato" tassiano.<sup>5</sup> Nella realtà delle cose, il peso della lezione di Cataneo si avverte molto più in là della stagione veneziana del giovane poeta di Sorrento, fin dentro al poema maggiore, al punto che è lecito sviluppare un discorso sul debito letterario che la *Liberata* contrae con la *Marfisa*.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Si cita da un esemplare della *princeps* in possesso della Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza (collocazione A 004 001 026), abbreviato in *Marfisa*. Per la trascrizione si adottano i seguenti criteri: si eliminano le h etimologiche e paretimologiche, si ammodernano la grafia e l'ortografia, si trasformano i nessi -tj in -zi. Con il numero arabo si indicherà, per tutti i testi in ottave, il canto, con il numero romano l'ottava (a seguire, eventualmente, il numero del verso o dei versi). Per il testo della *Liberata* si usa T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, BUR, 2009.

<sup>3</sup> Le ipotesi circa la datazione del frammento sono le più varie: le riassume C. Gigante, *Tasso*, Roma, Salerno, 2007, p. 52. Più di recente, alla luce di una nuova proposta di segmentazione delle fasi redazionali della *Liberata*, G. Baldassarri, *Introduzione*, in T. Tasso, *Il Gierusalemme*, introduzione, commento e testo critico a cura di G. Baldassarri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 7-39, ha offerto elementi per un ulteriore innalzamento della datazione, anteriore al 1559.

<sup>4</sup> R. Agnes, *La «Gerusalemme liberata» e il poema del secondo Cinquecento*, «Lettere italiane», XVI (1964), pp. 117-143 (pp. 117-123) e di E. Raimondi, *Un episodio del «Gierusalemme»*, «Lettere italiane», XIV (1962), pp. 59-70. La bibliografia su Cataneo, per il resto, è breve e poco aggiornata: qualche utile riferimento alla produzione poetica è in Rossi, *La poesia scolpita*, cit. (che si concentra prevalentemente sugli aspetti scultorei), mentre è utile alla ricostruzione filologica del testo C. Gavagnin, *La Marfisa di Danese Cataneo: dalla stesura in quarta rima alla stampa (1562): edizioni del testo e fasi dell'elaborazione*, tesi di dottorato discussa nel 2001 presso l'Università Ca' Foscari di Venezia; più interessante, sotto il profilo testuale, un articolo della stessa: *Un esperimento metrico dimenticato? La quarta rima come metro epico in Danese Cataneo*, «Stilistica e metrica italiana», 4 (2004), pp. 116-142. Altre indicazioni preziose provengono da studi non monografici su Cataneo: dal già citato volume di Gigante e da G. Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso*, Pisa, Edizioni della Normale, 2005.

<sup>5</sup> Il riferimento è al saggio di G. Resta, *Formazione e noviziato del Tassino*, in *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, Atti del convegno di studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (1595 - 1995). Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995, a cura di L. Borsetto e B. M. Da Rif, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 1997, pp. 17-34. Per l'ambiente veneziano in cui si muoveva Tasso si veda anche G. Da Pozzo, *L'esperienza veneta del giovane Tasso: gli amici, i maestri, le scelte*, nel volume collettaneo *La ragione e l'arte, Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, a cura di G. Da Pozzo, Venezia, Il Cardo, 1995, pp. 89-102.

<sup>6</sup> Non è possibile, in questa sede, soffermarsi su alcune questioni interne al testo di Cataneo di vitale importanza, che si affidano all'edizione del testo approntata da chi scrive e di prossima stampa per le Edizioni di Storia e

## 2. Una ricognizione tra i paratesti

La figura di Cataneo si intravede nel mondo tassiano a partire da due testimonianze dirette, che ne attestano un qualche ruolo nella genesi del *Gierusalemme*. La prima è fornita da Giovan Mario Verdizzotti, poeta veneziano coevo a Tasso e copista del *Gierusalemme*, che in una lettera a Orazio Ariosti, dopo essersi attribuito il ruolo di ispiratore del *Rinaldo*, individua nello scultore carrarese il suggeritore per l'argomento di crociata.<sup>7</sup>

L'affermazione è interessante, ma molto difficile da pesare, perché suppone delle corrispondenze impossibili da confermare e fa sorgere seri dubbi sulla proporzione dei meriti da attribuire ai vari sodali di Tasso.<sup>8</sup> Molto più significativa è, allora, la seconda testimonianza, che rimonta a Tasso stesso, diciottenne prefatore del *Rinaldo* (stampato lo stesso anno e con lo stesso editore della *Marfisa*, Francesco de' Franceschi), che lo menziona nel contesto di una discussione tecnica, sul problema degli esordi di canto:

gravemente mi riprenderanno che non usi ne' principi de' canti quelle moralità, e que' proemi ch'usa sempre l'Ariosto: e tanto più che mio padre, uomo di quell'autorità e quel valore che il mondo sa, anch'ei talvolta da questa usanza s'è lasciato trasportare. Benché, d'altra parte, né il principe dei poeti Virgilio, né Omero, né gli altri antichi gli abbiano usati, ed Aristotele chiaramente dica nella sua poetica [...] che tanto il poeta è migliore, quanto imita più, e tanto imita più quanto men egli come poeta parla e più introduce altri a parlare: il qual precetto ha benissimo servato il Danese, in un suo poema composto ad imitazione degli antichi, e secondo la strada ch'insegna Aristotele; per la quale ancor me egli esortò a caminare.<sup>9</sup>

---

Letteratura di Roma. Una di queste riguarda la datazione, per la quale si rimanda alla *Nota al testo*, su cui sarà necessario sorvolare anche a rischio di perdere l'idea di bilateralità che permea gli scambi tra Cataneo e Tasso: non tutto quello che si legge di comune tra la *Marfisa* e la *Liberata*, infatti, pare sia da attribuire al carrarese, che lavorò alla seconda parte del testo edito (canti VII-XIII) soltanto dal tardo 1559, in contemporanea (anziché in precedenza) al *Gierusalemme*.

<sup>7</sup> Si veda G. M. Verdizzotti, *Lettere a Orazio Ariosti*, a cura di G. Venturini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969, pp. 10-11. Poco dopo, nella stessa pagina, Verdizzotti ricorda la propria amicizia con Cataneo e la copia manoscritta del *Gierusalemme* approntata per Tasso: «E io, che allora e d'età più giovine e più sfaccendato ch'io era, aveva tempo di trovarmi quasi ogni giorno insieme con lui in casa del detto Cattaneo, vedendo che 'l Tasso malvolentieri prendeva la fatica dello scrivere, gli fui cortese con mia soddisfazione di scrivergli di mia mano tutto il primo canto».

<sup>8</sup> Gigante giustamente esorta a guardare con cautela alle «dichiarazioni di quanti poi cercarono di accreditare un proprio ruolo nella sua [i.e. di Tasso] formazione» (Gigante, *Tasso*, cit., p. 53). Anche l'ultimo contributo sul *Gierusalemme* è d'accordo: «Si tratta a ben vedere di una sorta di calcolata ripartizione dei debiti tassiani», non esente da incongruenze (cfr. Baldassarri, *Introduzione*, cit., p. 10, n. 15).

<sup>9</sup> T. Tasso, *Torquato Tasso ai lettori*, in Id., *Rinaldo*, edizione commentata a cura di M. Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 47-48.

All'altezza del 1562, dunque, il giovane studente frustrato dagli «ingrati studi»<sup>10</sup> di giurisprudenza avrebbe già accettato il consiglio di adoperarsi su un poema di crociata e desunto alcune tecniche compositive dal più esperto poeta carrarese. Questo quadro trova il supporto di un altro documento tassiano, i *Discorsi dell'arte poetica*, la cui composizione risale al periodo in cui fu edito il *Rinaldo* e concepito il *Gierusalemme*. La chiamata in causa resta pressoché un *unicum* nel repertorio teorico tassiano: prima che nei *Discorsi del poema eroico* la presenza dello scultore scompaia del tutto, a vantaggio di esempi cinquecenteschi maggiormente influenti nel panorama letterario,<sup>11</sup> qualche traccia viene però ammessa, perlomeno indirettamente (non è mai nominato in maniera esplicita), nei giovanili *Discorsi dell'arte poetica*, dove vengono legittimate idee innovative comuni tra i due autori, tanto più valide perché superiori, nella prospettiva della *Liberata*, alle soluzioni del *Rinaldo*.

Se sulla scelta dei personaggi Tasso, per ragioni di “convenevolezza” dottrinale, esprime la necessità di tralasciare i soggetti mitici (facendo di fatto fuori l'*Ercole* di Giraldi) a vantaggio di quelli che si possono cavare dalle storie di Carlo Magno e Artù, nel *Discorso Primo*, sull'elezione della materia per il perfetto poema, si legge che

l'istorie de' tempi né molto moderni né molto remoti non recano seco la spiacevolezza de' costumi, né della licenza di fingere ci privano. Tali sono i tempi di Carlo Magno e d'Artù [...] Prendasi dunque il poema da istoria di religione vera, ma non sì sacra che sia immutabile, e di secolo non molto remoto, né molto prossimo.<sup>12</sup>

L'affermazione fa pensare in prima battuta al *Rinaldo* (o, forse, ai poemi omerico-arturiani di Luigi Alamanni), ma anche alla *Marfisa*, che in un contesto in cui si dibatteva senza sosta sull'opportunità di rileggere aristotelicamente il *Furioso* fu il primo e unico poema in grado di raggiungere un compromesso accettabile tra la storia documentaria e la fantasia ariostesca, attuando un vero e proprio tentativo pratico, dopo quelli teorici di Lodovico Dolce e Simon Fornari, di salvataggio del *Furioso*.<sup>13</sup> La scelta di un argomento dai forti connotati sacri come la campa-

<sup>10</sup> Ivi, XII 90. Sulla parabola giovanile di Tasso si veda G. Baldassari, *Il Rinaldo*, in «Padova e il suo territorio», X 1995, 57, pp. 30-34.

<sup>11</sup> La scomparsa è dettata probabilmente da motivi di risonanza: Cataneo, infatti, era «estraneo dibattito sul poema e sconosciuto alla maggioranza dei letterati» (Agnes, *La «Gerusalemme»*, cit., p. 122).

<sup>12</sup> T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, in Id., *Prose*, a cura di E. Mazzalai, Milano-Napoli, Ricciardi, 1935, vol. I, pp. 349-410 (cit., p. 358).

<sup>13</sup> Si riprendono i concetti del sontuoso quadro di D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, trad. it. di T. Praloran, Milano, Mondadori, 1999 (ed. orig. *Proclaiming a classic. The Canonization of*

gna di Carlo Magno del 773/774 contro i Longobardi, ribelli alla Chiesa di Roma e perciò paragonabili per via allegorica ai riformati tedeschi che sconvolsero il mondo cinquecentesco, doveva aver colpito Tasso (che per il *Rinaldo*, invece, si era sciolto dai suoi stessi precetti, pescando un soggetto senza fondatezza storica e tutt'altro che «di religione vera»),<sup>14</sup> al punto che se ne ricorderà anche più avanti, in una lettera che indica precisamente quelli che sono gli orizzonti possibili per l'eroico. In questa epistola indirizzata al conte Ferrante Estense Tassoni vengono enumerati gli argomenti ritenuti ottimi, con particolare attenzione proprio per la guerra tra Franchi e Longobardi:

gli do l'elezione di tutti questi soggetti, i quali mi paiono sovra gli altri atti a ricever la forma eroica. Espedizion di Goffredo, e de gl'altri principi contra gl'infedeli, e ritorno [...] Espedizion di Bellesario contra' Goti. Di Narsete contra i Goti [...] Espedizion di Carlo Magno contra' Sassoni. Espedizion di Carlo contra Longobardi. In questi troverei l'origine di tutte le famiglie grandi di Germania, di Francia e d'Italia; e 'l ritorno d'un principe. E se ben alcuni di questi soggetti sono stati presi, non importa: perch'io cercherei di trattarli meglio, ed al giudizio di Aristotele.<sup>15</sup>

Nel breve elenco sono confermate e ampliate le posizioni dei primi *Discorsi*, attraverso una rosa di temi che implica dei riferimenti concreti – «un'estensione precisa, e familiare non solo al Tasso: [...] la guerra gotica, soggetto dell'*Italia liberata*; la guerra di Carlo contro i Longobardi, soggetto del II dei *Cinque canti* dell'Ariosto e dell'*Amor di Marfisa*»<sup>16</sup> –, a testi chiamati in causa per finalità preventive, allo scopo di affermare la validità assoluta dell'operazione che l'autore intende di lì a poco compiere.

Al di là delle classificazioni di merito, è evidente che la scelta del soggetto, in linea teorica e secondo un riconoscimento del tutto arbitrario, eleva la *Marfisa* al rango dei migliori poemi eroici del periodo, cosa che non è affatto blasfemo affermare se si guarda da un lato all'opera in sé, che come detto presenta complessità tali da permetterle di dialogare con i classici moderni in maniera innovativa ri-

“*Orlando Furioso*”, Princeton, Princeton UP, 1991), che traccia un profilo diacronico della ricezione del poema ariostesco nel quale emerge chiaramente come, fino al 1561, fosse forte nel mondo intellettuale la volontà di salvaguardare il *Furioso* attraverso schemi di lettura classicheggianti. Le opere teoriche di Dolce e Fornari sono qualcosa di profondamente simile al poema di Cataneo, che è una sorta di riscrittura regolare (su modelli omerici e virgiliani) della materia di Ariosto, con ripresa e conclusione delle fila narrative.

<sup>14</sup> Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, cit. 358.

<sup>15</sup> T. Tasso, *Lettere*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1852-1855, vol. V, p. 1551.

<sup>16</sup> Come afferma M. Beer, *Poemi cavallereschi, poemi epici e poemi eroici negli anni di elaborazione della Gerusalemme liberata (1559-1581)*. *Gli orizzonti della scrittura*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. Venturi, Firenze, Olschki, 1999, 3 voll., vol. I, pp. 55-65 (cit. p. 59).

spetto all'eroico di Trissino e Alamanni, dall'altro considerando il peso che alcune soluzioni in essa approntate ebbero sulla *Liberata*.

### 3. L'officina della *Marfisa*

Nonostante le precise indicazioni della prefazione al *Rinaldo*, il risultato dello sforzo critico su Cataneo è stato finora circoscritto a dati minimi e rivolto alla conferma di una presenza vaga. Come cosa più rilevante, è stato osservato come nei due poemi esista, su sollecitazione di Cataneo, una comune «atmosfera di alacrità eroica che inonda il paesaggio come nell'ebbrezza abbagliante di un sogno di vittoria»,<sup>17</sup> un'impressione di lettura corretta, che rende anche giustizia alla formazione artistica del carrarese, senza però esaurire la profondità degli spunti che offre la *Marfisa*. Mantenendo le giuste proporzioni con i grandi modelli epico-cavallereschi,<sup>18</sup> l'influenza di Cataneo sull'epica tassiana va saggiata in tre direzioni: l'onomastica, il problema degli esordi di canto e, infine, il magistero stilistico e la selezione delle fonti letterarie.

Il primo punto di ragionamento, banale ma lo stesso foriero di interesse, riguarda l'antroponimia. Studiata finora a partire dall'imprestito – puramente lessicale, vista la diversità completa tra i personaggi – del nome Argante,<sup>19</sup> la questione è in realtà più complessa. Da un lato perché coinvolge anche un'altra serie di appellativi non certo irrilevante (nella *Marfisa* figurano i vari Dudone, Rambaldo, Erminia ed Ernando, quest'ultimo presente nel *Gierusalemme*), dall'altro perché si tratta, alla radice, di un recupero boiardesco, che testimonia dell'accuratezza filologica con cui Cataneo si riconnette alla materia del ciclo ferrarese. È un punto in questione che non sarà qui possibile approfondire, ma che dà l'idea di come il lavoro di formale adesione del carrarese alla moda di imitare il *Furioso*, evidente fin dal titolo, non sia affatto banale o supina, né da bollare come fatto inerziale ma, al contrario, conviva con una forte spinta innovativa; basti qui aver approfondito ciò che era già stato accennato, in termini non analitici, da Angelo Ingegneri, che proprio in merito ai nomi degli eroi ricordava l'*Amor di Marfisa* nella prefazione della *Liberata* stampata a Casalmaggiore.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Raimondi, *Un episodio*, cit., p. 69, saggio che in prevalenza si concentra sul solo Canto X della *Marfisa*.

<sup>18</sup> Per il caso di Cataneo si può parlare, talvolta, di vero ipotesto generativo, non solo di suggestione, pur considerando le difficoltà che si incontrano nell'individuare i rapporti con gli antecedenti per la scrittura cinquecentesca e in particolare nel contesto del poema: per una prima rassegna di riscontri tra *Amor di Marfisa* e *Liberata* si veda R. Gigliucci, *Canto IX*, in *Lettura della Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 207-240, in particolare pp. 218-219 (n. 42, 54 e 58), e 233-236.

<sup>19</sup> D. Foltran, *Dalla «Liberata» alla «Conquistata». Intertestualità virgiliana e omerica nel personaggio di Argante*, «Studi tassiani», n. XL-XLI 1992-1993, pp. 89-134 (in particolare, pp. 89-91).

<sup>20</sup> Si veda A. Ingegneri, *Angelo Ingegneri agli intendenti Lettori*, in T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, Casalmaggiore, Canacci e Viotti, 1581: «il Signor Torquato non era ancora ben risoluto dei nomi di molti personaggi intro-

Più che uno sfizio, invece, è la questione relativa agli esordi di canto, perché consente di inserire la *Marfisa* in maniera più precisa nel contesto dell'eroico di metà Cinquecento, in una zona di prossimità alla *Liberata*. È cosa nota che le modalità di inizio dei canti o libri eroici rappresentassero, con l'affermarsi del racconto storico, desideroso di smarcarsi dagli schemi canterini e cavallereschi, un problema piuttosto serio:<sup>21</sup> come ricordato lucidamente da Tasso nella lettera di prefazione del *Rinaldo*, gli esordi ariosteschi violavano il principio aristotelico dell'impersonalità, ed erano perciò inammissibili in un poema epico regolare. A fronte di questo riconoscimento teorico, tuttavia, non si era ancora sviluppata nella pratica una seria alternativa.

Nessuno, prima di Cataneo, aveva organizzato un sistema di cerniere tra unità narrative organico e coerente, capace di tenere conto sia delle ragioni della mimesi aristotelica sia di problemi di altra natura – come, ad esempio, la regolarità del ritmo con cui procede il racconto – che la transizione di canto in canto implica. Se Giovan Battista Giraldi sosteneva la liceità degli esordi moraleggianti e riassuntivi ariosteschi anche nel poema eroico, poiché utili a far recuperare al lettore il filo dell'intreccio, Bernardo Tasso cercava al contrario soluzioni diverse da quelle canterine nell'*Amadigi*, dando però conto nelle *Lettere* di come il vaglio di modalità alternative (boccaccesche, in particolare) si fosse arenato di fronte a problemi di monotonia, a causa dei quali fu necessaria l'aggiunta di una serie di classici inizi ariosteschi con moralità, per intervallare le cento albe e gli altrettanti tramonti che aveva progettato di spalmare sui cento canti del poema.<sup>22</sup>

Il primo a sperimentare con costanza un'alternativa valida fu proprio Cataneo. La fortuna della sua proposta si vede, oltre che dal riconoscimento del *Rinaldo*, anche dall'analisi intertestuale, che rende conto di un magistero tenuto in gran conto da Tasso. Sfruttando un modello dantesco poco usato al tempo (recuperato e arricchito tramite il filtro della narrativa latina: il Virgilio dell'*Eneide* e l'Ovidio delle *Metamorfosi* su tutti),<sup>23</sup> il poeta di Carrara aveva brillantemente

---

dotti: confuse per avventura dalla copia dei trovati da lui, e degli ereditati da quel felicissimo spirito del Signor Danese Cataneo, il cui giudizio, in tutte le cose mirabile, egli particolarmente ammirava negli studi della poesia».

<sup>21</sup> Un fenomeno studiato con ottimi risultati da S. Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002, che tuttavia nel proprio canone non include la *Marfisa*.

<sup>22</sup> L'*Ercole*, fu assai rilevante nell'orizzonte poetico del giovane Tasso, in particolar modo per il *Rinaldo* (G. Baldassarri, *Torquato Tasso*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di N. Borsellino e W. Pedullà, vol. V. *L'età della Controriforma. Il tardo Cinquecento*, Milano, Motta, 1999, pp. 281-446; p. 295). Per le teorie di Bernardo Tasso si consideri almeno un passaggio, tra i tanti, delle *Lettere di M. Bernardo Tasso secondo volume*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1560: «per fuggir le riprension degli uomini dotti [...] Ho levate dal mio poema parte di quelle descrizioni de la sera e del giorno» (p. 433, lettera del 1557).

<sup>23</sup> Le modalità usate da Dante sono tre: gli esordi "diegetici", mimetici, e retorici (specularmente sono tre le tipologie di finale di canto). Per un'attenta disamina degli schemi danteschi e del loro funzionamento si rinvia a G. Gorni, *La teoria del cominciamento*, in Id., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore*, Firenze, Le Monnier, 1981, pp. 143-182; G. Di Pino, *Pause e intercanti nella «Divina Commedia»*, Bari, Adriatica, 1982, pp. 9-38; R.

risolto il problema, stabilendo una serie di formule connettive capaci di mantenere l'impersonalità e stabilizzare su marce alte, eliminando le ritardanti divagazioni ariostesche, la velocità narrativa del racconto.<sup>24</sup> Così facendo, aveva creato un antecedente fondamentale per la *Liberata*, che Tasso recuperò, non prima di aver operato una sensata selezione, eliminando le interruzioni tra canti marcate dalla fine di un discorso diretto, frequenti nella *Marfisa* ma ritenute forse un po' troppo acerbe da Tasso, e mantenendo gli inizi con congiunzione («Ma») o con avverbio («Così», «Intanto», «Mentre», «Già»), che rappresentano la quasi totale maggioranza nella *Liberata*.

Di quest'ultimo tipo è anche l'avvio della *narratio* tassiana, in cui si avverte il lascito testuale più lampante della *Marfisa*, nonché uno di quelli duraturi, che dal *Gierusalemme* si spingono oltre la *Liberata*, diventando parte di un sistema poetico. In tutti e tre i poemi (ma a *Marfisa*, *Gierusalemme* e *Liberata* va aggiunto anche il *Rinaldo*, mentre nella *Conquistata*, pur in linea con i precedenti, a causa dell'ipertrofia che la caratterizza, l'avvio è posposto di due ottave), l'inizio del racconto è stabilito all'ottava 6, con un attacco diegetico «di rottura», che impone uno stacco forte tra la protasi e la narrazione. La formula è sempre la stessa, e prevede l'uso di «Già» a inizio verso seguito da un verbo all'imperfetto, una costante che accompagnerà tutta la produzione in ottave di Tasso.<sup>25</sup>

Intorno a questo specifico punto, è possibile mettere bene a fuoco la portata del tentativo di Cataneo, lungi dall'essere solo un antecedente casuale per Tasso: il poeta di Carrara, con il recupero delle formule dantesche, in particolare di questa iniziale (ripetuta anche più avanti nel poema, in un simile momento di frattura

Fasani, *Gli inizi e i finali di canto nella «Divina Commedia*, in Id., *Le parole che si chiamano*, Ravenna, Longo, 1994, pp. 27-72. L'uso del modello dantesco è segnalato in Cataneo da evidenti riprese lessicali e strutturali, ma è in generale tutto il procedimento degli attacchi diegetici a «modulo incidenziale» a essere assimilato: si guardi per questo agli esordi di continuità dei canti IV («Intanto i duo guerrieri d'ogn'intorno / cinti son d'arme...»), V («Così, elevata al ciel Carlo la mente, / scuopre l'occulte cose...»), VIII («Mentre d'uomini e d'arme e di destrieri / feano apparecchio, in campo ritornaro / le diece damigelle...»), e XII («Indi da l'acque rapide discosto...»).

<sup>24</sup> Questo grazie non solo agli attacchi diegetici, ma anche alla mimesi per cui il canto talvolta si interrompe con la fine di un discorso diretto: «che sopra il capo mio tal carco prendo. – // Così risposto la donzella ardita, / le rendono grazie Ullania e i re stranieri» (Cataneo, *Marfisa*, II 68 e III 1, da confrontare con Dante, *Commedia*, commento a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, «I Meridiani», Mondadori, 1991-1997, 3 voll., *Inferno*, XXI 1-3); o, più avanti: «... ch'altri accostarti a quel non s'assicura. – // Condotta a fine il suo lungo sermone / [...] / onde il re gli occhi, ed ogni suo barone / voltovvi» (Cataneo, *Marfisa*, VI 74 e VI 1, da leggere in controluce a Dante, *Divina Commedia*, cit., *Purgatorio*, XVIII 1-2). Infine il caso più clamoroso, l'esordio di ripresa del canto X: «Finite l'accoglienze e i lieti uffici...» (Cataneo, *Marfisa*, X 1), evidentemente calco di Dante, *Divina Commedia*, cit., *Purgatorio*, VII 1-2.

<sup>25</sup> Cfr. Cataneo, *Marfisa*, I 6, 1-2 («Già il difensor de la romana Chiesa, / Carlo, la terra avea di sangue tinta») con T. Tasso, *Il Gierusalemme*, cit., I 6, 1-2 («Già scorrea vincitor per l'Oriente / L'esercito cristian da Dio condotto») e Id., *Rinaldo*, cit., I 6, 1-2 («Già Carlo Magno in più battaglie avea / dómo e represso l'impeto africano»). Si vedano inoltre Id., *Liberata*, I 6, 1-2, e *Gerusalemme conquistata*, I 8, 1-2. L'importanza di Cataneo su questo modulo era già stata segnalata da G. Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa nel poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982, p. 162, nonché poi in Id., *Introduzione*, cit., p. 20, n. 61.

narrativa),<sup>26</sup> dimostra una profonda comprensione del modello di Dante, che aiuta a segnare nettamente lo stacco della *narratio* dall'esordio proemiale, nel quale il poeta compare inevitabilmente in prima persona e che va perciò isolato. Ciò si concretizza, inoltre, tramite il recupero di una formula puntualmente dantesca,<sup>27</sup> in modo coerente con quanto visto nel resto del poema, sulla base di un'annessione diastratica – decisiva per Tasso – della *Commedia*.

Anche nel resto della *Marfisa*, infatti, gli spazi di riuso del modello dantesco sono vasti. Una prima questione, interessante ma senza fortuna, riguarda l'uso di un metro diverso dall'ottava, cioè la quarta rima, chiaramente ispirato alle terzine incatenate e inventato per la prima stesura (e usato fino al quarto canto, per oltre mille quartine, come testimonia uno dei tre manoscritti che tramandano il testo),<sup>28</sup> ma il dantismo è più in generale un fenomeno dello stile, che traluce in una scrittura in cui sono assai elevati, rispetto alle medie eroiche rinascimentali, la tensione espressionista e l'uso di un parlare aspro. Compagno così metafore esplicitamente derivate dalla *Commedia*, sempre inerenti all'area semantica degli affetti, e sono ricorrenti gli scambi tra significante e significato nel rapporto corpo-pensiero (le turbe di Gano, che si «Morde per rabbia or questa mano or quella», sono descritte con un'immagine celeberrima, quella del conte Ugolino, in linea con una semantica che torna anche altrove),<sup>29</sup> cosa che dà vita a una filiera interessante in ottica tassiana.

In generale, Dante è per Cataneo il perno di una riflessione sull'interiorità dei personaggi ignota al Cinquecento eroico (Ariosto incluso) e dal valore fondamentale per Tasso, la cui abilità nel descrivere le emozioni è unica,<sup>30</sup> e affonda le radici nella *Marfisa*, oltre che nell'*Amadigi*. L'importanza per lo sviluppo della capacità pittorica nelle «scene corali»<sup>31</sup> di battaglia di cui aveva parlato Raimondi è solo un aspetto del rapporto tra i due poeti, non il più rilevante se paragonato all'inno-

<sup>26</sup> All'inizio del canto VII, che interrompe la lunga digressione dei canti I-VI, utili per riannodare la materia ariostesca, e apre al racconto di guerra vero e proprio, introdotto peraltro da una perifrasi stagionale di palese gusto dantesco: si legga Cataneo, *Amor di Marfisa*, VII 1, 1 («Già del Montone il sol faceva partita... »).

<sup>27</sup> Questo stesso modulo si presenta quattro volte nella *Commedia*, in *Inferno*, XVI 1-4; XXVII 1-4; *Purgatorio*, V 1-3; VIII 1-7.

<sup>28</sup> In prima battuta il poema fu pensato e parzialmente composto in quarta rima, metro simile alla terzina e decisamente inconsueto nella tradizione narrativa (non solo epico-cavalleresca). Il testo integrale nella sua prima versione si legge in Gavagnin, *La Marfisa di Danese Cataneo*, cit., tomo II.

<sup>29</sup> A tal proposito si leggano i passaggi a I 15, 3-4 («al qual, per l'empio caso d'un sì fido / suo amico, aspro dolor l'anima morse»), I 28, 7 («da i morsi del duol l'alma è trafitta»), III 57, 5-8 («tal ch'egli fa pietà scender da i cieli / nel sen d'Ullania, e con acuti morsi / trafiggere il cor suo per li due amanti / che combatter allor le denno avanti»).

<sup>30</sup> Tra i tanti contributi si consideri almeno quello di G. M. Anselmi, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento. Le radici italiane dell'Europa moderna*, Roma, Carocci, 2008, pp. 180-182.

<sup>31</sup> Raimondi, *Un episodio*, cit., p. 69.

vazione del carrarese nel campo della psicologia dei personaggi: la *Marfisa*, che in definitiva è la storia di un percorso interiore, di un personaggio (l'eroina che dà titolo al testo) alla ricerca di sé nel pericoloso bosco dell'amore, prelude al grande cosmo degli affetti dispiegato nella *Liberata*, fungendo non solo da esempio ma anche da vero e proprio antecedente testuale, una miniera da cui il poeta di Sorrento estrae spesso immagini e lessico.

Un confronto tra i due testi dice molto su quanto Tasso debba a Cataneo. La bellissima metafora della «tempesta di pensieri» usata per Solimano, poi di fortuna eccezionale nel Seicento, è un recupero dalla *Marfisa*, dalla «tempesta» che «vari, odiosi pensier» fanno in Gano, e così il desiderio ferino di «insanguinar le mani» in battaglia, sempre di Solimano, era identico in *Marfisa*, alla quale, prima che all'eroe tassiano e con un'impazienza frutto di uno stesso calcolo temporale, «l'ore anni [...] paion, che le mani / s'insanguini». <sup>32</sup>

Sono casi che mostrano come, su questo piano della scrittura, Cataneo offra un ampio ventaglio di soluzioni a Tasso, facendo da mediatore tra le istanze di un vecchio modo di narrare in ottave, piuttosto schematico, e una nuova idea tridimensionale di racconto, in cui hanno diritto di cittadinanza nuovi aspetti del visuto e, di conseguenza, altri modelli. Come con Dante, Cataneo agisce per Tasso come intermediario anche nei confronti di alcuni autori classici, la cui presenza nelle stanze della *Liberata* è anticipata dalla *Marfisa*.

Alcuni casi notevoli, in tal senso, emergono da una griglia di corrispondenze di tutto rispetto e che pare il caso di proporre, in aggiunta alle analisi della critica precedente. Anche solo a occhio si nota l'eccezionalità di una *Tavola delle intertestualità tra «Amor di Marfisa» e «Gerusalemme liberata»*:

<i>Stolti!</i> , non san che sempre ha custoditi Dio stesso i Papi e i Cesari cristiani? ( <i>Marfisa</i> , I 4) <sup>33</sup>	come sia pur leggiera impresa, ah <i>stolto!</i> ,... <i>stolto</i> , ch'al Ciel s'agguaglia ( <i>Liberata</i> , IV 2)
<i>fende</i> e scaccia col volo e <i>nubi e venti</i> ( <i>Marfisa</i> , I 31)	<i>Fende i venti e le nubi</i> , e va sublime ( <i>Liberata</i> , I 14)
<i>Che dèe</i> , misera, <i>far?</i> ( <i>Marfisa</i> , II 21)	<i>Che far dèe</i> nel gran caso? ( <i>Liberata</i> , XX 97)

<sup>32</sup> Per entrambe le citazioni si veda, poco oltre, la *Tavola delle intertestualità tra «Amor di Marfisa» e «Gerusalemme liberata»*.

<sup>33</sup> Questo primo suggerimento intertestuale si deve a Gigante, *Tasso*, cit., p. 55, n. 9.

- Già scuote a tutti il cor *tema e speranza*  
(*Marfisa*, III 24)
- Sembran le *spade* lor *fulmini*, e mille  
spargon *lampi*, incontrandosi, e faville  
(*Marfisa*, IV 7)
- Morde per rabbia or *quella mano* or  
*questa*  
(*Marfisa*, VI 61)
- Quivi il ciel di rossor di fiamme acceso  
appare, e di *sanguigne nubi* *asperso*.  
(*Marfisa*, VI 3)
- fan dentro a quello orribile *tempesta*  
vari, odiosi *pensier* pugnando insieme  
(*Marfisa*, VI 61)
- Già l'ore anni *le paion*, che *le mani*  
*s'insanguini* tra i Liguri e i Pisani.  
(*Marfisa*, VII 65)
- il suo *campo* a tal periglio esposto,  
col trarne e tante schiere e i capitani,  
che del *corpo* di quel son *core e mani*  
(*Marfisa*, VIII 14)
- Finite l'*accoglienze* e i lieti uffici...  
(*Marfisa*, X 1)
- e fra *tema e speranza* il fin n'attende  
(*Liberata*, VI 49)
- Lampo* nel fiammeggiar, nel romor  
tuono,  
*fulmini* nel ferir le *spade* sono  
(*Liberata*, VI 48)
- ambe le mani* per dolor si *morse*  
(*Liberata*, XIV 51)
- Non esce il sol giamai, ch'*asperso* e  
cinto  
di *sanguigni vapori* entro e d'intorno  
non mostri ne la fronte...  
(*Liberata*, XIII 54)
- e rivolgendo in sé quel che far deggia  
in gran *tempesta* di *pensieri* ondeggia  
(*Liberata*, X 3)
- ch'ogn'ora un lustro *pargli infra* pagani  
rotar il ferro e *insanguinar le mani*  
(*Liberata*, VIII 10)
- e senza te parranne il *campo* scemo,  
quasi *corpo* cui tronco è *braccio o*  
*mano*  
(*Liberata*, V 50)
- Finite l'*accoglienza* il re concede...  
(*Liberata*, X 54)

Sanguigne son, *forate*, tronche e fesse      d'arme e di membra perforate e fesse  
 con l'arme le lor membra                      (*Liberata*, XX 60)  
 (*Marfisa*, X 7)

di *civil sangue*, ohimè, la Francia tinta      del *civil sangue* tuo dunque bruttarte?  
 (*Marfisa*, X 59)                                      (*Liberata*, V 46)

Ma a che nel dir più lungo or mi vi      Ché più vi tengo a bada? Assai distinto  
 mostro    ne gli occhi vostri il veggio: avete  
 per riscaldarvi a sì bell'opra, quando      vinto.  
 da l'ardente virtù de gli onorati              (*Liberata*, XX 19)  
 animi vostri a ciò siete infiammati?  
 (*Marfisa*, XI 73)

che ne' piedi ogni *speme* hanno riposto.      ... e sol nel corso  
 (*Marfisa*, XII 18)                                      de la salute sua pone ogni *speme*  
 (*Liberata*, VII 44)

fuggiran da i tre *folgori di Marte*?      terror de l'Asia e *folgori di Marte*  
 (*Marfisa*, XII 44)                                      (*Liberata*, I 14)

Ma la quantità ingente di casi, che deve per forza imporre una riconsiderazione circa il ruolo di Cataneo nella costruzione del poema di crociata, avrebbe poco senso se non si identificassero delle nervature tematiche. Oltre al campo dei sentimenti, la mediazione con la classicità è una di queste. La descrizione del volo dell'Arcangelo Gabriele del canto I della *Liberata* («Fende i venti e le nubi»), ispirata a Virgilio, risente di certo dell'antecedente della *Marfisa*, che in pratica traduce un passo del *De partu Virginis* di Iacopo Sannazaro («sic ille auras nubesque secabat», che diventa «fende e scaccia col volo e nubi e venti»), opera cara a Cataneo, che ne aveva tradotto in endecasillabi sciolti il primo libro, così come nel terzo dei casi riportati in tabella i due testi affondano le radici nelle *Metamorfosi* ovidiane.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> La traduzione si legge nel manoscritto chigiano I.VI.238, siglato O, conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma (per tutte le informazioni sia permesso rimandare nuovamente all'edizione della *Marfisa* a cura di chi scrive). Il passo di Virgilio proviene da *Eneide*, I 586-587: «repente / scindit se nubes et in aethera purgat apertum» (P. M. Virgilio, *Eneide*, a cura di E. Paratore, trad. con testo a fronte di L. Canali, Milano, «Fondazione Lorenzo Valla», Mondadori, 2008, 6 voll.); per Ovidio vd. *Metamorfosi*, I 617-619 (trad. it. di P. Bernardini Mazzolla, Torino, Einaudi, 1994).

Un'altra conferma, davvero clamorosa, si pesca invece nel *Gierusalemme*, fonte molto ricca di addentellati con la *Marfisa*.<sup>35</sup> L'icastico dipinto dell'eccitazione che i crociati provano alle porte della Città Santa («E se pur dorme alcun, nel sogno certo / La bramata città veder gli pare»),<sup>36</sup> tale da invadere anche la loro fantasia notturna, si leggeva già nella *Marfisa*, dove Germando e Argante, due dei tre re Boreali di ariostesca memoria, provavano un'identica ansia nell'imminenza del duello che avrebbe assegnato loro la regina d'Islanda («E se pur gli occhi loro il sonno preme, / si sognano a battaglia essere insieme»).<sup>37</sup> Il testo di partenza è la *Tebaide* di Stazio («si tenuis demisit lumina somnus / bella gerunt»), che con i suoi toni cupi dovette di sicuro piacere a Cataneo.<sup>38</sup>

Il distico – anch'esso inerente il campo semantico dell'interiorità su cui la *Marfisa* fa scuola, ma un secondo fronte di impiego andrebbe aperto sul versante del lessico politico – verrà omesso dalla *Liberata*, in una maniera che potremmo definire simbolica: benché fonte di un modo di fare poesia che emerge con costanza tra i versi della *Liberata*, Cataneo, dopo la stagione del “noviziato” veneziano, era destinato a scomparire dalle carte tassiane, in maniera pressoché definitiva. Un'ultima e tardiva attestazione si ha nel dialogo intitolatogli, *Il Cataneo, ovvero delle conclusioni amoroze*, forse l'omaggio all'artigiano dei sentimenti che influenzò quello che sarebbe divenuto uno tra i più celebri poeti dell'«internarsi», capace di riportare «tutto al cuore, ai movimenti interni, al teatro dell'anima». <sup>39</sup> Poco fortunato in vita presso il pubblico, non poté godere nemmeno di questo ossequio, giunto postumo, nel 1590-1591: si era spento a Padova da circa un ventennio, nel 1572.

<sup>35</sup> Molto più del *Rinaldo* (in cui pure compaiono sporadiche citazioni dalla *Marfisa*), a conferma di una continuità sull'asse *Gierusalemme-Liberata*, di cui si darà qualche caso nella nota a seguire. Sul *Rinaldo* si vedano, *ad indicem*, i puntuali riscontri di Navone nella recente edizione.

<sup>36</sup> Tasso, *Gierusalemme*, cit., I 24. Si danno, alla spicciolata, altri casi significativi di rapporto testuale tra i due poemi: il petrarchesco «abito altier» compare in *Marfisa*, I 45, II 15 e 32, XIII 66 e 69, e in *Gierusalemme*, I 33, mentre il classico «mille rivi sanguinosi» rispettivamente in *Marfisa*, I 2, e *Gierusalemme*, I 34. Più interessante un terzo caso, che rimonta ancora a Dante: cfr. *Marfisa*, V 8 («con gli ardenti / sospiri e con le tacite parole») e *Gierusalemme*, I 32 («Sommessi accenti e tacite parole, / Rotti singulti e flebili sospiri»). Un'ultima intertestualità merita un discorso a parte, perché indica un'elaborazione comune più che un rapporto di filiazione tra un autore e l'altro: cfr. *Marfisa*, X 30-31, e *Gierusalemme*, I 12, non un caso di poligenesi, a partire dalla *Historia belli sacri* di Guglielmo Tirio (identificata come fonte per il *Gierusalemme* da Raimondi, *Un episodio*, cit., pp. 59-64, che non nota la similarità con le due ottave di Cataneo), bensì da una scrittura congiunta: la cronaca di Tirio, infatti, molto generica, non può aver certo originato in maniera spontanea ottave così simili, per le quali è logico pensare a una scrittura collettiva.

<sup>37</sup> Cataneo, *Marfisa*, tomo III, cit., p. 46.

<sup>38</sup> La citazione proviene da P. P. Stazio, *Tebaide*, VII 463-464 (introduzione di W. J. Dominik, trad. con testo a fronte e note di G. Faranda Villa, Milano, Bur, 2009). Il recupero è importante perché assente, a quanto si è potuto verificare, in tutta la tradizione moderna coeva a Tasso e Cataneo.

<sup>39</sup> E. Raimondi, *Tasso e la totalità lacerata*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, cit., vol. I, pp. 3-12 (cit., p. 7).