

LA FRUSTA LETTERARIA DELLO SCIENZIATO

Giuseppe Ungaretti: “Strano che l’illustre uomo dell’ “eppur si muove” non si fosse accorto che la parola s’era messa a girare”

Se si tratti del prodotto estemporaneo di un furore giovanile o di una passione lungamente consumata nel tempo, non è dato sapere dai documenti in nostro possesso. Certo è che le *Considerazioni al Tasso* ⁽¹⁾, nate dalla penna di Galileo come glosse a un’ edizione della *Liberata* -la Salicato del 1588- (così come le *Postille* all’ Ariosto apposte all’ edizione Valgrisi del *Furioso* del 1572) ⁽²⁾ sono le sole a sopravvivere, nella memoria dei posteri, alla lunga *querelle* che infiammò le italiche lettere nella seconda metà del Cinquecento

1. Ma è verosimile l’ipotesi che si debbano attribuire all’epoca degli studi universitari di Galileo tra il 1587 e il 1589, mentre la datazione tarda agli anni in cui riprese fuoco la polemica sulla *Gerusalemme* con l’intervento di Paolo Beni contro la Crusca (1612) appare oggi poco plausibile.

2. In una lettera da Arcetri del 5 novembre 1639 Galileo si rammarica con Francesco Rinuccini, che gliene aveva fatto richiesta, di non potergli inviare ciò che dodici o quindici anni prima non gli sarebbe stato difficile “atteso che in quei tempi avevo il poema del Tasso legato con l’interposizione di carta in carta di fogli bianchi, dove avevo non solamente registrati i riscontri de i luoghi di concetti simili in quello dell’ Ariosto, ma ancora aggiuntovi discorsi, secondo che mi parevano questi o quelli dovere essere anteposti. Tal libro mi andò male, né so in qual modo...” (in *Scritti letterari*, a cura di A.Chiari, Firenze, Le Monnier, 1970, p.357).

intorno alla supremazia dei nostri due sommi poeti epici. La polemica era esplosa dopo la pubblicazione della *Gerusalemme Liberata* (1581), innescata da un letterato fautore del Tasso, Camillo Pellegrino, con il suo dialogo anti-ariostesco *Dell'epica poesia* (1584), che aveva provocato la violenta risposta degli Accademici della Crusca fiorentini per voce di Lionardo Salviati (*Difesa dell'Orlando Furioso*): ben presto i letterati dell'epoca si divisero in due fazioni impegnate a combattersi attraverso una fitta serie di trattati, opuscoli e libelli fra cui si annovera anche un intervento dello stesso Tasso, l'*Apologia della 'Gerusalemme Liberata'* (1585), tirato in campo a difendere le ragioni del suo poema e la memoria del padre Bernardo, il poeta dell'*Amadigi*.

Galileo, che come lettore appassionato di poesia coltiva un amore sviscerato per il poeta del *Furioso*, scende nell'agone letterario con la veemenza di chi vede offese le ragioni della purezza linguistica e della razionalità poetica dai troppi "ammiratori di questo libro", la *Liberata*, "de' quali io ne ho conosciuti molti farne schiamazzi terribili" (3). E la sua militanza, che non conosce nel tempo sbandamenti o deroghe di sorta, è tutta dalla parte dei Cruscanti fiorentini i quali, alla denuncia dei difetti dell'avversario, accompagnano il gusto della invettiva polemica e della ridicolizzazione beffarda, a tal punto che l'estro dell'insolenza e dello sberleffo scatena in lui una sorta di corpo a corpo, in forma di fittissima chiosa, con il testo da distruggere. Non si mancherà di osservare, con qualche punta di malizia, che provocazione e paradosso investono un testo come la *Gerusalemme* con il quale Galileo dimostra una familiarità degna di qualche sospetto e di miglior causa. E in effetti ciò che colpisce il lettore di queste annotazioni e ne fa un monumento, seppur eccentrico, di grande prosa secentesca è il dialogo serrato con il "sig. Tasso", gratificato di epiteti quali "ometto" o "pedantone", a paragone di un Ariosto che è, secondo i casi, familiarmente "messere" o ammirativamente "il divino poeta". A tale venerato maestro Galileo rinvia sbrigativamente l'epigono come uno scolarotto ignorante per correggere le sue imperfezioni, oscurità e pedanterie: "Pittor gretto e meschino," -tuona a proposito di Armida- "che maga è questa tua, che potendo darli quei trattenimenti e spassi che imaginar si possono maggiori, tiene questo suo diletto freddamente, e lo fa *romito* amante? Alcina trattava così il suo Ruggiero? Leggi l'Ariosto" (*Cons.* 221).

Si potrebbe pensare che, non ci fossero di mezzo la statura del personaggio e queste gustose virtù dello stile, il documento si sarebbe perso nella memoria dei posteri insieme agli altri testimoni di una polverosa disputa letteraria. O forse, che basterebbe leggersi un episodio di reazione umorale e cam-

3. *Considerazioni al Tasso*, in *Scritti letterari* cit., p.223. D'ora in poi citate con la sigla *Cons.* seguita dal numero di pagina.

panilistica da parte di un appartato lettore dilettante al processo di progressiva detoscanizzazione della lingua italiana in atto nella seconda metà del Cinquecento. E invece così non è, se appena riflettiamo al fatto che in realtà, al di là dell'occasione polemica, e come tale del tutto contingente, del rivendicare una personale scelta di gusto poetico, traspare in embrione nelle *Considerazioni* niente meno che l'atto storicamente fondativo della separazione fra i due campi di competenza della scienza e della poesia. Gli umori e i gusti in base ai quali Galileo condanna il 'moderno' poeta Tasso e esalta il poeta 'classico' Ariosto non tolgono infatti evidenza ad un obbiettivo sottinteso che è quello di cacciare la poesia tutta (non meno Ariosto che Tasso, dunque) fuori del dominio della verità, destinato ormai ad esclusiva titolarità dello scienziato. Senza questo scopo secondo, e tuttavia storicamente decisivo -sul quale dovremo certamente tornare- poco avrebbe senso cercare di districarci dentro una disputa che è una singolare mescolanza di genialità e partigianeria, di estro linguistico e dirompente umoralità poggiata su uno spirito di provocazione spinto spesso ai limiti del paradosso.

Non che occasionalmente Galileo non riconosca con obbiettività i meriti del Tasso (es. "Questo concilio di diavoli mi par tutto bonissimo"; oppure "Queste bellezze d'Armida sono molto gentilmente descritte" *Cons.* 140 e 144) ⁽⁴⁾; così come, d'altra parte, il gusto dell'espressione diretta e perspicua lo spinge talora a correggere persino il "divino" Ariosto nelle *Postille* ⁽⁵⁾. Che si tratti anzi, in certa misura, di un partito preso, lo dimostra il lapsus significativo che lo tradisce quando nella prima giornata del *Dialogo sopra i due massimi sistemi* Galileo mette in bocca a Sagredo un'espressione come "vasta solitudine d'arena" che riecheggia quasi alla lettera uno dei più famosi e celebrati versi del Tasso ⁽⁶⁾. Ma ciò che egli non sembra sopportare è lo spirito di emulazione che ha intuito nel poeta epigono e nei suoi fautori, quel

4. Quasi mai tuttavia un passo tassiano riesce a ottenere il suo consenso assoluto; e anche le poche concessioni alla poesia della *Gerusalemme* sono fatte *oborto collo* ("I primi due versi di questa stanza sono gentilissimi; ne gli altri non è tanta grazia e l'attribuire alle frondi e alle acque il garrire mi pare improprio" *Cons.* 217; "Queste due stanze mi paiono bellissime; solo quel *parlando* è superfluo nel primo verso. Vedi in comparazione l'Ariosto..." *Cons.* 225).

5. "In particolare censura i modi di dire espressivi e popolareschi di Ariosto, proprio quelli che si permette in veste di critico del Tasso" (R.Colapietra, *Il pensiero estetico galileiano*, in "Belfagor" XI, 1956, p.566)

6. G.Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi tolemaico e copernicano*, a cura di L.Sosio, Einaudi, Torino 1975, p.74. Il verso del Tasso suona in effetti così: "immense solitudini d'arena" (*GL*, XVII, 17, 4). Ma vedi anche l'attributo di "poeta sacro" che gli sfugge di penna (p.518) ricordando la similitudine di *GL*, XII, 63: "Qual l'alto Egeo..."

voler competere in senso propriamente cavalleresco ⁽⁷⁾ che eccita a sua volta la vis agonistica del critico, felice di portare i due poeti a singolar tenzone inventando così, per il proprio diletto, un confronto di passi paralleli che ne fa, in certo modo, il primo grande comparatista delle nostre lettere. L'intuizione critica di Galileo è davvero notevole, se è vero che l'impresa poetica tassiana si costruisce in gran parte a partire da Ariosto, e cioè contro di lui: e in fondo quella strana *querelle* di letterati non apparirà poi così strana se la si interpreta come la sanzione a posteriori di una rivalità e di un'emulazione dal Tasso sempre negata eppure praticata nei fatti, cioè nelle scelte poetiche di un 'genere', quel 'poema eroico', che si proponeva di liquidare la fortunata stagione artistica del 'romanzo cavalleresco' ⁽⁸⁾.

Ma prima di scendere nell'agone polemico seguendo gli umori bisbetici del nostro critico, occorre porsi un interrogativo preliminare: è possibile ricostruire, seppur per frammenti, le linee di un pensiero estetico galileiano che ci renda ragione dell'atteggiamento così fieramente polemico nei confronti del Tasso? Una risposta, a mio parere, è possibile cercarla non solo là dove Galileo parla esplicitamente di letteratura o di arte, ma attraverso una paziente ricognizione di piste, indizi e traiettorie che talora si fanno strada dentro le pieghe dell'argomentazione scientifica svolta in quelle più famose opere dove Galileo è impegnato nella battaglia culturale per affermare i diritti della nuova scienza sperimentale.

Da questo punto di vista l'equivoco da cui occorre sgombrare preliminarmente il campo per le sue suggestioni devianti è che alle posizioni progressiste dello scienziato debbano corrispondere posizioni altrettanto progressiste del letterato. Al contrario, le preferenze di quest'ultimo appaiono ancorate ai canoni aurei del primo Cinquecento, e in particolare l'amore per il misurato classicismo ariostesco rende Galileo "sordo alle soluzioni patetiche del più moderno Tasso" il quale traduce la sua sensibilità turbata in dissonanze e rotture dello stile poetico ⁽⁹⁾. Nella storia del linguaggio poetico italiano Tasso segna, com'è noto, la frattura decisiva con il sistema di equilibri stilistici e sintattici del dettato petrarchesco ⁽¹⁰⁾ che aveva profondamente marcato anche l'ottava del poema narrativo. Così come contribuisce a scuotere il pri-

7. "Scorgesi in questa descrizione [di Armida] aver voluto gareggiare con l'Ariosto" (*Cons.* 144); "in queste stanze si gioca a campo aperto con l'Ariosto" (*Cons.* 152).

8. Cfr. S. Zatti, *Tasso contro Ariosto?* in *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, B. Mondadori, 1996 (cap. I).

9. A. Battistini, *Introduzione a Galileo*, Bari, Laterza 1989, p. 8.

10. In quanto tale esaltato ancora dallo stesso Galileo nelle *Postille al Petrarca* (in *Scritti letterari cit.*, pp. 81-362).

mato del toscano e a dare una base più vasta e di carattere nazionale alla lingua letteraria. Il segno di questa novità, che tanto disturbava il classicista Galileo, sta tutta nella nuova forza di concentrazione musicale, sensuale e sentimentale che innerva l'ottava tassiana portandola a tensioni espressive inedite che sfiorano non di rado l'oscurità concettosa e l'artificio manieristico.

Asserisce dunque Galileo, attingendo al suo repertorio disciplinare favorito, che:

Abbiamo in pittura il disegno e 'l colorito, alli quali molto acconciamente risponde in poesia la sentenza e la locuzione: le quali due parti, quando siano aggiunte col decoro, rendono la imitazione e rappresentazione perfetta, che è l'anima e la essenzial forma di queste due arti. (*Cons.* 107)

Altro non è che il tradizionale richiamo all'*ut pictura poesis*. E, in effetti, la sua polemica è tutta orientata contro le deformazioni dell'arte manieristica (in poesia come in pittura), viste come degenerazione del classicismo e del razionalismo rinascimentale e non come specchio del trapasso verso una diversa e più inquieta sensibilità culturale.

E' nel *Saggiatore*, d'altra parte, che incontriamo la seguente affermazione:

Io non so vedere perché, potendo uno dir bene assolutamente con una semplicissima e propriissima parola, ei debba servirsi d'una impropria e bisognosa di limitazioni, ed in somma d'esser finalmente trasportata in un'altra molto diversa" (11).

In Galileo la mentalità dello scienziato trova un suo naturale alleato nell'esigenza del fiorentino di concisione vigorosa e di essenzialità stilistica e nella virtù tutta ariostesca di fondere la "sentenza" con la "locuzione": ma la virtuale riduzione al grado zero della figuralità metaforica nel linguaggio scientifico preannuncia una contestazione più radicale, quella contestazione che la critica illuminista, reagendo agli eccessi barocchi, estenderà alla poesia, ai suoi abusi nel traslato (ovvero, la parola "trasportata in un'altra"). D'altra parte, sul piano strutturale, il razionalismo di Galileo non può che consentire profondamente, ammirativamente, con l'*esprit de géometrie* ariostesco: "quella facoltà di dominare, con serenità di sguardo e acutezza di intelletto, uno sterminato orizzonte di episodi e di scene", in cui sembra invece voluttuosamente perdersi -come in una selva inestricabile, come in un labirinto tortuoso- il poeta manierista e che invece la mente matematica di Ariosto indirizza verso il suo fine di suprema e compiuta architettura, "dando l'impressione di una concatenazione necessaria e inscindibile" (12).

11) *Il Saggiatore*, a cura di L.Sosio, Milano, Feltrinelli, 1965, par.41, p.229.

12) Colapietra, *op. cit.*, p.566.

Di fatto Galileo rivendica -un po' piattamente talora- i diritti del lettore che ha sottoscritto con l'Ariosto un patto di sottoporre la poesia alle regole dell'ordine, della coerenza e della verosimiglianza e che si ritrova poi quel patto clamorosamente violato dalle intemperanze del Tasso. Quanto più la sua mente sarà assorbita dall'impegno scientifico -ha osservato il Della Terza- egli tenderà sempre più ad attribuire alla poesia un ruolo secondario e ancillare. "Espulsa dal mondo del certo e del verificabile, la poesia potrà anche assumersi il compito subalterno di celebrare le nuove scoperte scientifiche con la libertà metaforica che le è propria" (13). E così farà, una generazione dopo Tasso, Giovan Battista Marino nel canto X dell'*Adone*, dove l'elogio di Galileo in perfetta concomitanza con le scoperte annunciate dal *Sidereus Nuncius* denuncia il tentativo ormai attardato di salvare una conciliazione cancellata dai fatti riassorbendo la nuova scienza nel campo della metafora e del mito (14).

Lo scienziato che, in questioni che riguardano le verità fisiche dell'universo, si appaga di 'fioretti poetici'

"finge di non conoscer o la natura o la poesia, e di non sapere che alla poesia sono in maniera necessarie le favole e finzioni, che senza quelle non può essere" (15)

e ciò gli impedisce di riconoscere i diversi codici espressivi e di distinguere i rispettivi parametri ermeneutici. Ma altri sono i libri, altra la lingua in cui si esprime la realtà dell'universo:

"forse stima che la filosofia sia un libro e una fantasia d'un uomo, come l'Iliade e l'Orlando Furioso, libri ne' quali la meno importante cosa è che quello che vi è scritto sia vero. Sig.Sarsi, la cosa non istà così. La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto. Gli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto" (16).

13. D. Della Terza, *Galileo letterato: "Considerazioni al Tasso"*, in *Forma e memoria*, Roma, Bulzoni 1979, p.220.

14. Vedi sul tema gli interventi recenti di A.Battistini, "*Cedat Columbus*" e "*Vicisti Galilae!*": *due esploratori a confronto nell'immaginario barocco*, in "Annali d'Italianistica", 10, 1992, pp.116-132; S.Zatti, *L'ombra del Tasso* cit., pp.189-197; A.Casadei, *La fine degli incanti*, Milano, Franco Angeli, 1997, pp.75-83.

15. *Il Saggiatore* cit., par.7, p.42.

16. *Il Saggiatore* cit., par.6, p.38.

E' l'immagine tradizionale della natura come libro scritto da un Dio geometra e architetto del cosmo, ma Galileo la riformula in modo nuovo attingendo alle teorie neopitagoriche e platoniche largamente operanti nella filosofia rinascimentale. La scienza viene qui concepita come l'arte di leggere il libro dell'universo che si squaderna davanti ai nostri occhi, ma che per essere compreso necessita di qualcosa che vada oltre la semplice osservazione empirica, ovvero una concettualizzazione astratta e rigorosa delle sue forme fenomeniche, per non restare prigionieri del labirinto: si tratta non a caso dell'immagine spaziale che più contraddistingue l'immaginario manierista ⁽¹⁷⁾. L'oscurità del poeta è tanto nel linguaggio che nei contenuti, anzi, agli occhi dello scienziato diventa sempre più sospetto il loro nesso, ovvero la solidarietà fra un certo linguaggio (metafora) e certi contenuti (favole e finzioni).

Una volta ricondotti questi presupposti razionalistici nell'ambito di una estetica ancora pienamente rinascimentale che ripudia l'inquieto soggettivismo dei 'moderni', è possibile tracciare un quadro più comprensibile e organico delle insofferenze galileiane contro la poesia difficile della *Liberata*:

Le parole e le cose. Avendo smarrito, secondo Galileo, la misura classica che caratterizzava la scrittura ariostesca, Tasso incorre simultaneamente nei difetti opposti della prolissità (il repertorio degli epiteti va da "gonfio" a "pedantesco" a retoricamente "ampollosa") e della sterilità (l'elenco prevede laconicità, snervamento, secchezza o strettezza di vena). Quello che in lui risulta colpevolmente compromesso, rispetto alle infallibili scelte del predecessore, è l'equilibrio fra parole e cose, ragion per cui Tasso non può che sbagliare, a seconda dei casi, per eccesso o per difetto: "Leggasi in comparazione l'Ariosto e vedrassi apertamente come il Tasso empie le stanze di parole, e quegli di cose", è l'inappellabile sentenza di *Cons.* 213. Nel primo caso, disperdendosi nell'inessenzialità gratuita dei virtuosismi retorici e sovrabbondando nell'impiego della figuralità metaforica, egli finisce per risultare "prolisso", "pedantesco", "artificioso", a tal punto che Galileo si sorprende che "si trovano poi al mondo persone che ammirano in questo poeta la brevità, non conoscendo quanta e quanta carta e' consuma in narrar cose che non servono a niente! Con altra grazia si disbriga da queste cosucce l'Ariosto..." (*Cons.* 118-119).

Di contro, quella che per il poeta manierista è una ricerca di concentrazione espressiva, per Galileo è solo 'affettazione di brevità' che rende lo stile "laconico" ("Questa narrazione di Arsete è un poco troppo laconica, sig. Tasso, voi affettate tanto la brevità, che lasciate delle cose che saria ben

17. Vedi G.R.Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in die Europaeischen Kunst*, Hamburg, Rowohlt, 1957.

dirle” *Cons.* 190) e “snervato” (“E’ pur gran cosa e intollerabile che si abbiano a trovar al mondo orecchi di senso tanto ottuso, che non sentino offesa della manieraccia di dire, dello stile non pur snervato, ma scarnato e disossato, e della freddissima sentenza di questo autore” *Cons.* 201).

Oscurità e artificio. Poiché la misura che il poeta moderno dà alle cose rappresentate è una misura tutta interiore e soggettiva, ne consegue che a prevalere nel suo stile sia la tendenza all’espressione contorta e lambiccata (“il numero delle parole stravolte dal loro significato in questo libro è grandissimo” *Cons.* 89), propria di quel gusto manierato e secentista che ottunde la trasparenza del concetto e la perspicuità del dettato: “Confesso la debolezza del mio cervello, inetto a cavar il senso di questi due versi, e aspetterò che altri me lo spianino” (*Cons.* 161). Sul vuoto delle ‘cose’, fioriscono -come per maschera o compenso- gli “artifizi” e i lambicchi ornamentali delle ‘parole’ (“perché parlare oscuramente lo sa fare ognuno, ma chiaro pochissimi” *Cons.* 102); alla precisione di chi va diritto al suo scopo di comunicazione subentra l’ approssimazione dell’irritante ‘non so che’, cifra ricorrente dell’ambiguità espressiva del Tasso (18). Proprietà linguistica e perspicuità espressiva appaiono a Galileo i soli naturali alleati della verosimiglianza psicologica e naturale, mentre, per solito, le immagini tassesche “tolgono credito al verisimile”: egli condanna allora la intollerabile prevalenza dell’artificio formale sulla proprietà del contenuto (l’episodio di Olindo e Sofronia è per lui il trionfo dei giochi di parole -degli “scherzi” come li aveva chiamati la Crusca- degli ‘scambietti’, delle ‘capriole intrecciate’ e degli ‘arzigogoli’, ovvero di chiasmi, parallelismi, antitesi); denuncia una ricerca poetica mirata alla sonorità della parola piuttosto che alla sostanzialità del concetto; e soprattutto reagisce infastidito contro la “scatola del grande” messa in opera dal Tasso “per condire...molte e molte minestre di *gran capi...gran tauri...gran cavalli e di molte altre gran cose* (*Cons.* 111): ovvero una grandiosità più detta che rappresentata, più magniloquente che sublime, tale da meritarsi il solito confronto impietoso con l’Ariosto.

Galileo non obietta tanto alla menzogna o alla finzione, ma odia da matematico l’ approssimazione e l’imprecisione, quell’espressione labirintica che gli appare non già come il legittimo strumento delle virtù espressive del poeta, ma come un appello alle lusinghe dell’irrazionalità (‘scherzetti da fanciulli’) contro cui lui combatte la sua battaglia culturale. Di qui impertinenti proposte di correzione: per fuggire l’ambiguità in *GL*, V, 57, v.4 “Si

8. Gli esempi abbondano proprio nei luoghi più sublimi e patetici della *Gerusalemme*: la morte di Clorinda “in queste voci languide risuona/un non so che di flebile e soave/ch’al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza” (XII, 66); la confessione d’amore di Erminia “Allora un non so che soave e piano/ sentii che al cor mi scese e vi s’affisse” (XIX, 94).

potria...dire: *Senza farne repulsa, ove l'udiva*" (*Cons.* 160); per evitare un accumulo barocco di metafore fra loro incongrue in XIV, 63, vv.7-8, "si potria dire: *Che in un momento si dilegua e sgombra*" (*Cons.* 203) ⁽¹⁹⁾.

Soggettivismo e verosimiglianza. L'interiorità della *Stimmung* tassiana si stempera troppo spesso, secondo Galileo, in quel sentimentalismo languido e patetico che percorre tanta rimeria secentesca nutrendola di un linguaggio manierato profondamente nemico del verosimile. Ma se il linguaggio del Tasso è snervato, ciò si deve, oltre che alla sua vena fundamentalmente anti-narrativa e piuttosto madrigalesca, al fatto che snervati sono i personaggi a causa del loro scarso 'decoro'. Il labirinto psicologico dove il poeta avvolge i suoi personaggi, è tanto più riprovevole in quanto si riferisce a eroi che nell'azione gloriosa e risoluta trovano tradizionalmente la loro ragion d'essere (vedi in particolare Tancredi gratificato di "fagiolaccio scimunito" e "innamorato da mele cotte" per le sue perplessità, e Rinaldo sbeffeggiato per le sue svenevolezze di amante: "Mi piacereia pur veder venire in scena un innamorato con uno specchio pendoloni alla cintola, e andarselo, nel camminare, battendo per le gambe" *Cons.* 219.) ⁽²⁰⁾. Le irrisolutezze, le fluttuazioni d'animo degli eroi tassiani sono in contrasto con l'ideale di dignitosa compostezza cavalleresca e di magnanimità eroica che è la virtù più ammirata da Galileo, il cui modello supremo, lodato con incontenibile trasporto per lo smisurato orgoglio e la titanica elevatezza delle imprese, è il Rodomonte ariostesco ("Concetto snervato, e ampullosamente espresso e con mala grazia. Se vogliamo vedere un'altiera e terribile positura, leggasi quella di Rodomonte" *Cons.* 223) ⁽²¹⁾.

La narrazion continovata e il parlar disgiunto. Le pecche del Tasso si estendono dall'ordine circoscritto delle scelte linguistiche e sintattiche a quello del più ampio disegno narrativo, dove le ariose volte architettoniche di Ariosto si rattrappiscono in sequenze continuamente bisognose di zeppe per poter sostenere una costruzione pericolante. E' qui che la fantasia metaforica di Galileo si sbriglia in un fuoco d'artificio -questo sì davvero barocco- di immagini attinte alle due discipline a lui più care e familiari ⁽²²⁾. Quella che

19. Vedi su questo passo il commento di F.Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi, 1997, p.89.

20. Manzoni si ricorderà di questo e di altri passi contigui nella sua riscrittura parodica del canto XVI della *Liberata*, dove fa di Rinaldo un cicisbeo settecentesco annoiato negli orti di Armida dalla solitudine, dal caldo e dagli ozi di guerriero imbelli. Che egli conoscesse le *Considerazioni* di Galileo, e ne condividesse le antipatie, è testimoniato da un preciso riferimento a quelle aspre censure contenuto nel discorso sul *Romanzo storico* (cfr.A.Manzoni, *Scritti letterari*, Milano, Mondadori, vol.V, t.III, 1991, p.336) e dal tipo di critica razionalistica adottata in questo scritto nei confronti del poema tassiano.

21. Cfr.Colapietra, *op. cit.*, p.561.

22. Ma anche alla danza (cfr.*Cons.* 106) e alla gastronomia (cfr.*Cons.* 192).

segue è la più celebre, e si richiama, per l'appunto, all'architettura:

“Mi è sempre parso e pare, che questo poeta sia nelle sue invenzioni oltre tutti i termini gretto, povero e miserabile; e all'opposito, l'A. magnifico, ricco e mirabile: e quando mi volgo a considerare i cavalieri con le loro azioni e avvenimenti, come anche tutte l'altre favolette di questo poema, parmi giusto d'entrare in uno studietto di qualche ometto curioso, che si sia dilettrato di adornarlo di cose che abbiano, o per antichità o per rarità o per altro, del pellegrino, ma che però sieno in effetti coselline, avendovi, come saria a dire, un granchio petrificato, un camaleonte secco, una mosca e un ragno in gelatina in un pezzo d'ambra, alcuni di quei fantocchini di terra che dicono trovarsi ne i sepolcri antichi d'Egitto, e così, in materia di pittura, qualche schizzetto di Baccio Bandinelli o del Parmigianino, e simili altre cosette; ma all'incontro, quando entro nel *Furioso*, veggio aprirsi una guardaroba, una tribuna, una galleria regia, ornata di cento statue antiche de' più celebri scultori, con infinite storie intiere, e le migliori, di pittori illustri, con un numero grande di vasi, di cristalli, d'agate, di lapislazzari e d'altre gioie, e finalmente ripiena di cose rare, preziose, maravigliose, e di tutta eccellenza” (*Cons.* 96).

Il passo ha la ferocia caricaturale, ma priva della sua bonarietà umoristica, che Manzoni eserciterà nei confronti della biblioteca non meno peregrina e obsoleta di don Ferrante. Lo studiolo con la sua raccolta di bizzarrie esotiche è un luogo in cui si respira un'aria polverosa e malsana di oziosa pedanteria scolastica (non a caso Aristotele è “il filosofo” per don Ferrante) enfatizzata dagli sfottenti diminutivi ⁽²³⁾.

Come ha osservato recentemente Lina Bolzoni, “due luoghi e due forme diverse del collezionismo tardocinquecentesco sono messi a confronto per visualizzare il contrasto tra *Orlando Furioso* e *Gerusalemme Liberata*: da un lato, una splendida galleria, ordinata, solare, dove l'eccellenza delle opere d'arte si accompagna alla preziosità e rarità degli oggetti; dall'altro, la *Wunderkammer*, disordinata e pretenziosa, oscura, chiusa in se stessa, impietosamente bollata nella sua pochezza dall'elenco degli oggetti e dall'uso dei diminutivi; in essa la debolezza delle motivazioni intellettuali (il diletterismo, la curiosità) si accompagna al cattivo gusto e a una percezione defor-

23. L'impressione, suffragata da alcuni riscontri verbali e 'd'atmosfera', è che il passo galileiano possa aver agito concretamente da stimolo su Manzoni per la costruzione del personaggio e della sua vacua biblioteca: “spiegava come la salamandra stia nel fuoco senza bruciare: come la remora, quel pesciolino, abbia la forza e l'abilità di fermare di punto in bianco, in alto mare, qualunque gran nave; come le goccioline della rugiada diventin perle in seno delle conchiglie; come il camaleonte si cibi d'aria; come dal ghiaccio lentamente indurato, con l'andar de' secoli, si formi il cristallo; e altri de' più maravigliosi secreti della natura” (*I Promessi Sposi*, cap.XXVII).

mata del valore delle cose” (24). Il *Furioso* è dunque una splendida galleria, la *Liberata* uno studiolo manieristico dove gli oggetti si accumulano in una collezione più sorprendente che giudiziosa e culturalmente motivata. La pagina di Galileo proietta idealmente il *Furioso* nelle sale degli Uffizi, di cui il visitatore sembra percorrere ammirato i corridoi. Di contro alla solarità, ariosità del poema ariostesco che fa tutt’uno con la armonica razionalità della sua struttura sta quel che di peregrino e claustrofobico contraddistingue il collezionista eccentrico e maniacale, irrazionale e bizzarro: in poche parole, gratuito come le sue metafore.

La grande immagine comparativa dell’esordio attinge invece al repertorio da Galileo più sfruttato, la pittura: la “discontinua narrazione” del poema tassiano così stenta rispetto alla “narrazione continovata”, e cioè alla fluidità narrativa dell’Ariosto, è assimilata infatti alla famigerata costruzione “ad intarsio” dei manieristi:

“Uno tra gli altri difetti è molto familiare al Tasso, nato da una grande strettezza di vena e povertà di concetti; ed è, che mancandogli ben spesso la materia, è costretto andar rappezzando insieme concetti spezzati e senza dipendenza e connessione tra loro, onde la sua narrazione ne riesce più presto una pittura intarsiata, che colorita ad olio: perché, essendo le tarsie un accozzamento di legnetti di diversi colori, con i quali non possono già mai accoppiarsi e unirsi così dolcemente che non restino i lor confini taglienti e dalla diversità de’ colori crudamente distinti., rendono per necessità le lor figure secche, crude, senza tondezza e rilievo; dove che nel colorito a olio, sfumandosi dolcemente i confini, si passa senza crudezza dall’una all’altra tinta, onde la pittura riesce morbida, tonda, con forza e con rilievo. Sfuma e tondeggia l’Ariosto, come quelli che è abbondantissimo di parole, frasi, locuzioni e concetti; rottamente, seccamente e crudamente conduce le sue opere il Tasso, per la povertà di tutti i requisiti al ben operare” (*Cons.* 87)

La metafora pittorica delle ‘tarsie’ individua un contegno fondamentale della poesia del Tasso, che tende a disporsi “secondo un gusto essenzialmente analogico e prospettico” a cui si associa poi una caratteristica inquietudine formale (25). Tutto ciò si carica in Galileo di una valenza negativa perché produce una miscela di ‘concettuzzi spezzati e senza connessione’ che è tanto meno fluida rispetto allo ‘sfumato’ in cui egli riconosce il ritmo naturale e misurato del dettato ariostesco.

In effetti Galileo coglie una verità dello stile tassiano che era perfetta-

24. L.Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell’età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, p.214.

25. G.Ottone, “Postille” e “Considerazioni” galileiane, in “Aevum”, XLVI, 1972, p.317.

mente nota alla coscienza del poeta medesimo, il quale in una delle cosiddette *Lettere poetiche* ⁽²⁶⁾ riconosce il 'parlar disgiunto' -ovvero quello che il Tasso si attribuiva quale peculiare requisito espressivo avendolo appreso dalla "continua lezione di Virgilio"- come quel modo particolare di costruire il periodo legando "piuttosto per l'unione e dipendenza de' sensi, che per copula o altra congiunzion di parole": esso allontana il linguaggio dal suo fluire naturale ed è perciò particolarmente adatto a suscitare sospensione e 'meraviglia'. La medesima preoccupazione che Tasso manifesta nell'ordine della costruzione sintattica si riverbera nell'ambito dell'ordine narrativo, dove la questione della 'dipendenza' investe la subordinazione per così dire ipotattica degli episodi rispetto all'ordine eminentemente paratattico del racconto romanzesco. Tale modulo non si applica soltanto alle giunture sintattiche, ma diventa forma stessa della costruzione narrativa, nella quale Tasso aveva deprecabilmente, secondo Galileo, sostituito il suo stentato e incongruo 'mosaico' alla ariosa 'pittura ad olio' di Ariosto,

L'allegoria e l'anamorfosi. Galileo si irrita poi di fronte alle forzature allegoriche che accompagnano il viaggio nelle viscere della terra dei liberatori di Rinaldo (*GL*, XIV), paragonando la stiracchiatura che tali allegorie comportano a quelle pitture che, vedute di scorcio mostrano una figura umana, ma osservate di fronte rappresentano "fiumi o sentier tortuosi, ignude spiagge, nugole o stranissime chimere", ovvero "un miscuglio di stinchi di gru, di rostri di cicogne e di altre sregolate figure".

Ma, Sig. Tasso, vorrei pur che voi sapessi che le favole e le finzioni poetiche devono servire in maniera al senso allegorico, che in esse non apparisca una minima ombra d'obbligo; altrimenti si darà nello stentato, nel sforzato, nello stiracchiato e nello spropositato; e farassi una di quelle pitture, le quali, perché riguardate in scorcio da un luogo determinato mostrino una figura umana, sono con tal regola di prospettiva delineate, che, vedute in faccia e come naturalmente e comunemente si guardano le altre pitture, altro non rappresentano che una confusa e inordinata mescolanza di linee e di colori, dalla quale anco si potriano malamente raccapezzare immagini di fiumi o sentier tortuosi, ignude spiagge, nugoli o stranissime chimere. Ma quanto di questa sorte di pitture, che principalmente son fatte per esser rimirate in scorcio, è sconcia cosa rimirarle in faccia, non rappresentando altro che un miscuglio di stinchi di gru, di rostri di cicogne, e di altre sregolate figure, tanto nella poetica finzione è più degno di biasimo che la favola corrente, scoperta e prima dirittamente veduta, sia per accomodarsi alla allegoria, obliquamente vista e sottointesa, stravagantemente ingombrata di chimere e fantastiche e superflue immaginazioni" (*Cons.* 198-99).

26. Lettera a Scipione Gonzaga dell'1 ottobre 1575. Le *Lettere poetiche* si possono leggere ora nella bella edizione moderna curata da C. Molinari, Parma, Guanda, 1995.

In questo passo Erwin Panofsky ha scorto allusioni a quella pittura manierista che fa uso della prospettiva anamorfica, e di cui cita esempi celebri quali “Gli Ambasciatori” di Holbein così come un po’ tutta l’opera dell’Arcimboldo ⁽²⁷⁾. Nel dipinto di Holbein il famoso teschio appare a prima vista come un oggetto indecifrabile e grottesco, ma se lo spettatore si dispone nell’angolo richiesto dall’immagine medesima, ecco che questa acquista senso, si carica di un significato obliquo rispetto al resto del quadro che conserva il suo significato. L’oggetto figurato in anamorfosi impone allo spettatore il solo angolo visuale secondo il quale esso rappresenta effettivamente qualcosa: e ciò perché comprende in sé il punto di vista.

Il lettore/spettatore è letteralmente catturato in una relazione di sguardi. Questo strabismo prospettico che sovrappone alla prospettiva *in faccia*, ossia geometrica e centralizzata che lui considera naturale, quella *in scorcio*, obliqua e dissimulata, costituisce per Galileo un’impropria moltiplicazione, e perciò relativizzazione, dei punti di vista. Ma nel reagire con fastidio all’artificio anamorfico, Galileo “denuncia in certo modo il carattere artificiale della prospettiva stessa” ⁽²⁸⁾ che Tasso e i manieristi hanno saputo manipolare per i loro scopi espressivi. Quel che più fa specie è che, nella rivendicazione di un’idea letterale della verità contro ogni soggettivismo prospettico, appare un Galileo -non sappiamo se per ragioni anagrafiche o distanza disciplinare- comunque lontano dal porre il problema della verità in termini di rappresentazione e prospettiva, ciò che sta invece al centro della sua polemica contro il cardinal Bellarmino ⁽²⁹⁾. Del resto, questa presa di posizione contro l’allegoria richiama uno sferzante passo del *Saggiatore* contro i vani sillogismi del Sarsi e le cose

“orpellate in maniera e così spezzatamente intarsiate tra vari ornamenti e rabeschi di parole, o vero riportate *in iscorcio* in qualche angolo, che forse alla prima scorsa possano, a chi meno fissamente le consideri, parer qualch’altra cosa da quello che sono in pianta” (§ 14, p.93).

A conclusione dell’indagine resta l’interrogativo sul senso storico complessivo dell’operazione galileiana dal punto di vista che più pertiene alla pro-

27. E.Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts*, The Hague, Nijhoff, 1954 (trad.it. “Dimensioni”, 1982, pp.9-42).

28. L.Bolzoni, *A proposito di “Gerusalemme Liberata” XIV, 36-38 (accettando una provocazione di Galileo)*, in *Studies for Dante. Essays in honor of Dante Della Terza*, eds. F.Fido, R.A.Syska-Lamparska, P.D.Stewart, Firenze, Cadmo, p.154.

29. Cfr.M.Simonetta, *Tasso critico fantastico di Galileo. Appunti per un saggio*, di imminente pubblicazione.

fessionalità dello scienziato, quello epistemologico. Non si vuole certo caricare di troppa responsabilità queste *Considerazioni* tutto sommato occasionali, ma restituirle bensì al contesto di un disegno globale che ne illumini le valenze storico-culturali implicite. E' significativo, in fondo, che sia una grande figura di umanista, lo scienziato rivoluzionario appassionato di poesia, quella che si assume il compito di decretare la fine di un'antica convivenza operando la frattura su cui si è edificata la cultura moderna dell'Occidente. Poesia e scienza sono nel pensiero di Galileo titolari di due 'verità' separate e geneticamente contrapposte, per cui chi poteva accettare un mondo interamente fatto di sogni ma intimamente coerente come quello dell'Ariosto, non poteva invece approvare la pericolosa incoerenza di un mondo, come quello tassiano, che non resta neutrale rispetto a quelle opzioni riconosciute incompatibili, ma letteralmente consiste di un'indebita interferenza di linguaggi ⁽³⁰⁾.

Come dilettante di letteratura che si entusiasma per la grandezza di Ariosto, Galileo combatte la stessa battaglia dello scienziato che è in polemica contro i filosofi naturali e gli aristotelici di scuola, incapaci entrambi di tracciare una netta linea di demarcazione fra il libro della natura e il libro della letteratura, fra i fenomeni cosmici e le metafore poetiche. Essi considerano la filosofia come un libro fondato sul principio d'autorità, o come prodotto della fantasia, quali possono essere l'*Iliade* o il *Furioso* "libri ne' quali" -ricordiamolo- "la meno importante cosa è che quello che vi è scritto sia vero". Ciò che unisce idealmente Galileo ad Ariosto (al di là di una consonanza di gusto poetico) è la coscienza che la finzione letteraria è esonerata per sua natura dall'esame di realtà e che quindi in essa si neutralizza l'opposizione tra vero e falso. Anche lo scienziato tiene ad operare una circoscrizione di ambiti: per lui, tutta la letteratura sta nel campo del non credibile. Di qui la simpatia per l'indulgenza scherzosa di Ariosto verso le favole cavalleresche, e invece il rifiuto del compromesso serio del Tasso nel cui poema le parti del vero e del fantastico sono chiamate a coesistere e mescolarsi insidiosamente (tant'è che il poeta è costretto a chiedere "perdono" alla sua Musa per la colpa di "intesser fregi al ver").

Diversi ovviamente sono i fini per cui opera lo scienziato rispetto al letterato: ma ciò che davvero importa a Galileo, scienziato e non poeta, non è riservare una zona franca dove le finzioni e le metafore sono gradite o almeno consentite, bensì, come ha osservato Francesco Orlando, "preservare la purezza dalla zona da cui sono ricacciate". Ciò che non è innocua per lui è "quella confusione tra zone di linguaggio che diventa confusione tra zone di pensiero, appena la logica di un certo linguaggio pretenda surrogare la logica

30. Cfr. T. Wlassics, *Galileo critico letterario*, Ravenna, Longo, 1994, pp.96-97.

ben altrimenti esigente di un certo pensiero". E dunque è meno pericoloso per lui un errore consapevolmente dichiarato e accettato per tale che un'approssimazione alla verità che pretenda di surrogarne i principi. Sempre Orlando rileva che, "quando rimprovera al suo avversario gesuita l'intrusione della metafora in una dissertazione latina sulle comete, il Galileo del *Saggiatore* inaugura un confine esemplarmente moderno nel dividere le due zone". Le divagazioni figurali del padre Grassi sono "l'indizio di una mentalità epistemologicamente attardata". L'astronomo gesuita continua a contare su una solidarietà di linguaggio e di pensiero che è ormai in via avanzata di dissociazione: di contro Galileo "rende ragione all'essenza fittizia della poesia nell'atto stesso di screditarla per allontanarla dal vero" (31). L'omaggio tributato all'Ariosto è simultaneamente la condanna della poesia tutta quanta.

Il *Furioso* è un'opera che armoniosamente contempera spirito geometrico e regressività fantastica, un'opera dove l'abbandono alla fictio come al terreno congenito alla poesia si nutre di razionalità delle strutture e di perspicuità del dettato. Quello di Galileo è storicamente il secondo importante anatema dopo la cacciata della poesia dalla *Repubblica* di Platone: non a caso sulle macerie del pensiero figurale la scienza moderna, in Occidente, ha creduto di costruire il proprio cammino verso la verità.

Sergio ZATTI

31. .F.Orlando, *op. cit.*, pp.91-93.