UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterarie

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE FILOLOGICHE, LINGUISTICHE E LETTERARIE
CURRICOLO DI ITALIANISTICA
CICLO XXIX

ANATOMIA DELL'EPICA DA TASSO A GRAZIANI

Coordinatore: Ch.mo Prof. Annalisa Oboe
Supervisore: Ch.mo Prof. Guido Baldassarri

Dottorando: Tancredi Artico

Indice

Avvertenza I

I. LA ROTTURA DELL'EQUILIBRIO

1. Per una definizione dell'epica: la polemica sul primato tra Ariosto e Tasso 2
2. Le poetiche di fine Cinquecento 14
3. La discussione accademica 20
4. La scelta del soggetto 22
5. L'unità della favola 28
6. L'*elocutio* (verso il Seicento) 37
7. L'inerzia romanzesca 41
8. Ibridi di romanzo e classicismo 58
9. Il modello omerico 67
10. Cantari tardo cinquecenteschi 80

Tavole 88

II. IL REGIME TASSIANO

1. Teorici dell'eroico 95
2. Commenti e auto-commenti 112
3. Prefazioni e dedicatorie 123
4. La canonizzazione del modello 130
5. Contro Tasso: i Classicismi di primo Seicento 142
6. L'espansione tassiana del romanzo 167
7. Verso Marino 181

Tavole 198

III. UN CASO *ADONE*?

1. Intorno all'*Adone*: la questione di genere 206
2. Marino alla sbarra: i commenti al testo 223
3. Narratologia, costume ed *elocutio* 231
4. Altri documenti dalla scrittura epica 234
5. «Un mer qui n'a ni fond ni rive»: l'*Adone* 238

6. I sodali e i nemici 244

7. L'opposizione 251

8. Nuove tendenze dell'eroico 263

9. L'epica tassiana 281

10. Intorno alla *Strage de gl'Innocenti* e alla *Gerusalemme distrutta* 285

Tavole 297

IV. IL PIENO SEICENTO TRA BAROCCO MODERATO E CLASSICISMO

1. Modi e forme della teoria sull'epica 306

2. La codificazione del concettismo 312

3. La fine della polemica: i libelli di padre Aprosio 316

4. Nel segno di Marino 320

5. I Classicismi: un Seicento freddo 327

6. Il romanzo barocco 344

7. Il Barocco moderato 353

8. La chiusura del cerchio 367

Tavole 385

Fonti 390

Bibliografia 397

Avvertenza

Gérard Genette nel *Discorso del racconto* sosteneva che *Odissea* e *Recherche* non fossero che l'espansione di un enunciato: Ulisse torna a Itaca, Marcel diventa scrittore. Allo stesso modo, esaurirò rapidamente l'obbligo burocratico di riassumere la tesi: l'epica si trasforma. *Anatomia dell'epica da Tasso a Graziani* è il racconto delle vicende di un genere letterario nel corso di settant'anni, una parabola molto complessa i cui contenuti è inutile anticipare in un sommario che risulterebbe inevitabilmente generico e incapace di trasmettere un'idea migliore dell"argomento' – in termini cinque-seicenteschi – che ho proposto. Lascio al lettore approfondire le tappe del cambiamento, tagliando corto con i convenevoli.

Ben più importante è fermarsi, in breve, su due parole del titolo, che spiegano alla radice i motivi che mi hanno spinto a tentare questo attraversamento: anatomia e Graziani. La prima si può prendere come si vuole, preliminarmente, tanto è chiaro che non è la volontà di dare una 'analisi fredda e minuziosa' o una 'dissezione' ad avermi mosso, bensì l'amore per i testi che ho letto, che mi porta a pensarli come un qualcosa di vivo e che si può descrivere in una 'scienza della forma e della struttura degli organismi' (il primo significato del *Grande Dizionario della Lingua Italiana*). Per troppo tempo è stato affermato, anche da lettori di rango, che Tasso e Marino uccisero il genere: è un'idea banale, peraltro non sostenuta da letture complessive – l'unica di questo stampo, quella di Belloni, è stata fraintesa, a mio parere, e presa per dimostrare qualcosa che in realtà non dice –, e che si è solidificata in una stagione di studi incline a pensare il Seicento come un'epoca di decadenza. È facile guardarlo solo alla luce della differenza con il Rinascimento, per giunta senza uno studio complessivo, e affermare ciò; non mi piace, e mi permetto di dirlo sulla soglia del lavoro, chi studia un singolo poema, e senza avere un'idea della complessità intorno a cui gravita arriva alle solite, noiose, considerazioni sui massimi sistemi, solo per cementare un'idea che è parziale. Io sono partito da un differente approccio: prima di tutto ho letto (il titolo che ho pensato in alternativa, *Biblioteca dell'epica*, dà fede del mio intento in parte tassonomico), e solo dopo mi sono reso conto del fatto che era possibile pensare la massa enorme di poemi e opere teoriche – un numero che da sé dovrebbe far riflettere chi dice che il genere è morto – in un percorso organizzato che smentisce, spero, i pregiudizi su un Seicento confuso, privo di regole, in cui tutto è caos.

Per analogia, questo Barocco è stato paragonato al postmoderno: mi pare di aver dato una risposta, almeno sul piano dell'epica; non mi interessa, infatti, contraddire assunti di tale portata quanto, invece, far capire che su una forma letteraria si può pensare – non so se il mio pensiero sia quello giusto, ma si prenda il mio lavoro come un tentativo – di stabilire un percorso sensato, al contrario di coloro che con eccessiva disinvoltura, quando non proprio ignoranza, ne dettano l'epitaffio.

Esistono delle regole di sviluppo di questa 'struttura', ed esistono dei testi: ovviamente non potrò nel corso dell'indagine far trasparire troppo le mie inclinazioni, ma voglio premettere che i giudizi negativi

da un lato sono infondati sul versante critico, visto che la situazione da Tasso a Graziani è niente affatto confusa, dall'altro offendono personalmente il gusto, che è in sostanza ciò che stimola a leggere. Trovo vero quello che al riguardo sostiene Francesco Orlando in *Teoria della letteratura*, cioè che 'il rispetto con cui ci avviciniamo a un testo letterario può modellarsi, eticamente, sul rispetto dovuto all'altro', e perciò mi pare assurdo fornire un'interpretazione di un testo partendo dal presupposto che sia orrendo, e che l'opera di riscoperta sia un puro esercizio di archeologia letteraria. Al contempo, tuttavia, desidero che il sentimento che mi ha spinto in questi tre anni (già da prima, in realtà: da una tesi magistrale sull'*Amadigi* di Bernardo Tasso e da una magistrale sull'*Amor di Marfisa* di Cataneo) a compiere questo percorso non sia scambiato per un'idolatria dettata da ragioni opposte al disprezzo, o, peggio, per fanatismo: sono del tutto convinto che esistano dei poemi eccelsi, talvolta degli ottimi poemi, e che il risultato dell'opinione che ne abbiamo oggi sia il frutto di un itinerario storico-critico. La sfortuna del Seicento in questa sede non deve – come ha purtroppo fatto finora – danneggiare la considerazione del *Palermo liberato* di Balli, del *Boemondo* di Sempronio, dell'*America* di Bartolomei e del *Conquisto di Granata* di Graziani, quattro tra i tanti testi che sarebbero degni di entrare nelle antologie scolastiche, per estratti, quando non proprio di essere riproposti integralmente sul mercato editoriale.

Con l'ultimo di questi, la cui capacità di dialogare con la tradizione è pari soltanto a quella di Tasso, ritengo sia possibile completare un percorso, che non è di certo esaustivo: con il tempo, mi piacerebbe completarlo offrendo uno sguardo più ampio, rivolto sia all'indietro, almeno da Ariosto, sia in avanti, fino all'Arcadia, la cui fondazione coincide grossomodo con la stampa del secondo *Imperio vendicato* di Caraccio. Fino a quel momento, la storia dell'epica è un unico blocco, che ho dovuto segmentare solo per ragioni pratiche ma che andrebbe ricostruito nel suo insieme, considerato nella sua organicità e nella sua coesione, e a iniziare dai testi, che più dello sguardo di chi oggi li interpreta sono il cuore del lavoro.

A prescindere dai miei gusti, tutti i poemi esigono 'rispetto', per il significato che hanno nel percorso del genere e in quanto testi: per tale motivo ho costruito, in parallelo alle ricerche dottorali, una banca dati online sull'argomento, che possa facilitare il reperimento di informazioni, bibliografia, schede, e in molti casi anche dei poemi stessi. Apeproject.net (Archivio del Poema Epico-cavalleresco) nasce per il fine di fissare la materia prima da cui ha preso consistenza la mia tesi e di renderla disponibile a tutti, di modo che altri, con competenze migliori, possa precisare e puntualizzare, o fornire una visione diversa dell'epica di Cinque e Seicento. È un lavoro in fieri (l'informatica aiuta in questo caso, in cui la quantità di lettura è ingente), che con l'aiuto di molti si sta definendo con maggior precisione e sta acquisendo un volume considerevole: tra i tanti voglio citare, e ringraziare, quelli a me più cari, Emma Grootveld, Federico Contini, Giovanni Vedovotto, oltre al mio supervisore, Guido Baldassarri, e a Franco Tomasi, con i quali ho messo a punto non solo la piattaforma online ma tutto il mio sistema di pensiero; a loro, come non poteva che essere, questo lavoro è intestato.

I.

La rottura dell'equilibrio

(1582-1599)

1. Per una definizione dell'epica: la polemica sul primato tra Ariosto e Tasso

Uno sguardo storico-letterario al campo del poema eroico non può che partire dalle teorie che si sviluppano intorno alla prassi, in un secolo in cui la relazione tra le due cose è stretta. Tuttavia, i due campi paiono molto spesso agire in autonomia, anziché appoggiarsi a vicenda, paralleli nel significato di speculari, per cui si guardano e interrogano, perlomeno formalmente, a vicenda, ma anche di cose che stanno a incolmabile distanza, autonome e separate per motivi spesso riconoscibili, esterni a questioni di poesia e riconducibili ad altri piani di scontro.[1] Un caso come quello di Tasso, nel quale poema e *Discorsi* nascono su uno stesso terreno e si avviluppano in un groviglio, non ficile da districare,[2] ma assai efficace e coeso – in tempi certo diversi e spesso non chiari, e con parecchie oscillazioni nella costanza del discorso –, è per le stesse condizioni di partenza degli interpreti tardo-cinquecenteschi irripetibile. Si tratta, nel caso dei teorici tardo-cinquecenteschi, di eruditi che non si cimentano nella pratica dell'*epos* ma che si limitano a uscite estemporanee, che insomma guardano in maniera asettica una situazione in cui non poi, nel concreto, non intervengono, e di cui ignorano i problemi pratici.

I due campi non si toccano in maniera profonda nemmeno nel caso in cui a dare il la al momento teorico è un'esigenza interpretativa, che configura la discussione come una sorta di critica letteraria nata sulle spalle dei testi. La polemica sul primato dell'epica tra Ariosto e Tasso ne è l'esempio: nata più per consolidare una posizione di forza in un dato contesto (quella tassiana, nel genere epico) che per astratti motivi scientifici, diviene presto una violenta polemica, nella quale la dispersione dei nuclei tematici in un infinito pelago di accuse e repliche fa sì che si perda di vista il fine della discussione, che sarebbe la definizione dell'eroico moderno attraverso i suoi casi. Le modalità discorsive da processo, con Tasso chiamato alla sbarra, mostrano come per la conquista del campo si profili l'uso della forza (che va intesa ora come abuso di autorità delle parti in causa, ora come quantità o veemenza delle accuse) anziché di una ragione sottile, con esiti prevedibili al momento di tirare le somme.

Una diatriba che assume, per via di uscite assai esplicite, un carattere municipale, con la frangia anti-tassiana che al fine di rivendicare la fiorentinità della lingua e il monopolio sulle scelte lessicografiche fa sembrare l'opposizione a Tasso più che altro un'opera di sabotaggio ai danni di una possibile alternativa linguistica. Il fuoco dell'opposizione sembra concentrarsi a Ferrara, ma le voci in gioco sono tante da non permettere di ricostruire uno scenario preciso: l'identificazione di una carta della letteratura non è lavoro semplice in questo ventennio, nel quale si traggono indicazioni di massima ma nel contesto di una dispersione verso zone provinciali, valida anche per la pratica. Se emergono come sicuri i fuochi di Firenze e Parma, dove già si fissa quella discussione accademica che poi sarà alla base della scrittura in

[1] Sul fronte seicentesco la dicotomia è palese, come sottolinea e spiega Foltran 2005b, ma si tratta di un fenomeno che, lo si vedrà, si può retrodatare anche all'ultimo ventennio del secolo precedente.

[2] Un esempio della difficoltà, anche in tempi recenti, di mettere a punto una rete interpretativa in grado di adattarsi *ad libitum* al multiforme pensiero tassiano è dato da Bocca 2013. Sulle discrasie interne del sistema tassiano si centra l'analisi di Confalonieri 2014, che mette in luce le aporie nel passaggio dalla teoria alla prassi.

ottave di primo Seicento, parte degli interventi e dei poemi proviene da aree laterali per l'eroico, come Napoli, o del tutto a sé stanti, come Verona, Imperia, Jesi, o, infine, da centri di primaria importanza nel Cinquecento ma già a quest'altezza in declino, destinati a sparire dalla geografia dell'epica nel secolo a venire (Ferrara, per ovvi motivi politici, pur nel mantenersi del prestigio degli Este, e Venezia).

Stessa cosa nelle poetiche, seconda specie della teoria che, salvo rari casi, ha per motore dell'azione dimostrativa non solo la possibilità di apportare strumenti critici utili alla lettura quanto invece, con un intervento mirato, di consolidare una posizione o quella di una città, studio o cerchia intellettuale (non sarà un caso a tal proposito che una carta della distribuzione geografica di questo patrimonio mostri un condensamento intorno a precise zone, come Padova) all'interno del panorama letterario. Le poetiche andate a stampa dimostrano un grado d'astrazione dal contesto superiore ai testi polemici, poiché non usano come stampella i poemi contemporanei: guardando gli esempi che discutono, per lo più Omero e Virgilio, si può dire che il loro scopo è di riflettere su un passato a cui dare ordine a posteriori anziché cercare di apportare novità. Questo è confermato dai modi della discussione: cadono le posizioni di apertura verso la modernità romanza che erano state tentate a metà secolo (Giraldi e Pigna tra i poeti poi davvero eroici) e si torna verso un aristotelismo rigido, non compromesso con le ragioni moderne, deciso a spazzar via in maniera arbitraria ogni forma di contaminazione della classicità, in modo logico se si guarda alla pratica, che vede il fiorire in questo ventennio di esperimenti ibridi.

Caso diverso è quello che si ricostruisce su base indiziaria dai frammenti di discorsi accademici non passati dai torchi: frutto di una discussione intima, dimostrano un grado d'apertura al contemporaneo ben diverso se è vero che presso gli Innominati di Parma e gli Alterati di Firenze si vedono già le prime avvisaglie di una precoce legittimazione del modello tassiano portata a termine nel Seicento. Gli esiti di questo processo saranno parzialmente in linea con le premesse, ma si svilupperanno solo dopo un non breve periodo di incubazione, nei primi due decenni del secolo successivo, quando proprio le due città, in particolare il capoluogo del granducato, saranno tra i centri più attivi della scrittura in ottave; fino alla fine del secolo, dunque, si hanno discussioni, o progetti periferici rispetto alla teoria dura (ma tutt'altro che di secondaria importanza) come le edizioni e le traduzioni.

Nonostante tutte le ambiguità e i cortocircuiti che caratterizzano questo settore, e che ne fanno una sorta di campo minato, una ricognizione sul terreno porta alla luce una abbondante quantità di materiali critici.[3] Dalla massa di informazioni, dirette e indirette, è possibile estrarre una griglia di concetti retorici (che non potrà fare a meno di considerare le ragioni della teoria cinquecentesca *tout court*, e non solo di questo ultimo ventennio) che consenta un accesso facilitato ai testi fino alla conclusione dell'indagine e, per prima, alla stessa *Gerusalemme liberata*: su alcuni passi censurati, Tasso, tenendo conto delle critiche

[3] Per un quadro d'insieme, che prende in considerazione un *corpus* molto ampio di trattati, si rimanda a SBERLATI 2001 (di cui è dato un intelligente compendio, che tiene conto del fattore Tasso, in GIGANTE-SBERLATI 2003). Altri due volumi da cui si traggono spunti di rilievo sono JAVITCH 1999 e HEMPFER 2004, centrati però, come noto, sul problema ariostesco. Per i materiali manoscritti riguardanti gli Alterati e gli Innominati vd. WEINBERG 1954a, WEINBERG 1954b e DENAROSI 2003.

ricevute, interverrà al momento di riscrivere il poema,[4] spesso andando in direzione opposta da quella che sarà poi la regola della scrittura epica codificata e accettata nel Seicento, dimostrando la necessità di una lettura comparata tra poema e paratesti.

La dispersione in cunicoli polemici non esclude, per questi scritti, la presenza di un valore intrinseco: nel coacervo di concetti di cui sono latori, talora approssimativi e dettati solo da ragioni di convenienza, se ne individuano di parecchio acuti, in grado di penetrare in modo efficace nelle trame della pratica e di darne ragione in modo compiuto, a partire dal fondamentale tema della discussione sul genere: in modo identico a quanto si era visto con la polemica sull'*Orlando furioso* e si vedrà con quella sull'*Adone*, il cuore della questione è il riconoscimento di un discrimine che identifichi la aree di interesse dei generi, in base a logiche che si vedranno determinate a seconda degli obiettivi di chi scende in campo.

In quest'ottica va letta la diatriba sorta intorno alla *Gerusalemme liberata*, aperta nel 1584 dall'uscita del *Carrafa* di Camillo Pellegrino e diventata presto uno scontro per assegnare il primato nella poesia epica a Ariosto o Tasso, diventata ben presto una discussione dalle proporzioni enormi che si profila, dopo che Pellegrino aveva cercato di stabilire una equa ripartizione dei meriti, come un muro contro muro, uno scontro tra posizioni ben definite e poco disposte a concedere alcunché alla controparte. La lite si fonda intorno a quello che è il punto fondamentale per la creazione di un canone, cioè il riconoscimento di un modello: da un lato i fedeli a Tasso, disponibili a riconoscere alla sola *Gerusalemme liberata* questo status, dall'altro quelli di Ariosto, che provano a difendere la posizione dell'*Orlando furioso*, già compromessa in precedenza e instabile a maggior ragione ora che l'aristotelismo è regola, attraverso gli argomenti tipici dei lettori di metà Cinquecento.[5]

L'articolazione dello scontro è complessa, fitta di repliche e risposte, tanto da esigere una lettura non diacronica. Organizzando il materiale per genesi (*Tavola 2*) emergono due considerazioni: da una parte il fatto che alla *Stacciata prima* seguano ben quattro risposte è segno che la difesa della *Gerusalemme liberata* si organizza sulla quantità (anziché sull'asperità del tono, il fattore su cui la Crusca aveva cercato di far convergere il discorso), e che il partito tassiano è assai nutrito; dall'altra, scendendo nei rami inferiori, è chiaro che a partire dalle risposte di Tasso e Pellegrino (rispettivamente *Apologia* e *Replica*) la tradizione si divarica, con conseguenze immediatamente calcolabili, come ad esempio che nel secondo *'Nfarinato* non siano discussi i medesimi argomenti del primo, o che Guastavini, nel tener presenti le posizioni che discendono dall'*Apologia*, scarti la *Replica* di Pellegrini e quanto ad essa segue, cose che appartengono ad una seconda propaggine dello schema che lui non considera.

[4] È un argomento su cui si avrà modo di tornare a tempo debito: basti per ora citare il sondaggio tra poema e paratesti di GIGANTE 1996, pp. 47-68.

[5] Uno schema che sarebbe in conflitto con la diramazione degli interventi, e per giunta con la disposizione tra partiti: un sunto cronologico è dunque puramente informativo poiché non spiega i rapporti intertestuali, cosa fondamentale nel caso in cui – ed è la situazione di Ottonelli e Degli Oddi – certe risposte arrivino con un giro di ritardo rispetto al resto della polemica.

Che non siano considerazioni di poco conto emerge nel momento in cui si comprende il principio su cui si organizzano la maggioranza dei testi. A parte i casi di Degli Oddi, Ottonelli (che, non per caso, costituiscono la periferia estrema del fronte avvero alla *Stacciata prima*) e Lombardelli, che propongono dei dialoghi,[6] gli altri libelli si costruiscono su un meccanismo di ripresa e commento del precedente: così se l'*Apologia* di Tasso mette a testo i passi di Pellegrino e della Crusca su cui intende soffermarsi, e a seguire Salviati fa altrettanto con il suo *'Nfarinato* aggiungendo uno strato testuale (quello dell'*Apologia* stessa), Guastavini scende ad un quinto grado di discorso, compattando in sé tutte e quattro le proposte che lo precedono e cercando di darne una sintesi e esprimere un giudizio definitivo ma riuscendoci in maniera poco convincente, poiché il perimetro del discorso è ormai saturo di argomentazioni.

Va da sé che la quota di materiali da sforbiciare aumenti con l'accumularsi delle risposte: il fatto che anche le molte accuse infondate o gratuite della *Stacciata prima* trovino obiezione (secondo un modo di difesa punto per punto che Lombardelli, tassiano, rimprovera giustamente a Tasso stesso, reo di essersi abbassato al livello dei polemisti)[7] produce una sorta di esondazione del flusso critico, che rischia di far passare sotto traccia i contenuti veramente fondamentali.

La forma dalla polemica è il primo ponte che unisce l'eroico cinquecentesco con quello del secolo dopo. Allo stesso modo, e con gli stessi espedienti grafici (con il testo dell'avversario riportato in tondo o in carattere minore, per evidenziare anche all'occhio la stratificazione di livelli) si sviluppa la polemica intorno all'*Adone* di Marino, nella quale si trovano, inoltre, certi contenuti (la meschinità, ad esempio, di citare in causa un morto: qui Ariosto, là Marino, con vari echi ancora nel tardo *Giudicio* tassiano), i modi aggressivi e mordenti con cui viene affrontata la discussione, e, in ragione di ciò, i risultati cui giunge, in rari casi di vero spessore, annegati in un mare di puntualizzazioni spesso marginali e di giustificazioni sofistiche. Diverso, ma significativo della distanza tra i due paradigmi in cui nascono le polemiche, è il momento iniziale: da un lato un dialogo, quello di Pellegrino, che segue forme e finalità rinascimentali, dall'altro un'opera bifronte, quella di Stigliani, che è al tempo stesso una poetica e un commento, volta a intaccare il testo di Marino attraverso la confutazione scientifica per prove e l'ideazione di una nuova teoria, una duplicità che, non dimentica il retroterra della polemica, pare un portato della nuova scienza seicentesca basata sull'esperimento, sulla verifica della teoria. Se sul versante cinquecentesco la funzione di commento alla *Gerusalemme liberata*, condotta in maniera eccelsa da Scipione Gentili con le *Annotazioni* e quindi da Beni, occupa un tassello a sé stante del mosaico dell'esegesi tassiana, irrelata dagli apparati

[6] Il dialogo di Degli Oddi, a dire il vero, è del tutto fittizio, svuotato della sua funzione rinascimentale di costruttore di un ordine unitario: la finzione dialogica serve solo a dare una veste meno spiccia alla polemica, ad abbellire un testo che si basa sullo stesso principio degli altri, la citazione seguita dalla confutazione, con i vari personaggi che riportano i passi della *Stacciata prima* su cui si esercitano le loro riflessioni.

[7] Sono addirittura sette i motivi per cui Tasso avrebbe sbagliato a intervenire, decidendo di scendere sullo scivoloso terreno preparato dalla Crusca: vd. LOMBARDELLI, *Dei contrasti*, p. 23-27.

teorici, il materano mostra di voler condensare in un'unica opera quello che in precedenza si desumeva dalla totalità degli scritti.[8]

Un secondo schema, dei rapporti logici e delle intertestualità, dà conto della complicata, ma non per questo non riassumibile, rete di relazioni tra i testi. Prima cosa palese è la divaricazione che si apre dalla *Prima stacciata*, un fenomeno di non poco conto se si leggono le opere: tra l'*Apologia* di Tasso e la *Replica* di Pellegrino, forse il testo più significativo di tutta la polemica, si riscontrano delle differenze tanto di carattere tematico (nella *Replica* si eclissa la parte sull'*Amadigi*, che non poca parte ha nel ramo opposto, e con uno spostamento di focus la difesa della *Gerusalemme liberata* lascia il posto ad una disamina rivolta pressoché esclusivamente all'*Orlando furioso*), quanto concettuale, con Pellegrino che, pur avvicinandosi a Tasso per ciò che riguarda le considerazioni in materia di unità, costruisce la propria replica sull'idea che esista una distinzione di genere netta tra epica e romanzo, un principio stemperato da Tasso (che parla, disposto a concedere l'appartenenza delle due forme a uno stesso genere, di due sub-specie).

Nel passaggio da una catena all'altra qualcosa si perde e qualcosa muta, abbastanza per parlare di due membra tra loro distinte nel corpo della polemica. Un'altra cosa che emerge è, invece, la possibilità di includere nello stemma alcune opere fantasma, di cui è lasciata notizia indiretta ma la cui esistenza non ho potuto provare. Se poco si sa del commento pro-Tasso di Roberto Titi da Borgo a San Sepolcro che, secondo Salviati, sarebbe stata «pubblicata più anni addietro che 'l libretto degli Accademici», non si ha traccia, sul fronte opposto, di un esemplare postillato della *Gerusalemme liberata* volto a mettere in luce gli errori del poema (un commento al negativo come sarà quello di Stigliani), dato già per fatto dallo stesso Infarinato e citato più volte come rimando sicuro su determinate prove testuali.[9]

I legami genetici e intertestuali, come detto, non fanno venir meno l'autonomia dei partecipanti, i quali, seppur piegati alle logiche dello scontro, mantengono linee di pensiero più o meno chiare. Il testo da cui nasce la polemica (anche se sarebbe più corretto dire che questa nasce con il primo intervento cruscone, che surriscalda i toni), il ***Carrafa*** di **Pellegrino**, che vede la luce nel 1584 a Firenze per i tipi di Sermartelli, pone una distinzione netta tra epica e romanzo. È questo il cuore della discussione, dal quale si apre un ventaglio di questioni (oggetto, unità, costume, sentenza) che dà sostanza all'assunto di partenza. Il punto di vista di Pellegrino, simile ma non per questo identico a quello tassiano, è fondato sulla distinzione tra generi, un concetto da cui si sviluppa un sillogismo semplice: i testi che non sono in possesso dei requisiti minimi, che vengono poi stabiliti nel corso del dialogo affrontando la questioni di natura tecnica, non sono epici, e quindi sono in automatico inferiori.

[8] Che il commento sia un modo per legittimare un orizzonte di lettura non è certo invenzione di Stigliani, né del partito tassiano, ma è cosa chiara già dal processo di canonizzazione dell'*Orlando furioso*, come mostra JAVITCH 1999.

[9] Per le due opere cfr. rispettivamente SALVIATI, *'Nfarinato secondo*, p. 150, e *'Nfarinato primo*, pp. 112, 135 e 149. Ritengo che le due citazioni vadano tra loro collegate: da un lato il progetto di commento positivo al testo, pensato da Titi e concluso da Guastavini (sulle annotazioni del primo, rimaste manoscritte, e sul commento del secondo vd. NAVONE 2011, pp. 97 sgg. e 197, n. 21), dall'altro uno al negativo, volto a metterne in luce le mende.

La complessità del pensiero di Pellegrino non si può tuttavia riassumere in questo dato conclusivo, vista l'apertura con cui considera le forme di compromesso. Non è negato che l'*Orlando furioso* partecipi, per certe cose, delle qualità dell'epica; però viene dimostrato, su base aristotelica, che non è il modello perfetto su cui dar vita a una tradizione moderna. Il fine di Pellegrino è la ricerca sul campo (vengono perciò presi in considerazione anche l'*Avarchide* di Alamanni e l'*Amadigi* di Tasso) di un esemplare che giunga a una perfezione ideale, dimostrabile con gli strumenti della retorica, una tendenza verso l'ottimo che è tipica della dia logistica rinascimentale e che accompagnerà la storia dell'epica lungo la prima metà del Seicento. L'inchiesta determina la superiorità della *Gerusalemme liberata*, ma non ne sancisce la bontà assoluta, visti i difetti e le imperfezioni che possiede;[10] il grande merito del poema tassiano è quello di aver dato prova del fatto che è possibile fare un'epica in volgare, mentre Trissino e Alamanni «avevano quasi disperati gli animi de' begli ingegni e confermata quella falsa credenza che la volgar lingua per natia debolezza non era atta a sostener il peso della eroica dignità».[11]

Il tentativo di sistemazione teorico-pratica della tradizione e di riconoscimento di un modello ideale operato da Pellegrino viene del tutto trascurato dalla Crusca, la cui ***Stacciata prima***, edita l'anno dopo nella città dei gigli e frutto di un lavoro d'équipe (su cui è forte il patrocinio, taciuto, di Salviati) a cura di Bastiano de' Rossi, segretario dell'Accademia, è niente di più che una difesa dell'*Orlando furioso*, come ricorda il titolo stesso, sostenuta però con armi vetuste, risalenti alla fase intermedia di «canonizzazione» e già in disuso da almeno un ventennio.[12] Con questi mezzi si cerca di dimostrare che non esiste una distinzione tra generi, cadendo nel paradosso di difendere il poema ariostesco attraverso prove ideate in passato proprio per marcarne la differenza con il romanzo e salvarlo come epico. Per questo motivo gli elementi a supporto delle tesi non sono dirimenti, e sono anzi afflitti da un vizio genetico che ne mostra l'assurdità: pur negando la diversità di epica e romanzo, l'*Orlando furioso* viene difeso sulla base dell'unità, torna ad avere un unico soggetto bellico e un costume aristotelicamente perfetto, tutte cose tipicamente epiche.

Come l'aporia su cui nasce il testo e come i suoi strumenti critici desueti, così è indizio di debolezza estrema anche il meccanismo della difesa a tappeto, la risposta a eco a ogni singola frase dell'avversario, a partire dalla prefazione. La disputa non è più un libero discorso, ma una guerra, contro Pellegrino, che

[10] A essere imperfetta non è solo la sentenza, campo in cui Pellegrino riconosce il primato di Ariosto, ma anche la logica interna di certi passaggi, nei quali sono riconosciuti errori di incongruenza con il resto del poema. Applicando un metodo filologico quasi moderno, basato sulla collazione, il napoletano dimostra la permanenza di tracce da una redazione anteriore in conflitto con la versione andata a stampa: i passi in esame sono quelli, celebri, del mostro di guardia al giardino d'Armida (che Tasso molto più tardi difenderà, in nome del fatto che non tutto deve essere spiegato dal poeta, «ma si suppone molte volte per seguito»: per la citazione si rimanda a GIGANTE 1996, p. 59) e della «aurata vela» della Fortuna (PELLEGRINO, *Carrafa*, pp. 156 sgg.).

[11] Ivi, p. 167.

[12] La possibilità di interpretazione classicistica dell'*Orlando furioso*, come ricorda JAVITCH 1999, pp. 73-74, è tramontata già all'alba degli anni Sessanta, e l'uscita dell'*Arte poetica* di Minturno ne è la controprova.

erra sempre anche quando non si esprime e che ha torto a prescindere,[13] e contro Tasso, sommerso di accuse prossime al vilipendio più che al dileggio. La risorsa principale della Crusca sembra infatti essere l'irruenza delle mozioni, e non la loro sostanza, l'uso di un tono acerbo che inquina la bontà di alcune deduzioni non certo sciocche.

Giunta a questo snodo la tradizione si divarica, e si vengono a creare due rami distinti. Nel primo dei due, alla *Stacciata* segue una ***Replica*** di **Pellegrino** (Vico Equense, Cacchi, 1585), cui fa eco il secondo *'Nfarinato* di Salviati. Del secondo intervento di Pellegrino qualcosa è già stato detto, ma vale la pena sottolineare come muti, in maniera molto interessante, la strategia che anima il libello: la dimostrazione dell'assunto originale, sarebbe a dire che epica e romanzo sono due generi distinti, si basa non più solo su principi astratti ma sull'autorità di importanti personalità cinquecentesche.[14] In questo modo trovano piena legittimazione alcune posizioni sostenute in modo aprioristico nel primo intervento (nel caso del rapporto tra storia e poesia è ora sfruttata, ad esempio, l'opera di Piccolomini, mentre sull'unità è fatto impiego di Minturno) e, con manovra davvero sottile, vengono attirati alla schiera tassiana autori di quel retroterra cinquecentesco favorevole ad Ariosto. Le teorie di Giraldi e Pigna, sostenitori dell'autonomia del romanzo fino a sancirne l'indipendenza dall'epica come genere, vengono allegate da Pellegrino alla dimostrazione della diversità tra le due forme, con cui può giungere alla conclusione che l'*Orlando furioso* «ha molte imperfezioni come epico ma è perfettissimo come romanzo».[15]

La risposta di **Salviati**, lo ***'Nfarinato secondo*** (Firenze, Padovani, 1588), tenta senza tanto successo di risollevare la Crusca dall'angolo in cui l'ha confinata Pellegrino. L'Accademia è con le spalle al muro e così il suo uomo di punta, che ormai impersona totalmente le ragioni fiorentine,[16] decide di cambiare strategia e costruisce un impianto probatorio sulla base di teorie poetiche, che funzionano, come per Pellegrino, da reagente ai poemi.[17] La manovra è certamente più ingegnosa di quella messa in atto nella prima *Stacciata*, tuttavia non produce esiti molto migliori. Sul fronte teorico, la definizione di unità tiene conto degli episodi, la cui presenza è approvata in caso siano funzionali alla favola principale, ma serve in maniera incomprensibile a lodare l'*Orlando furioso*, nel quale tutte le azioni, anche le più divaganti, per Salviati sono correlate alla vicenda di guerra tra Franchi e Mori, perfino la follia di Orlando, che sarebbe il corrispettivo dell'ira di Achille.[18]

---

[13] Si dia questo esempio: «Il Pulci e 'l Boiardo son di gran lunga da porre avanti a tutti e due i Tassi, e direbbesi il perché se lo dicesse l'Attendolo della sua opinione» (*Stacciata prima*, p. 4v).

[14] Per una definizione schematica delle differenze tra i due generi vd. PELLEGRINO, *Replica*, 20, pp. 49-50.

[15] Ivi, 48, p. 95.

[16] È, questo, il suo terzo intervento nella polemica, il quarto se si considera che detiene anche la paternità informale della *Stacciata prima*: tutte le risposte da Firenze sono di suo pugno, ragion per cui sarebbe più opportuno parlare di una polemica di Salviati con Tasso anziché della Crusca con Tasso.

[17] Non manca, anche in questo caso, la consueta struttura a più livelli, con ripresa degli interventi altrui (il testo consta di 193 risposte, l'ultima delle quali articolata in 45 punti), ma è enormemente dilatato lo spazio concesso alla formulazione teorica, con le risposte che diventano dei veri e propri pezzi a tema, e non semplici repliche.

[18] SALVIATI, *'Nfarinato secondo*, pp. 75-76 (mentre per il concetto di unità le pp. 64-83).

Se l'applicazione sul campo della teoria è dunque precaria, e talora apertamente fallace, fondata su paradossi che niente dimostrano,[19] d'altra parte il riesame della tradizione porta a conclusioni non meno sconcertanti. L'impossibilità di distinguere epica e romanzo fa sì che l'*Eneide* e l'*Iliade* siano messe sullo stesso piano del *Danese* e dell'*Ancroia*, in quanto tutti appartenenti a uno stesso genere, mentre sul fronte teorico, in risposta alla mossa di Pellegrino, nega la validità delle idee di Giraldi e Pigna sulla base della loro inosservanza dei principi aristotelici. Cade così l'unica difesa dell'autonomia e dell'originalità del testo ariostesco, in ragione di quello stesso aristotelismo che ne aveva condannato la fortuna. La mossa di Salviati di recidere questo ramo della tradizione esegetica non sarebbe affatto sciocca, coerente con la macro-operazione di difesa dell'*Orlando furioso* attraverso la *Poetica*, non fosse che la chance di una lettura aristotelica del poema di Ariosto era venuta a cadere già da un ventennio abbondante.

Chiuso con due testi questo primo braccio della polemica, con l'*Apologia* di Tasso se ne sviluppa un secondo che – come prevedibile, visto che vi partecipa uno degli autori di cui si discute – si espande in maniera ragguardevole. La discesa nell'agone di Tasso, criticata non a torto da Lombardelli, si realizza nello spazio di un libro preparato *ad hoc* per mettere la pietra tombale sulla controversia: l'*Apologia* è una miscellanea di contributi sul tema che, attraverso il montaggio, mira a sedare la polemica in nome di una pacificazione sì, ma favorevole a Tasso. La struttura del libro è chiara in questo senso: dopo la *Stacciata*, il contributo di Tasso e alcune lettere, emerge il parere discorde di Francesco Patrizi, non a caso quello concettualmente più esile di tutto il pacchetto ariostesco, e, infine, si ha la sintesi non di un personaggio qualsiasi ma di Orazio Ariosti, nipote di Ludovico, a dimostrazione dell'abilità diplomatica del curatore del volume, Giovan Battista Licino, nel portare dalla propria parte pezzi pregiati del campo avversario.[20]

L'***Apologia*** di mano di **Tasso** non si esime dal mettere in pratica i sistemi degli altri polemisti ed è perciò per forza di cose il pezzo teorico, peraltro non l'unico di questa vicenda, certo meno interessante uscito dalla penna di questo straordinario autore.[21] Nasce per esigenze immediate, ed è scritta a caldo: anche qui buona quota del libro è dedicata alla confutazione delle idee altrui, basata sul presupposto, corretto ma anche poco o niente significativo nell'universale, che la Crusca sbagli a non fornire prove alle proprie teorie, che dunque non sono valide.

Giocare un ruolo di primo piano la distinzione (importante al punto da essere ripetuta in apertura e conclusione) tra romanzo ed epica, due sub-specie di uno stesso genere, dunque simili, ma che pur nella

[19] Un campione è offerto quando si discute del legame di dipendenza del poema ariostesco con l'*Orlando innamorato*: secondo Salviati è sciocco riconoscere in Boiardo il principio del poema di Ariosto, perché se si volesse risalire a un inizio bisognerebbe, per ogni favola, partire dalla Genesi (ivi, pp. 126-127).

[20] Il bergamasco Licino fu anche il curatore, tra gli altri, della *princeps* dei *Discorsi dell'arte poetica* e delle *Lettere poetiche*, entrambe parte di un progetto del curatore di difesa dell'opera di Tasso, motivo per cui operò anche a discapito della verità filologica (vd. GIGANTE 2007, *ad indicem*).

[21] Tasso non si contenta, infatti, di contraddire solo alla *Stacciata prima*, ma in un volume del 1585 raccoglie altri due interventi, uno contro Bastiano de' Rossi, l'altro contro il *Parere* di Patrizi: sono la *Risposta del signor Torquato Tasso alla lettera di Bastian Rossi* e il *Discorso fatto sopra il parere del signor Francesco Patricio* (Ferrara, Vassalini, 1585).

similarità di certi aspetti sono profondamente diverse.[22] Tasso, riassumendo i concetti in ballo, ingloba e specifica quanto Pellegrino diceva senza giungere a un quadro definito (cosa che non per caso farà di lì a poco, con il secondo intervento): unità, soggetto, costume, sentenza sono le qualità che differenziano due specie che fanno indubbiamente parte di uno stesso genere. È una mossa accorta sia nel particolare, sia nel generale: da un lato serve a parare ogni possibile accusa dall'uso di strumenti del romanzo (che in effetti verrà annesso nel poema a migliorare il rigidissimo schema profondo dell'*Italia liberata*), dall'altro esibisce il rifiuto a vedere nei due generi le controparti di una dialettica, cosa che creerebbe frizioni al momento di tentare una sintesi, come fu storicamente (lo dirà nei *Discorsi*) con gli epici cinquecenteschi, che prima di lui si sono opposti goffamente, producendo pessimi poemi, anziché cercare una soluzione di mezzo.

Tendendo al limite questa tela, Tasso giunge a una conclusione sul poema del predecessore che lo allontana da Pellegrino: la distinzione diventa infatti funzionale a un discorso contro Ariosto (che per certe cose è riconosciuto come poeta eroico), che avrebbe errato non tanto nella scelta del romanzo ma – e qui la differenza è evidente – nel suo ibridare le due forme senza prendere né l'una né l'altra strada. Se per l'autore della *Replica* l'*Orlando furioso* è un «perfettissimo romanzo», per Tasso non lo è, come non è nemmeno un poema epico.

Se nelle ***Lettere di Torquato Tasso e di altri*** l'oggetto di discussione è circostanziale (il titolo del poema tassiano), merita uno sguardo il contributo successivo, le cui qualità intrinseche spiegano bene i motivi dell'inclusione nel volume. Il ***Parere*** di **Patrizi** è un proiettile che non esplode: è un intervento che, in potenza, essendo di pugno di un grande filosofo, avrebbe potuto scompaginare le carte in tavola ma, come auspicato dal curatore del volume, non sortisce alcun effetto, viste le argomentazioni di poco conto che mette sul piatto. L'unico risultato che ottiene è l'apertura di un ulteriore strascico polemico: al *Parere* Tasso risponde con il *Discorso sopra il parere del signor Francesco Patricio* (1585), al quale il filoso di Cherso rende la pariglia con il ***Trimerone, in risposta alle opposizioni fatte dal signor Torquato Tasso***, stampato in appendice al secondo tomo della *Poetica* (Ferrara, Baldini, 1586), in cui con modi avvocateschi e sofistici viene ribattuta ogni idea di Tasso in merito all'imitazione.

Il *Parere*, tutto centrato invece sulla difesa dell'*Orlando furioso*, cerca di dimostrarne la bontà attraverso la svalutazione del modello omerico (una posizione criticata da Tasso e che costringerà Patrizi a doversi giustificare nel *Trimerone*), senza dunque scalfire le prove interne al testo avanzate da Tasso e dai suoi sodali. Così se il titolo ariostesco è errato perché non riflette il contenuto del poema lo è pure quello di Omero, se nell'*Orlando furioso* compaiono personaggi incompatibili con il decoro eroico lo stesso accade nell'*Iliade* con i vari Tersite e Ulisse, e se, infine, Rodomonte muta costume nel corso della vicenda in

[22] È la stessa posizione intorno a cui ruotano i *Discorsi*, che negano l'appartenenza del romanzo a un genere diverso, sulla base del fatto che, rispetto all'epica, imita «le medesime azioni; imita co'l medesimo modo; imita con gli stessi strumenti». In definitiva «si conclude essere la medesima spezie di poesia quella ch'epica vien detta e quella che romanzo si chiama» (TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, p. 357).

maniera contraddittoria altrettanto si può dire di Achille. È una difesa d'ufficio che affonda di fronte a quelle prodotte dai tecnici della narrativa in ottave, dal momento che non solo non prova niente, se non proprio l'esistenza di quegli errori che si dovrebbero scusare, ma lo fa con un metodo di lavoro del tutto antistorico, dimentico della distanza di tempi che ha alterato i costumi tra il mondo antico e quello moderno.[23]

Ultima tranche dell'*Apologia* sono le ***Difese*** di **Orazio Ariosti**, altro contributo scelto in ragione del suo valore simbolico più che per i contenuti: nessuno meglio del nipote del grande Ludovico avrebbe potuto decretare la parità delle due opere. La pacificazione tra le parti, fondata, come per Tasso, sulla distinzione di specie tra epica e romanzo,[24] è data dal fatto che i due poemi non si possono paragonare: «per ora diciamo che 'l Tasso e l'Ariosto ognuno egualmente sia degno di lode nella sua specie».[25] Ciò nonostante, uno degli obiettivi di Ariosti è la difesa del poema dello zio, condotta senza un filo preciso ma con accumulo di elementi critici: si trovano così, a fianco alle usuali interpretazioni unitarie (intorno alla follia di Orlando, che dà legittimità anche al titolo), i friabili argomenti già di Patrizi sul costume e alcune buone considerazioni di ordine tecnico.[26]

Nello stesso 1585, con tempismo sorprendente, esce a stampa la risposta dell'Accademia al volume tassiano: si tratta dello ***'Nfarinato primo*** di **Salviati** (Firenze, Meccoli e Magliani), diverso dal secondo per il tono, molto più aspro e in linea con quello della *Stacciata*, e per i contenuti, meno coerenti. Se tre anni più tardi Salviati cercherà di costruire un impianto teorico a sostegno delle proprie confutazioni, per ora si limita a sottilizzare sulle singole frasi dell'avversario, al fine di creare un sistema che rovesci il senso delle cose, dando una propria, esclusiva, versione della verità.

Per opporsi a Pellegrino e Tasso, il fiorentino contraddice anche le posizioni della stessa Accademia: laddove, ad esempio, cerca di dimostrare che l'*Orlando furioso* è perfetto perché in sé compiuto, afferma che «l'Ariosto non finisce il poema del conte Matteo Maria, ma ne comincia un da sé»,[27] mettendo in fuorigioco di default tutta quella trafila di difese predisposte per scaricare la colpa dei falli di costume e di soggetto su Boiardo.

---

[23] Poco utile da un punto di vista tecnico, l'opera di Patrizi è interessante nell'ottica di uno sviluppo seicentesco del tema del confronto tra antichi e moderni, poiché viene ad anticipare la posizione che sarà dei modernisti Beni e Fioretti, aspetto che convive con una più ampia anticipazione dell'estetica barocca: Patrizi «valorizza il fantastico, esalta il furore creativo del poeta, rifiuta le regole e precetti della critica aristotelica» (SNYDER 2005, p. 31).

[24] Ariosti separa le due forme per strade diverse da Pellegrino e Tasso, ma sempre sulla base di Aristotele: focalizzandosi soltanto su uno degli snodi retorici della questione, afferma che è la qualità dell'azione a determinare il genere, e non l'unità della favola. Esistono tre tipi di soggetti, e quindi tre specie epiche: il soggetto illustre, quello non illustre, quello partecipe di ambedue le cose. Vd. ARIOSTI, *Difese*, pp. 303-304 (i.e. 203-204).

[25] Ivi, p. 312 (i.e. 212).

[26] È il caso dell'episodio di Ricciardetto (vd. ARIOSTO, *Orlando furioso*, XXV 68 sgg.), discusso a partire dal primo dialogo di Pellegrino e squalificato a causa della sua licenziosità. Invece che tentare una difesa, davvero impossibile, sul costume o sulla qualità dei personaggi, Ariosti cerca un motivo narratologico: la storia che racconta Ricciardetto è di secondo grado e dunque non fa parte dell'azione imitata. Si tratta, come ovvio, di un ragionamento capzioso, ma che ha perlomeno il pregio di non tentare repliche su terreni impraticabili per cercare di spostare la questione su fattori tecnici.

[27] SALVIATI, *'Nfarinato primo*, p. 94.

Nell'almanacco di risposte rovescianti si smarrisce la questione prioritaria, cioè la definizione del genere epico, a testimonianza della palese inefficacia degli argomenti crusconi. A tal proposito Salviati risponde in modo frettoloso alla gerarchia proposta da Tasso, unicamente per ribaltarne i contenuti: se l'epica è più perfetta del romanzo, come può – questo il succo – Ariosto aver sbagliato avvicinandosi per certe cose all'epica?[28] Come chiaro, Salviati non solo si esime dal prendere parte nella faccenda della definizione del genere, ma nemmeno riesce a disorientare gli asserti tassiani, che davano una risposta logica all'interrogativo.

È davvero, questa, una risposta sterile, dettata non dalla possibilità di contribuire allo sviluppo di una teoria letteraria ma dal sogno di imporre un monopolio accademico in grado di governare, in modo del tutto arbitrario, la norma e la sua infrazione.[29] Sulla *Gerusalemme liberata* viene applicata una ghigliottina per la sua incompatibilità con il modello linguistico fiorentino attraverso cui l'Accademia, che viceversa trae molti materiali dall'*Orlando furioso*, intende legittimarsi. Già la prefazione a cura dello stampatore, d'altronde, rende l'idea di come la Crusca tenda a considerare la questione una guerra tra campanili, dal momento che, in maniera del tutto sbalestrata verso quelli che sono i bersagli del discorso, afferma che la risposta è dettata dal fatto che nel dialogo di Pellegrino non solo si afferma la superiorità di Tasso, ma lo si fa per giunta «biasimandosi il *Morgante* del nostro Pulci e privandosi delle dovute lodi i poemi dell'Alamanni», oltre che attaccando direttamente la città toscana.[30]

Al primo *'Nfarinato* rispondono due interventi del partito tassiano che, in maniera diametralmente opposta, tentato di dare una panoramica della disputa e di rinfoderare le armi, in vista di una tregua vantaggiosa per Tasso. Se con il suo ***Dei contrasti*** (Ferrara, Vassalini, 1586) **Lombardelli**, senza citare gli scritti precedenti, screma l'esagerata mole di questioni identificando sedici problemi, a cui è offerta risposta (opera meritoria ma ancora imprecisa, tant'è vero che **Tasso** sentirà il bisogno di intervenire di nuovo, con la ***Risposta al discorso del signor Orazio Lombardelli***), **Guastavini** nella sua ***Risposta*** (Bergamo, Ventura, 1588) fa il contrario, tornando alla ripresa punto per punto tutti e quattro i testi che lo precedono per mettere a punto il solito impianto probatorio basato sulla confutazione sistematica. Due modi antitetici per uno stesso fine, scagionare la *Gerusalemme liberata* dalle accuse della Crusca.

Né il volume di Lombardelli né quello di Guastavini sono interessati a dare una definizione dell'*epos*, ma hanno come scopo unico la contestazione degli attacchi crusconi. Se sui vari punti retorici qualcosa si dirà, è bene notare fin da subito che, sotto il profilo del metodo, viene sfruttato al meglio il ventaglio delle proposte del partito tassiano: Guastavini, ultimo dente della cinghia, può permettersi di rimandare

[28] Ivi, p. 13.

[29] È calzante quanto detto a tal riguardo da Sberlati: «La cerchia dei sostenitori fiorentini di Ariosto punta insomma a configurarsi come un nuovo ente promotore della tradizione volgare, della quale si erge a protettrice, compilando e classificando con fervore d'attività filologica ed editoriale una lista degli autori positivi distinti da quelli negativi» (SBERLATI 2001, p. 244).

[30] Vd. SALVIATI, *'Nfarinato primo*, *Lo stampatore a coloro che leggono*, s.n. Non mancano, al giorno d'oggi (ma già all'epoca era chiaro che la difesa a oltranza della Crusca era dettata da ragioni municipali), letture di taglio geografico di questa briga: oltre a quanto si desume da SBERLATI 2001, è scontato il riferimento a JOSSA 2011.

su singole questioni a Lombardelli, o a una trattato tecnico come le *Difese* di Ottonelli,[31] mostrando la coesione della squadra tassiana e l'efficacia dei suoi giocatori.

Il lavoro di Guastavini è reso possibile dalla presenza di manuali tecnici, che affrontano singoli punti come anche particelle minime della questione retorica e passaggi testuali. Se i *Contrasti* di Lombardelli non si possono considerare tali, ma vengono considerati in questa veste in ragione della risposta di oltre quaranta pagine che danno sulla questione del rapporto tra storia e invenzione, lo sono certamente (e lo sarebbero anche i due commenti al poema tassiano, se trovassero spazio nel discorso di Guastavini) le ***Difese*** di **Giulio Ottonelli** (Ferrara, Vassalini, 1586), una specie di *lexicon* che per mezzo di una rete di citazioni dai più importanti autori della tradizione mira a invalidare la *word list* di errori tassiani fornita già dalla *Stacciata prima*.[32] Debolissime su altri versanti della retorica,[33] le *Difese* sconfessano gli alibi della Crusca seguendo l'esempio del secondo Pellegrino, sarebbe a dire calamitando verso di sé una serie di autorità fondamentali per il campo opposto: non è il cumulo di citazioni a conferire ai versi di Tasso il sigillo di validità quanto il fatto che siano desunte da Dante, Boccaccio, Petrarca, Bembo e, infine, da Ariosto stesso, tutti autori di primaria importanza nella rosa degli accademici fiorentini.

Ultimo, in ordine d'importanza, è il ***Dialogo*** del padovano **Nicolò degli Oddi** (Venezia, Guerra, 1587), tardiva difesa del dialogo di Pellegrino dalla *Stacciata prima*. A differenza di Ariosti, che identifica nella qualità del soggetto il discrimine tra generi, Degli Oddi stabilisce la linea di demarcazione sull'unità della favola, con l'ovvio risultato di una separazione di rango tra le due forme: il romanzo è cosa a sé, fatto di molte azioni e molti personaggi, l'epica di un'azione di un personaggio.[34] Come solito, la teoria va a caccia di conferme nella pratica: la cosa rilevante non è tanto la tradizionale valutazione antiunitaria dell'*Orlando furioso*, quanto invece il presupposto per una lettura (che poi non è data) del poema tassiano con una lente aristotelica rigida, per niente fedele a quelle che sono le ragioni del testo. Se già all'epoca è accettato che l'unità di Tasso è corale, e non si spiega in termini puramente aristotelici, per Degli Oddi è invece poema di una persona sola.[35]

Una delle cose più curiose del dialogo di Degli Oddi è la riappropriazione di un luogo comune noto nel contesto del poema per via di Trissino, e ora rigirato contro Ariosto. Laddove il padovano ricusa la

[31] Guastavini si riferisce a Lombardelli a proposito della distinzione tra storia e invenzione, su cui la Crusca aveva fatto leva per negare l'esistenza di una favola nella *Gerusalemme liberata* (GUASTAVINI, *Risposta*, p. 45r), mentre su alcune questioni linguistiche si rifà a Ottonelli (ivi, pp. 71v, 73v, 78r). Sul medico genovese va citata la ricca monografia di NAVONE 2011 che

[32] All'operetta di Ottonelli darà risposta il solito Salviati con le *Considerazioni intorno a un discorso di M. Giulio Ottonelli* (Padovani, Firenze, 1586), di cui qui non intendo dare lettura.

[33] Sono praticamente solo altre due le questioni prese in esame da Ottonelli: la superiorità di Pulci su Tasso è negata sulla base di un mero sillogismo (se Ariosto è superiore a Pulci e Tasso ad Ariosto, ne consegue che Tasso lo sarà anche di Pulci), mentre l'accusa rivolta al napoletano di essere uno storico è sconfessata affermando che dà una forma propria alla storia, e dunque è poeta. In tutto queste due considerazioni occupano quattro pagine, sul totale di 83 (OTTONELLI, *Difese*, pp. 171-175).

[34] Si vede, a tal proposito, il magistero su Degli Oddi dell'illustre concittadino Sperone Speroni, che centrava la questione proprio sul numero di personaggi coinvolti, arrivando così ad affermare la superiorità assoluta di Omero, anche su Virgilio, secondo un precetto che ritroveremo anche più avanti in Giovan Battista Strozzi il Giovane.

[35] Più o meno in contemporanea a Degli Oddi un sostenitore di Ariosto, Verdizzotti, sconfessava l'assenza di unità della *Gerusalemme liberata* proprio a partire dall'alternanza di Rinaldo e Goffredo, come avrò agio di mostrare più avanti.

possibilità di scusare l'*Orlando furioso* ravvisando simili peccati nei poemi classici (meccanismo di difesa iniziato nella *Stacciata prima* e consolidato da Patrizi), citando un capitolo in terza rima di Bolognetti che ironizza sull'alchimia al contrario dell'*Italia liberata*, dice che «voler seguitare Omero in quelle cose che, come a' suoi tempi convenivano, ora sono sconvenevoli […] non è altro che volere dall'oro purissimo del suo componimento scegliere lo sterco e pensare d'aver scelto l'oro, come ha fatto l'Ariosto ora in imitarlo con descrivere nel suo poema persone sceleratissime».[36] Se si può accettare che Ariosto abbia seguito la maniera omerico di portare sulla scena personaggi incompatibili con il decoro epico – ma è un presupposto di per sé assurdo, come lo erano le difese del poema ariostesco orientate in tal senso –, non va dimenticato il necessario processo di aggiornamento dei modelli, un principio che Tasso aveva messo a fuoco nei suoi *Discorsi*, prendendo come esempio negativo proprio l'*Italia liberata* di Trissino.

2. Le poetiche di fine Cinquecento

Uno sguardo meritano anche le vere e proprie poetiche, quei trattati che, cercando di sistemare il campo della poesia, in maniera più o meno ampia danno voce al problema dell'epica. È inevitabile che l'attenzione si focalizzi su quegli autori che poi tentano la prova della scrittura in ottave, a scapito dei teorici puri, interessanti tutt'al più per la costruzione di una geografia della letteratura. Il motivo di questo interesse parziale per i teorici è dato dal fatto che spesso il loro processo di esemplificazione forza i limiti ermeneutici dei testi-campione per provare la bontà di un postulato: in questo modo si amplia la forbice – già di per sé ampia e attestata nei casi in cui a speculare sia uno scrittore epico – tra i due momenti, con la teoria che non è più spiegazione dei fenomeni ma tentativo di adattare la realtà a un sistema interpretativo. Non pare un caso il fatto che la gamma di proposte, anche a partire da uno stesso retroterra, si apra a ventaglio, come peraltro si è già avuto modo di notare nello scenario della polemica: un esempio in tal senso è il proteiforme esercizio aristotelico di difesa e accusa dell'*Orlando furioso*, che nella sua mutevolezza testimonia la reversibilità, su base sofistica, di ogni sistema di pensiero.

All'ordine delle teorie pure appartiene il ***Discorso*** di **Giason Denores** (Padova, Meieto, 1586), un breve trattato che, come annuncia il titolo, intende fornire un'interpretazione dei generi alla luce della filosofia morale. Pur disponibile a scendere in questioni particolari, il *Discorso* propone una definizione dell'utilità civile della letteratura, una sorta di lettura politica nella quale ogni forma è ricondotta a uno scopo precipuo. Se i tre generi servono a sviluppare nella *civitas* il senso di libertà democratica, poiché facendo «osservar et abbracciar il legitimo principe, ne fanno abominar la signoria de' tiranni», l'epica ha il preciso scopo di «lodar et essaltar i buoni e legitimi principi».[37]

[36] Degli Oddi, *Dialogo*, p. 63. Questo le parole di Bolognetti: «Colui […] che con nessun decoro / […] al fin d'Omero / colse lo sterco e non conobbe l'oro» (il capitolo fu stampato in appendice a Giraldi, *Ercole*: pp. 349-350).

[37] Denores, *Discorso*, pp. 3v e 8r.

Sorvolando sulla chiave di lettura etica, che si rivela di non poco conto se si guarda allo sviluppo del genere e in particolare ai risultati di un allievo di Denores, Ansaldo Cebà, è interessante notare come sia stabilito un principio già incontrato nel corso della meditazione rinascimentale e che riemergerà anche in seguito, sarebbe a dire il ruolo dell'epica come encomio di un personaggio. Se già in Denores il senso obliquo del concetto (poema come mezzo per un insegnamento attraverso un *exemplum*) si arricchisce di sfumature narratologiche, visto che è immediato il passaggio dalla lode di un eroe alla dimostrazione dell'unità di personaggio, più avanti, nel Seicento, questa diverrà mezzo di difesa non solo dell'unità ma anche di operazioni sfacciatamente encomiastiche.[38]

Il *Discorso*, nonostante queste aperture precettistiche, non sembra molto interessato a fare i conti con il presente. La pretesa di leggervi una legittimazione della *Gerusalemme liberata*,[39] non poi così fondata se si considera il luogo di provenienza del dialogo, storicamente ostile a Tasso, svanisce di fronte all'elenco dei testi presi in esame da Denores: dal canone cinquecentesco vengono pescati la *Canace* di Speroni sul versante tragico e l'*Orlando furioso*, mentre sono centrali, nelle parti sul poema, i soli Omero e Virgilio, considerati non su un piano paritetico ma nel contesto di una indiscussa superiorità di *Iliade* e *Odissea* sull'*Eneide*. Il filosofo cipriota sta, insomma, passando in rassegna la tradizione antica (forse anche per discolparla da quelle accuse che le piovevano addosso dal fronte ariostesco, che per legittimare l'*Orlando furioso* dimostrava la fallacia dei poemi omerici), senza alcun impatto sul presente, come dimostra anche l'avversione totale per le forme drammaturgiche moderne, la pastorale e la tragicommedia, condannate senza possibilità d'appello in quanto ibride, non definibili su base aristotelica.

Altrettanto generico è il ***Sogno*** di **Gabriele Zinano** (Reggio Emilia, Bartoli, 1590), non un trattato vero e proprio ma una *fictio*, che racconta l'ammaestramento alla vera poesia ricevuto dal poeta durante un sogno. Il sostrato sapienziale di carattere platonico è palese già dalla cornice e trova conferma nel testo dove, con un bel parallelismo, le tre parti dell'uomo sono fatte combaciare con l'opera: all'anima corrisponde la retorica, al senso la favola, alla ragione l'allegoria.[40] Su quest'ultimo concetto, che sarà tra i più importanti della scrittura eroica postassiana, si fonda la difesa della poesia *tout court*, che è non solo insegnamento tecnico (scienza, arte della guerra, politica, etc.) ma anche espressione di significati morali intrinseci.

Nonostante provenga dalla mano di un autore poi a tutti gli effetti coinvolto nelle vicende del genere epico, il *Sogno* si rivela poco utile a una lettura incrociata di teoria e prassi, visto che non vi vengono praticamente affrontate questioni tecniche. L'unico aspetto degno di nota è la ricorrenza del concetto di allegoria, vero *fil rouge* del trattatello, che diventa, come per il secondo Tasso, non più o non soltanto lo

[38] Inevitabile, come nel caso di Degli Oddi, riconoscere su questa sfumatura del concetto offerta da Denores il portato della lezione di Speroni, ma incanalato qui in un sistema completamente rivolto all'etica a discapito della poetica. Indicazione che vale per quanto segue, dai testi addotti nella campionatura all'esaltazione di Omero su Virgilio.

[39] Come sostiene invece SBERLATI 2001, p. 209.

[40] ZINANO, *Sogno*, pp. 32-33. Di diversa opinione è Tasso, per il quale la favola è «forma ed anima del poema» (TASSO, *Discorsi del poema eroico*, II, p. 557).

strumento per un'apologia a posteriori ma il vero e proprio principio di creazione del testo, per quanto poi (lo si vedrà parlando dell'*Eracleide*) l'*Allegoria* premessa al poema sia prossima a quella dell'*Adone*, un vuoto simulacro di scuse per qualcosa di difficilmente difendibile.

Il testo di sicuro più importante dell'ultimo ventennio sono i ***Discorsi dell'arte poetica*** di **Tasso**, composti nei primi anni Sessanta ma andati a stampa solo nel 1587, nel pieno della polemica con la Crusca, nello stesso volume delle *Lettere poetiche* a cura del già menzionato Licino. Si tratta certo del testo fondamentale per la storia dell'epica moderna, un trattato che al compito di «definire i principî a cui [Tasso] intende ispirarsi»[41] affianca una lettura retrospettiva della storia del genere, doppio movimento grazie a cui, oltre a dare regole di composizione certe, confermate poi dalla pratica (benché non sempre in maniera del tutto precisa), è offerta una storia della narrativa in ottave secondo un percorso evolutivo che si snoda da Boiardo e Pulci ai contemporanei.

Il fine è, come ovvio, quello di affermare il ruolo di rottura del proprio testo in un sistema che, fino a quel momento, si presentava come bipartito tra epica e romanzo. Gli interpreti moderni delle due tradizioni sono Trissino e Ariosto, con i quali Tasso fa separatamente i conti: se l'*Italia liberata* è un «anti modello» la cui disamina è funzionale a «non commettere i medesimi errori»,[42] dunque non qualcosa da scartare ma da rifare meglio, l'*Orlando furioso* è altra cosa, un poema in cui c'è del buono da salvare, ma a condizione che il testo che riceve i materiali rimanga epico.

Sui singoli punti in discussione, che Tasso tratta con una chiarezza e una linearità sconosciuta ai suoi coevi, si dirà più avanti; basti qui premettere che il valore che i *Discorsi dell'arte poetica* hanno per il resto della tradizione legittima l'uso dirimente che ne ho fatto nei casi in cui la difformità di vedute tra i vari teorici in gioco sia inconciliabile. Sono un prodotto così tanto compiuto da avere un'influenza sulla nomenclatura del tempo: da qui in poi si parlerà esclusivamente di poema eroico (concetto fluttuante anche dopo Tasso, ma che non verrà più discusso come lemma unico per identificare la narrazione in ottave)[43] a riprova di come i posteri, nel confrontarsi con Tasso, ne accettino implicitamente il ruolo di *auctoritas* in grado di definire una categoria.[44]

Dai *Discorsi dell'arte poetica* e dalla *Gerusalemme liberata* (passata una fase di transizione nella quale Tasso non è ancora recepito come modello esclusivo) il concetto di eroico, nato alla metà del secolo e rivisto ora come compromesso di epica moderna e romanzo, non verrà più messo in discussione. Il suo essere sintesi di due momenti distinti è preso per buono, e funge da trampolino per lo sviluppo di tutta la tradizione seguente, che produce il proprio risultando alterando, ma senza intaccare le basi, il sistema di contrappesi tassiano; il processo di modifica a volte è irrisorio (da cui i poemi dei così detti «epigoni»), a

[41] GIGANTE 2007, p. 78.

[42] Ivi, p. 83.

[43] Per una storia del nome di eroico e dei suoi significati fino ai primi anni Sessanta vd. JOSSA 2002, pp. 25-65 (e, a seguire, BRUSCAGLI 1987; JAVITCH 2003).

[44] Ciò dovrebbe bastare a suggerire un cambio di rotta anche per le letture moderne del Seicento, da orientare non tanto sulla valutazione dei dosaggi tra epica e romanzo quanto, invece, della modifica degli assetti tassiani, già stabilizzati come «eroici» e come tali recepiti e discussi.

volte è consistente (scontato il riferimento alla voce *Adone*), ma sempre orientato a considerare la teoria e la pratica tassiane come il proprio fondamento.

Una forma di alterazione, come sempre acutissima visto l'autore, e quindi in grado di possedere vita propria, si possono considerare, senza snaturarne l'autonomia, i ***Discorsi del poema eroico*** (Napoli, Stigliola, 1594, già pronti sul finire degli anni Novanta).[45] Frutto di una risistemazione dei primi *Discorsi*, questo secondo saggio teorico ne è un'ipertrofica dilatazione, ma da cui, sfibrato il tessuto assai spesso di citazioni, emergono, pressappoco, le stesse considerazioni in ordine di retorica. Diviso in cinque libri, i primi tre riprendono, senza sostanziali alterazioni, i due terzi iniziali degli originali *Discorsi*: le sole cose che mutano sono la divisione in parti quantitative, che passano a quattro, e la maggiore importanza data al costume, ora posto sullo stesso piano d'importanza della favola.[46]

Al contrario, un fattore del tutto nuovo dei secondi *Discorsi*, discusso come solito con scialo di fonti, è il peso che acquista l'allegoria nella creazione del meraviglioso cristiano, tema che si inserisce a spina di pesce nella dorsale filosofica (di matrice patristica e plotiniana, come poi sarà manifesto nel *Giudicio*) che vena il testo.[47] Se nel primo trattato si giungeva a una definizione autoreferenziale del meraviglioso (le cose incredibili sono accettate, se sono fatte da dei),[48] in quello successivo il concetto si innerva su quello di allegoria, che apre in direzioni inaspettate il discorso, come confermerà più avanti, in maniera più precisa, il *Giudicio*: sono ammesse nel poema anche cose apertamente incredibili, a patto che siano significanti e decorose. I risultati, che si vedono a testo, sono di non poco conto; basti ora premettere che l'aggiunta di materiali allegorici, dalle singole citazioni agli interi episodi, ha un peso notevole nella costruzione della favola, contro il principio di coesione interna: la dipendenza di ogni parte dalle altre non è più la sola condizione con cui si ammette la proliferazione narrativa, ora è l'opera come sistema di senso complessivo a giustificare ogni sua parte.

Come visto, già Zinano dava ampio spazio alla discussione sull'allegoria, contrariamente al Tasso del *Giudicio* separata in modo netto e inequivocabile dalla teologia.[49] Qualche anno prima, tuttavia, una condanna contro l'uso di questo principio di significazione si era levata dalla Crusca, che aveva visto nell'*Allegoria* del poema offerta da Tasso e difesa da Pellegrino un metodo sofistico per «ricoprire le impietà delle […] sceleratissime finzioni».[50] È uno scontro (su cui si innesca un confronto per cui Tasso

[45] Per l'iter compositivo, in cui ebbe un peso ancora Licino, vd. GIGANTE 2007, pp. 334-336.

[46] Cfr. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, II, pp. 368-369, e *Discorsi del poema eroico*, II, pp. 508-509. Riguardo la parificazione di costume e favola, un fattore non dappoco nel contesto dell'evoluzione del pensiero tassiano e che porta a sconquassi sul piano dell'organizzazione del testo, si rimanda alla puntuale indagine di RESIDORI 2004, pp. 179-199.

[47] Per l'annodamento del discorso poetico con considerazioni filosofiche si rimanda a GIGANTE 2007, pp. 338 sgg. Sul tema dell'allegoria un breve spoglio non può che partire da GIGANTE 1996, pp. 115-145, GIRARDI 2002, pp. 207-250.

[48] TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, I, p. 355.

[49] Sul «poeta teologo», figura che risulta da un incremento sempre più massiccio dell'uso dell'allegoria religiosa, va letto TASSO, *Giudicio*, I, p. 33 (e, sul tema, le utili considerazioni di ARDISSINO 1996, p. 136); dall'altra parte, contro i teologi (e in particolare Empedocle), ZINANO, *Sogno*, p. 16.

[50] *Stacciata prima*, p. 44r.

e i suoi sodali scomodano Dante),[51] destinato a durare: pratica già conosciuta, soprattutto in relazione al poema ariostesco, la stesura di una patina allegorica applicata ai poemi diviene una costante, non tanto un principio di costruzione interno al testo in grado di influire sulla favola, come poteva esserlo per il Tasso della *Gerusalemme conquistata* e del *Giudicio*, quanto piuttosto una sanzione, esibita tramite esplicita patente (sono frequenti, nel Seicento, le allegorie in prosa nella prefazione o premesse ai singoli canti), della validità dei suoi presupposti religiosi e del suo significato riposto, e per questo avversata, dai rivali di Marino come anche dai teorici dell'eroico più rigidi.

Il contributo dell'Accademia non è semplicemente polemico: è dal loro attacco su punti nevralgici che scaturisce la messa a fuoco progressiva di Tasso medesimo sul tema, che porta al ***Giudicio*** (Roma, Dragonelli, 1666, a cura di Marc'Antonio Foppa). Le accuse avanzate contro l'*Allegoria*, non poi così sbalestrate se Tasso continuerà a fortificare una posizione che sente debole fino alle soglie della morte, sono non solo un invito alla difesa ma anche il momento iniziale di un ripensamento che si fa nel corso del tempo sempre più profondo, fino al raggiungimento di una definizione di sistema. Nel *Giudicio*, infatti, a partire dal concetto di verità, l'idea di poesia si sposta definitivamente dall'asse del verisimile per confluire nell'allegoria, che rappresenta ben più di una possibilità ermeneutica, divenendo principio costitutivo essenziale del poema insieme alla verità (al punto che, da lettura del testo, l'allegoria diventa «fabrica intellettuale» costruita sopra i «fondamenti dell'istoria»).[52]

Pensato in tre libri, di cui solo i primi due realizzati, il *Giudicio* si configura come un valido testimone delle ultime volontà tassiane, a più livelli: in questo calderone confluiscono materiali da vari generi, dalla trattatistica e dalla controversia all'esegetica, e vi si trovano, per soprammercato, riscritture con varianti di passi del poema difeso: si tratta di una poetica, architettata intorno al modello perfetto della seconda *Gerusalemme*, e al tempo stesso di un'apologia, *ex post*, non solo della *Conquistata* ma anche della *Liberata* Nonostante questo ibridismo, che lo renderebbe il punto d'incrocio tra i due vasi della polemica e della teoria, la data d'edizione e la fortuna (che ne fa parlare come di «scommessa perduta»)[53] ne determinano la perifericità nel sistema dell'eroico di fine Cinque e Seicento: leggendo i testi della tradizione è palese che anche per ciò che riguarda l'allegoria il Tasso più seguito è quello moderato, a metà tra apologeta di se stesso e serio interprete, quello dell'*Allegoria*, mentre il «poeta teologo» resta ai margini della pratica,

[51] Cfr. TASSO, *Apologia*, p. 214 (114) e PELLEGRINO, *Replica*, 85, p. 168. La figura di Dante percorre l'opera teorica di Tasso non soltanto nel contesto della polemica, ma anche nella trattatistica, fino a diventare un vero e proprio modello di confronto e imitazione: per un percorso dantesco del concetto di allegoria del napoletano VEDOVOTTO 2014 (e per il ruolo di Dante nell'ultimo Tasso GIRARDI 2002, p. 214).

[52] Il discorso sull'allegoria si apre a partire da alcune considerazioni sull'aumento di veridicità storica nella *Gerusalemme conquistata*, quasi a voler inglobare in un perfetto sistema difensivo (e di «difesa» Tasso parla in termini espliciti più volte nel testo) ogni possibile rimostranza: la maggiore aderenza alle fonti storiche mette a tacere tutti i dubbi sul vero, mentre il falso è giustificato dall'allegoria (vd. TASSO, *Giudicio*, I, pp. 29-33, e, dopo una lunga difesa di Omero, il compendio a p. 51). Si noti l'assenza, nel nuovo sistema di valori, del punto d'equilibrio del verisimile, che era il baricentro tra i due opposti, a vantaggio di un ragionamento sempre più dicotomico. Per la «fabrica intellettuale» vd. ivi, I, p. 92.

[53] GIGANTE 2007, p. 385. Lo stesso ordine di considerazioni, in modo più esteso, si possono leggere in RESIDORI 2004, pp. 8-9.

recuperato come principio legittimante in tendenze secondarie (il poema esameronico) piuttosto che come vero fondamento di una corrente poetica.

Facendo un passo indietro dai secondi *Discorsi* tassiani, è bene fermare lo sguardo su un ultimo testo – come tale pensato nonostante la parcellizzazione data dalla forma epistolare –, le ***Lettere a Orazio Ariosti*** di **Verdizzotti**, inedite (sono conservate nel volume che contiene l'*Alfeo* di Ariosti) e scritte a cavallo tra 1585 circa e 1593. Si tratta di una pezza teorica interessante, non l'unica di questo autore,[54] che non sarebbe sbagliato inserire nel quadro della polemica tra Ariosto e Tasso: di fianco all'intento primario di educare la penna epica di Ariosti (forse nella speranza che questi diventi un nuovo Tasso su cui poter rivendicare diritti e paternità),[55] si muovono una serie di nozioni che dialogano con le criticità emerse negli ultimi anni. I sedici problemi isolati da Lombardelli vengono ridotti a due (in ragione di un presupposto empirico, cioè che tante delle cose dette sono del tutto inutili, poiché è «più difficile il fare che 'l dire»),[56] cioè unità d'azione e stile. I precetti, supportati dagli esempi, mostrano come Verdizzotti partecipi – nell'anonimato, come pavidità gli detta –[57] alla discussione: i casi pratici sono esclusivamente due (un terzo, l'*Avarchide*, è utile solo come repertorio di cose da non fare), l'*Orlando furioso*, lodato per lo stile, e la *Gerusalemme liberata*, giudicata in maniera negativa non solo per l'oscurità della scrittura ma anche per l'assenza di unità, un difetto a cui si premurerà Verdizzotti stesso di porre rimedio, con il suo *Boemondo*.

Gli elementi di biasimo, piuttosto banali e utili per lo più a cementare una posizione in un contesto in cui non è ancora chiaro se la *Gerusalemme liberata* sia il modello da imitare (lo si vede bene leggendo il *Boemondo*, in cui la critica a Tasso si apre spazi polemici direttamente nel testo), non offuscano una bella riflessione di *longue durée* sulla storia non solo del genere ma della cultura moderna, che ripristina in parte il senso della scelta di partito di Verdizzotti, clamorosamente sbagliata. Nel paragone di Ariosto e Tasso è letto più di uno scontro tra forme: è un vero passaggio d'epoca, dal classicismo a un'età argentea di decadenza in cui la misura è stata persa in favore dell'esagerazione, allo stesso modo in cui per i latini un transito identico si manifesta nell'opposizione tra Virgilio e Stazio.[58] La scelta di seguire Ariosto, che Verdizzotti desidera imporre anche al corrispondente, è fondata sul riconoscimento di una classicità moderna in grado di sopravvivere nel tempo: la fortuna di Tasso, per il veneziano, è destinata a morire di lì a poco, quando la *Gerusalemme liberata* sarà vista come il prodotto di un periodo degenerato. Per quanto nettamente sbagliata (il poema tassiano potrà anche essere tale, ma godrà di fortuna ininterrotta

[54] Di Verdizzotti è anche il *Breve discorso intorno alla narrazione poetica* (Venezia, Somasco, 1588), un elenco non prescrittivo delle forme di diegesi (ne sono identificate quattro: retta, quasi retta, obliqua, quasi obliqua).

[55] Una cosa che aveva già fatto con Tasso, ritagliandosi *ex post* il ruolo di consigliere e maestro nella scrittura del *Rinaldo* (a tal proposito, si veda l'inizio della prima lettera). La rivendicazione di un ruolo d'importanza nelle vicende tassiane è quantomeno sospetta (data per buona da VENTURINI 1970 ma già messa in dubbio da BALDASSARRI 2013), e il sospetto che stesse facendo lo stesso con Ariosti tende a confermare il *modus operandi* da falsario del veneziano.

[56] VERDIZZOTTI, *Lettere*, I, p. 12.

[57] Per almeno due volte chiede al corrispondente di celare le sue missive (e, anzi, di bruciarle), quasi di certo per timore che potessero finire in mano a Tasso (ivi, in particolare V, pp. 34-35).

[58] Ivi, XI, p. 86.

per almeno un paio di secoli), la teoria espressa nelle *Lettere* spiega in maniera calzante la scrittura di Verdizzotti, che a questo punto, più che attardata, sarebbe bene dire fuori dalla storia. Ancora nel 1594 il veneziano è impegnato in questo progetto di preservazione della classicità – pensato sulla base di un classicismo moderno e non antico, come i progetti che si sviluppano concretamente in sede pratica – con un poema in ottave, l'*Aspromonte*, che è una continuazione, l'ultima, del poema ariostesco, in ritardo di almeno un trentennio sulla fine di questa *vogue*.

3. La discussione accademica

Se la quantità di testi a stampa autorizza a trarre delle conclusioni precise, sono al contrario assai più difficili da ricostruire le reti di concetti e le posizioni dei personaggi interne ai dibattiti accademici: salvo rari casi conservati manoscritti, i contenuti delle adunanze (che comprendono le personalità di spicco: a Firenze Strozzi, che poi manderà qualcosa alle stampe, Bardi e Rinuccini, a Parma Torelli) sono per lo più volatilizzati, annotati come argomento all'ordine del giorno su quelle specie di diario di bordo delle cerchie ma poi non trascritti in forma distesa.[59]

Solo in questo modo si conserva traccia, per ciò che riguarda la città dei gigli, del dibattito interno all'Accademia degli Alterati tra il 1570 e il 1600, di cui non si possono che apprezzare, al di là di un paio di membri di spicco, le tendenze generali, utili comunque per valutare quello che succederà a inizio del secolo successivo. Impostata come una sorta di tribunale, la lezione che si teneva presso palazzo Strozzi prevedeva accusa, difesa e infine giudizio del reggente, secondo un metodo dicotomico classico: da ciò si intravede un disegno a grandi linee di quelle che dovevano essere le tendenze dei singoli in particolare per ciò che riguarda l'epica, uno dei campi d'indagine privilegiati dalla cerchia, che addirittura destinò un'intera reggenza, di un anno, al problema.[60] Emerge abbastanza nitidamente che a un partito tassiano capitanato da Rinuccini, autore di due lezioni contro le accuse della Crusca e sull'unità della favola della *Gerusalemme liberata*, se ne oppone uno ariostesco, guidato da Bardi, mentre in posizione conciliante tra i due staziona l'ospite dell'Accademia, moderatore dei contenuti, Giovan Battista Strozzi il Giovane.

Se di quest'ultimo qualcosa di organico vedrà la luce solo nel Seicento, e di Rinuccini purtroppo non è sopravvissuto niente di tangibile, la ***Lezione in difesa dell'Ariosto*** di **Giovanni de' Bardi** è, invece, conservata in un manoscritto della Biblioteca Nazionale, poi stampata a inizio Ottocento (con un'errata attribuzione): tenuta nel febbraio del 1583, per certe cose anticipa i contenuti della polemica che di lì a

[59] Purtroppo affrontando questo ramo della teoria letteraria non potrò che muovermi a tentoni, data la vastità del quadro complessivo: le cifre che riporta IRACE-FRATONI 2011 d'altronde sono tali da non permettere che una focalizzazione sui centri di maggiore importanza, riconosciuti a partire dalla pratica e presi in esame dalla critica precedente.

[60] Per un'edizione parziale del *Diario dell'Accademia degli Alterati* vd. WEINBERG 1954b, mentre per un quadro dei costumi dialogici e degli argomenti di interesse WEINBERG 1954a.

poco si aprirà, fondata su alcuni principi comuni (frutto d'un lavoro d'equipe con Salviati e Bastiano de' Rossi) con il fronte cruscone.[61]

In questo breve documento la difesa di alcuni luoghi del poema ariostesco si accentra intorno a due nuclei concettuali: da un lato uno estrinseco, che constata la fortuna dell'opera, dall'altro uno interno, che mira a confermare l'alternanza dei registri e l'ammissione del comico nel tessuto eroico. Sul primo aspetto sono apprezzabili le prove addotte da Bardi per discolpare Ariosto dall'accusa di una diffusione presso il volgo: partendo dalla solita diatriba cinquecentesca sul target dei lettori, sagacemente sfumata dai *Discorsi dell'arte poetica* tassiani, il fondatore della Camerata fiorentina ravvisa una ragione intermedia in grado di conciliare colti e popolo nella messa in musica, opera di compositori di spessore che diventa poi fruibile dalla massa, passando anche «per le taverne e nei barbieri».[62]

A proposito del comico, le tesi di Bardi tendono invece a farsi più capziose, simili a quelle viste nel circuito della polemica. Sorvolando sull'omogeneità tonale dell'opera, sarebbe il concetto d'imitazione di Aristotele, secondo il fiorentino, a concedere la possibilità di alternare i registri, in nome della libertà nella scelta delle cose da prendere a modello; gli esempi addotti sono quelli di Boccaccio e Ovidio, che sanno interpolare codici diversi in una stessa opera. Scavando più a fondo, l'incidenza dell'analisi non migliora, e gli altri due argomenti a sostegno di Ariosto sono lo stesso sofistici: per il primo, la comicità è lecita a patto che non contamini il filone principale, il che francamente vuol dir poco, per il secondo, basta l'allegoria a giustificare la presenza di episodi contrari al decoro, come succede nell'*Odissea*.[63]

La posizione di Bardi, come detto, è particolare in seno all'Accademia degli Alterati, ed è viceversa comune con la Crusca: la risposta alle accuse non da il la a un più esteso programma teorico, come sarà invece, in parte, per Strozzi, ma si impantana nel limo delle discolpe per via di una postura prettamente difensiva, arroccata su argomenti teorici che di lì a poco verranno smantellati.

Dall'altra parte dell'Appennino, a Parma, si discute altrettanto intensamente di poesia epica ma senza produrre impianti teorici duraturi nella cerchia degli Innominati: se i risultati pratici coincideranno per tempistica a quelli fiorentini, con il fiorire di una vena epica solo dal primo decennio del Seicento, sono diversi i campi d'impiego delle forze, qui non relegate al momento dialogico ma anche alla definizione di una regola accademica tramite altri canali, come l'editoria, ed è differente anche il restringimento del multiforme coro della cerchia su una sola figura, quella di Torelli. Situazione dissimile da quella che si

[61] Sulla data discordano lievemente PLAISANCE 2004, p. 124 (che indica il 17 febbraio) e WEINBERG 1954b, p. 186 (24 febbraio); per i rapporti tra Bardi e la frangia fiorentina avversa a Tasso si vd. il primo contributo (e la bibliografia citata a p. 122, n. 12).

[62] BARDI, *Lezione in difesa dell'Ariosto*, p. 56. Sulla diffusione in ambito musicale della tradizione cavalleresca, tra i molti contributi utili, si può partire dal recente ROGGERO 2006.

[63] Per tutta la sezione sul comico vd. BARDI, *Lezione in difesa dell'Ariosto*, pp. 62 sgg. (sull'allegoria, concetto però non sviluppato, p. 70). È ovvio che la scusante dell'*Odissea* funziona assai poco: nel Seicento, sull'onda di un principio opposto di lettura anti-classica, sarà scrupolosamente indagata per tutte le sue mende, passando al banco degli accusati, ma è più di tutto l'uso a dimostrare come il comico sia indigesto al genere eroico, che dopo Tasso dovrà aprire un filone ad hoc, l'eroicomico, per dare spazio a questa tendenza.

ha in riva d'Arno, dove erano varie le posizioni e Bardi poteva far parte di Alterati e Crusca allo stesso tempo, molto più stabile e con un indirizzo univoco, dettato dal leader indiscusso.

Nel programma di Torelli, testimoniato da un numero torrenziale di autografi sparsi per l'Italia,[64] è palese che la centralità di Tasso, validata da subito, si inserisce in un discorso di più generiche vedute sull'importanza dell'eredità classica e sulle forme della legittimazione culturale del potere che trova un punto d'incrocio nel volgarizzamento di Visdomini del *De Partu Virginis* di Sannazaro, un lavoro il cui significato è tanto «simbolico di una apologia del potere legittimamente esercitato sulla terra dai principi cattolici» quanto legato all'affermazione dei principi aristotelici di unità della *fabula* e di importanza del soggetto storico, e che prelude a un'altra ben più importante edizione, quella della *Gerusalemme liberata*.[65]

Sul piano della teoria, risulta difficile stabilire con precisione tanto la grana di un discorso sul genere quanto i limiti dell'approvazione tassiana di Torelli, nell'impossibilità di una lettura organica dell'opera: la *Gerusalemme liberata* viene di certo apprezzata perché unitaria e in linea con le prerogative aristoteliche (principio per cui, in modo curioso, viene vista di buon occhio anche l'*Avarchide* di Alamanni) ma anche fraintesa per ciò che riguarda l'equilibrio delle funzioni interne al racconto (in particolare per la coppia Goffredo-Rinaldo), e reindirizzata verso un fine che non è quello riconosciuto come principale (l'utile) dall'autore. Sulla spartizione di compiti tra Goffredo e Rinaldo la schematicità della lettura di Torelli è evidente, sbilanciata verso il riconoscimento di un ruolo attivo al solo estense e tesa a fare del Buglione, viceversa, una figura allegorica priva di importanza testuale, quando in realtà è indiscutibile il nesso di mente e mano che i due rappresentano.[66]

4. L'USO DELLA STORIA COME LIMITE E NECESSITÀ

Il primo requisito per un poema eroico è la scelta di un adeguato soggetto. Come ovvio, in questo macro-insieme rientrano poi svariate questioni di grado minore, poco interessanti e sfruttate all'epoca più che altro per fini polemici (una su tutte, la distinzione tra poeta e storico, che si innesca sulla base della scelta del soggetto e dà vita a una lunga fila di botta e risposta). Il punto di partenza non può che essere Tasso, stavolta non solo per il saggio equilibrio che si ravvisa nei suoi apparati teorici ma per la posizione nevralgica che questi hanno nella storia del genere: infatti, per quello che riguarda l'adozione del soggetto i *Discorsi dell'arte poetica* si collocano da un lato alla stretta di un canone che pur oscillando

[64] Ne dà conto l'appendice bibliografica di DENAROSI 2003, dalla quale desumo le informazioni generali cui accenno qui, nell'impossibilità di una consultazione diretta.

[65] Ivi, p. 183 (sulle edizioni del poema tassiano di marca innominata, parte di un processo di «cooptazione dell'opera entro i canoni dell'aristotelismo militante sostenuti in quegli anni dall'Accademia», le pp. 207 sgg.).

[66] Anche DENAROSI 2003, p. 231 pare appoggiare come legittima la posizione di Torelli, stabilendo la posizione su una difficile esegesi teatrale la lettura della *Gerusalemme liberata*.

tra vari ripensamenti già da un cinquantennio si stava avvicinando all'idea di un'epica storica,[67] dall'altro alle pendici di una tradizione che non smetterà di considerare questo principio come fondamentale.

Scartando come possibilità l'elezione di una materia del tutto inventata (l'esempio di Tasso, discusso già nel quadro della polemica con l'*Amadigi*, è quello del *Fiore* di Agatone),[68] la scelta vira su un soggetto storico, perché «dovendo l'epico cercare in ogni parte il verisimile […] non è verisimile ch'una azione illustre, quali sono quelle del poema eroico, non sia stata scritta e passata a la memoria de' posteri con l'aiuto d'alcuna storia».[69] Un semplice dato empirico, in sostanza, valida la preferenza, il fatto cioè che la credenza comune, da cui nascono poi le tradizioni scritte, sia fondamento della veridicità.[70]

Al problema dedica un intero capitolo anche Francesco Patrizi nella sua seconda *Deca*, dal titolo *Se d'istoria formar si possa poesia*. Contro i moderni lettori della *Poetica*, nonché contro Aristotele stesso, che secondo Patrizi svincola verisimile e vero storico (una conclusione cui giunge per sentieri assai dubbi),[71] è sostenuta la liceità del trarre la poesia dalla storia. Quella di Patrizi non è un'indagine prescrittiva, ma solo una costante confutazione delle regole dello stagirita, che finisce per sfumare nel nulla, in una serie di precetti vuoti di contenuti: la conclusione di tutto il discorso del capitolo VIII contro Aristotele è che non è importante la scelta della materia, ma come la si tratta.[72]

Intorno alla scelta di un canovaccio storico si innescano varie questioni. La principale, avanzata dalla Crusca, riguarda in realtà non un oggetto interno al discorso bensì una sua uscita laterale, e serve più che altro a muovere un'accusa a Tasso. Nella *Stacciata prima* non si parla della storia ma, con un doppio movimento pro Ariosto e contro Tasso, si cerca di dimostrare la bontà del soggetto dell'*Orlando furioso* e lo status di storico (che non è poeta) dell'avversario. Si tratta di una diatriba normale nel Cinquecento, che coinvolge i due gradi di dicitore e ha per esempio canonico Lucano: proprio all'autore della *Farsaglia* l'Accademia associa Tasso, «riducitor d'altrui storia in versi»,[73] cercando così attraverso un argomento di rimessa di invalidare tutta la sua operazione poetica.

---

[67] Come dimostra ampiamente JOSSA 2002, ultimo di una serie di studi sull'epica cinquecentesca concordi nel ravvisare il moto di avvicinamento all'oggetto storico della forma poema.

[68] Per la polemica vd., da ultimo, il quadro offerto da GUASTAVINI, *Risposta*, pp. 13v-14r. Sul *Fiore* e altri casi di materia del tutto inventata (con sostituzione molto significativa di *Amadigi* con *Orlando innamorato* e *Orlando furioso*) TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, I, pp. 352-353.

[69] Ivi, p. 351.

[70] Nei secondi *Discorsi*, invece, la linearità del ragionamento si disperde in un circuito di citazioni e di discussioni su altri problemi (il rapporto di precedenza tra storia e poesia e di interdipendenza tra verità e menzogna), per giungere in definitiva allo stesso principio, e cioè che «quelle cose sono credibili che si possono fare; ma quelle che non è chiaro siano fatte, sono credute poco possibili» (vd. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, II, pp. 516-523 : 523).

[71] Le parole di Aristotele, da cui poi l'intelligente lettura di Tasso, sono queste: «Da quanto si è detto risulta chiaro che il compito del poeta non è dire ciò che è avvenuto ma ciò che potrebbe avvenire, vale a dire ciò che è possibile secondo verosimiglianza o necessità» (ARISTOTELE, *Poetica*, 1451b, p. 19). Per quanto riguarda Patrizi si vedano dalla seconda deca della *Poetica* le pp. 157-160 del capitolo VIII.

[72] Ivi, p. 174.

[73] *Stacciata prima*, p. 13v. Argomento assai discusso già in precedenza (basti scorrere *ad indicem* il secondo volume delle *Lettere* di Bernardo Tasso), viene affrontato anche nel corso della reggenza sull'epica di Giulio del Bene presso gli Alterati, con Bonciani che vince la disputa di giornata affermando che «Lucrezio, e Lucano e gli altri scrittori di questa sorte non deono propriamente chiamarsi Poeti» (WEINBERG 1954b, p. 185). Per una voce seicentesca, ma sostanzialmente in linea con le posizioni del secolo precedente, vd. BRACCIOLINI, *Lettere sulla poesia*, p. 27.

Se Pellegrino pare sostanzialmente disinteressato alla scelta del soggetto, che deve essere storico solo perché così hanno detto le *auctoritates* (mentre il fuoco della sua argomentazione, si vedrà, si concentra sull'uso che ne viene fatto da parte del poeta),[74] Salviati insiste sul presupposto dei suoi soci cruscanti e porta all'estremo, ben oltre la soglia del lecito, la forbice che si apre tra due concetti da sempre difficili da conciliare: chi riprende una storia altrui non è poeta, lo è solo chi inventa liberamente e del tutto la favola.[75] Il metodo dell'Accademia mostra tutti i suoi limiti: di coerenza, visto che a un argomento del genere è facilmente risposto che il ferrarese non inventa dal nulla ma segue la pesta di Boiardo, e di forma, poiché tralascia i nodi del discorso tassiano per cercare, su basi etimologiche, di contraddire le singole parole dell'avversario (nel caso presente sul lemma «trovare», i cui significati sono sviscerati con vistoso allontanamento dal nocciolo teorico della questione).

La risposta della Crusca è un tiro a salve, ma non per questo viene dimenticata. La dimostrazione più accanita dello status di poema della *Gerusalemme liberata* viene da Lombardelli, che usa buona quota del proprio trattato per fornire le prove del lavoro compiuto da Tasso sulle fonti storiche. In seguito a una disamina degli statuti di realtà, offre una sinossi del poema in grado di dimostrarne la verisimiglianza, che è il fine del poeta.[76] Pur senza un'analisi comparativa con i resoconti storici, che avrebbe dato un peso scientifico al discorso, Lombardelli nota un fatto a tutt'oggi fondamentale per la lettura del poema tassiano, la circolarità del percorso che vi si compie: l'inizio e la conclusione (dal canto XVIII al XX) sono storicamente veri, mentre tutto ciò che accade nel mezzo è verisimile, ed è necessario al farsi della favola. È, in buona sostanza, quanto detto anche in tempi moderni, quando battendo cassa sul concetto di unità si interpreta la favola come una lunga e verisimile digressione di un evento già deciso (sull'inizio e sulla fine, necessariamente veri, aveva peraltro dato il proprio parere anche Tasso stesso, nel *Giudicio*, a differenza degli argomenti, di natura prevalentemente retorica, addotti su questo specifico punto della trattazione di Lombardelli nella *Risposta* del 1586).[77]

---

[74] PELLEGRINO, *Carrafa*, pp. 140-141, dove con tautologia viene scomodato Aristotele: «Però coloro che contradiranno a ragione così chiara et alla autorità di Aristotile, del sicuro si resteranno sempre nella loro ostinazione, et io per me altro non saprei che farci». Nel secondo intervento invece saranno portati a testimoniare due moderni spositori della *Poetica*, Castelvetro e Piccolomini (vd. PELLEGRINO, *Replica*, 5, pp. 25-32).

[75] SALVIATI, *'Nfarinato primo*, p. 42. A p. 48 il concetto viene reso regola: «Comporre, addunque, e trovare e far di nuovo e fingere fa bisogno a coloro che di poeti vogliono il nome acquistarsi; e cotal trovamento farsi del corpo [*scil.* del poema] in universale, non della buccia o de' colori o delle dita o dell'unghia». Che i due termini fossero in contrasto e ponessero problemi al momento di definirne i campi d'impiego è cosa chiara a partire da quanto ne dice Tasso, che, pur distinguendo nettamente i due offici in ragione del verisimile, ammette che racconto storico e in versi partano da una medesima base, riconoscendo in un principio più sottile il discrimine tra le due.

[76] Per il riassunto guidato della *Gerusalemme liberata* vd. LOMBARDELLI, *Dei contrasti*, pp. 54-96 (sugli statuti di realtà, cioè vero, falso e verisimile, le pp. 34-54).

[77] A tal proposito vd. BALDASSARRI 1977, non l'ultimo di una serie di grandi tentativi di comprensione del testo di Tasso attraverso una categoria: qui la narratologia (come anche, in parte, in RESIDORI 2004), in quello di ZATTI 1983 la psicanalisi applicata alla letteratura. Molto chiare le parole di Tasso: «… sì perché vero dèe esser il principio, il quale è il mezzo del tutto, sì per la verità del fine, al quale tutte le cose sono dirizzate; e dove è vero il principio ed il fine de la narrazione, il falso può essere ascoso agevolmente ne le parti di mezzo e fraposto ed inserito con gli episodi» (TASSO, *Giudicio*, I, pp. 17-18). È in linea con gli scritti del Tasso polemista la paginetta dedicata alla questione nella risposta a Lombardelli, che confuta sul versante linguistico le idee di quello che pure era un sodale: vd. TASSO, *Risposta*, pp. 8 sgg. (in riferimento all'introduzione del concetto di allegoria vd. le pp. 11-12 e sul versante critico GIRARDI 2002, pp. 236-237).

Quella offerta dai *Contrasti* è la prova provata che la *Gerusalemme liberata* è un poema e non una storia in versi: come tale viene accettata da Guastavini, il quale, conoscendo i rovesciamenti paradossali che la Crusca dà delle parole altrui,[78] aggiunge una particella sul limite di intervento che spetta al poeta. Nella storia si hanno cose non essenziali, come i nomi dei torrenti e dei personaggi secondari, che possono essere modificati, e cose viceversa fondamentali, come i nomi degli eroi e dei luoghi in cui si svolge la vicenda, che al poeta non è dato ritoccare. Se, insomma, la guerra «fu fatta intorno a Gierusalemme, non puoi già trasportarla in Granata».[79]

Nel tourbillon di botta e risposta si perde però di vista un'ampia fetta della questione. Non viene mai considerato, né nel perimetro della polemica né in quello delle teorie, quale sia il tipo di storia migliore per il poema. L'unico a fare il punto è Tasso, che dimostra di avere le idee parecchio chiare già all'inizio degli anni Sessanta, quando per lettera dava un elenco degli argomenti storici degni di diventare materia epica.[80] La lista fornita al conte Ferrante Tassoni viene poi ripresa e puntualizzata nei due *Discorsi*, in cui nella scelta del buon soggetto è implicito un ragionamento sui margini di manovra che spettano al poeta nei confronti del vero storico.[81] Sono posizioni fin troppo note per essere qui ripetute: l'unica cosa da notare è che la storia del genere dà loro pienamente ragione, anche laddove l'infrazione, data dall'uso di vicende recenti, sembra contraddirle. La storia contemporanea acquisisce infatti diritto di cittadinanza nel poema, da Graziani in poi, non per avversione a queste teorie (che vogliono quella medievale come privilegiata) bensì sulla base di un processo di aggiornamento che tiene conto del retroterra e cerca di inglobarlo in una nuova rete di significato.

Altra specificazione sulla storia, che sia «di religione che vera crediamo».[82] Su questo punto non pare davvero che esistano contrasti, e lo testimonia il fatto che pure dal fronte ariostesco non pervengono smentite in proposito, per quanto le giustificazioni dell'*Orlando furioso* (perlomeno quelle in sede teorica, mentre sul versante della pratica il caso di Cataneo è indicativo di un processo di riappropriazione delle storie dei paladini in ottica cristiana)[83] non mettano mai in luce la *pietas* della favolosa guerra di Carlo contro Agramante, che sarebbe stato un buon inizio per una difesa del poema in termini tassiani.

Il soggetto del buon poema eroico deve essere (lo dice la teoria ma soprattutto la pratica) tratto dalla storia, meglio se medievale, deve trattare di un soggetto illustre, e che concerne la religione cristiana. Su

[78] Nel suo primo intervento, Salviati giunge addirittura ad affermare che stando alle parole di Tasso, per il quale è lecito alterare il dato storico ma non l'azione, la battaglia di Lepanto si potrebbe tranquillamente traslare al tempo di Carlo V (SALVIATI, *'Nfarinato primo*, pp. 86-88).

[79] GUASTAVINI, *Risposta*, p. 52v (sulla questione storica vd. le pp. 45 sgg.). Questa possibilità è del tutto negata da Patrizi, il quale afferma che solo nel caso di favola del tutto inventata sia lecito scambiare nomi a cose e personaggi, e dà come buon esempio moderno il *Fidamante* di Gonzaga (PATRIZI, *Poetica*, II, VIII, pp. 166-167).

[80] Vd. TASSO, *Lettere*, V, p. 1551, nella quale non solo compare l'argomento dell'*Italia liberata* di Trissino, ma anche quello dell'*Amor di Marfisa* di Danese Cataneo («Espedizion di Carlo contra Longobardi»).

[81] TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, I, pp. 354-358.

[82] Ivi, I, p. 353.

[83] L'*Amor di Marfisa* non è altro, in sostanza, che un tentativo di riscrittura eroica del poema ariostesco: ne continua le fila dando unità d'azione e un tono da vera guerra sacra (nella quale i Longobardi sono simbolo dei riformati tedeschi, ma anche la passata guerra contro Agramante è ricordata come parte di un piano satanico: vd. CATANEO, *Amor di Marfisa*, VI 52-55, in particolare l'ottava 54).

questo conciso specchio si può già costruire una casistica, la prima, della scrittura di questo ventennio, valida per stimare il grado di approssimazione dei testi a una sub-specie: il *Fidamante* e l'*Alfeo* inventano di sana pianta la propria favola, che non è di fede, e dunque si avvicinano in modo poco equivoco al romanzo,[84] mentre la *Malteide*, che pure forza, e non di poco, i limiti della storia, racconta una vicenda di religione, quindi rappresenta un tentativo, molto particolare e non in linea con Tasso, di eroico. Come evidente, non basta la scelta del soggetto a fare un poema; se così fosse rientrerebbero nel rango epico anche il *San Francesco* di Garibi e il *Mondo nuovo* di Giorgini, che invece per via dell'unità e della sentenza se ne discostano, e rendono necessaria l'introduzione di una seconda griglia, che si può chiamare della storia in versi, di cui qualcosa si dirà.

Una cosa fondamentale nel processo di rilettura della *Poetica* è la qualità dell'azione e, a ruota, quella dei personaggi che vi sono coinvolti. La consueta ouverture tassiana è quanto mai necessaria: tragedia ed epica condividono la qualità del soggetto, che è illustre, ma non la sua specifica forma e il suo fine, così se l'illustre del tragico deve muovere a compassione e orrore, quello dell'eroico «è fondato sovra l'imprese d'una eccelsa virtù bellica, sovra i fatti di cortesia, di generosità, di pietà, di religione».[85] Come conseguenza mutano anche le conformazioni esterne delle *dramatis personae*, che sono in entrambi i casi «di dignità regale e soprema», e però non partecipano della stessa natura: quelle in scena sono mezzane, «né buone né cattive», quelle in ottava sono eccellenti.[86]

Nel trattato tassiano la questione è definita, su matrice aristotelica, con grande chiarezza, mentre nel suo *Carrafa* Pellegrino la passa in velocità, e apre la porta a una salace replica della Crusca: se il requisito è la sola presenza di personaggi illustri, si «potrebbon indur de' re che giocassero a' noccioli».[87] Con un paradosso, è indicata la strada di quello che sarà l'eroicomico di Tassoni (e di una frangia del Seicento), costruito sul rovesciamento degli esiti possibili a partire da uno schema epico, insomma sulla messa in scena di personaggi di rango che compiono azioni velleitarie.

Sarebbe un errore tentare di trasformare quello che è un puro scherzo (anche se ripetuto due volte, la seconda da Patrizi)[88] in uno zoccolo teorico concreto, cosa che di certo non è, ma lo stesso si deve notare come tra Cinque e Seicento intercorrano relazioni profonde e continue, e che parte di quello che nel secolo barocco può sembrare una novità assoluta è invece il risultato compiuto di spunti e riflessioni

---

[84] Per quanto il poema di Ariosti trovi una sponda teorica nei secondi *Discorsi* tassiani, laddove è detto che «di Gotia e di Norvegia e di Svevia e d'Islanda o de l'Indie Orientali o di paese di nuovo ritrovai nel vastissimo oceano oltre le Colonne d'Ercole, si dee prender la materia de' sì fatti poemi» (TASSO, *Discorsi del poema eroico*, II, pp. 552-553).

[85] TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, I, p. 360.

[86] *Ibidem*. Patrizi offre una prospettiva del canone fondata proprio sull'eccellenza (un concetto appiattito, in maniera sincretica, su quello di idea platonica), giungendo a conclusioni a dir poco singolari: tra i personaggi che non giungono alla perfezione ci sono tutti quelli omerici e virgiliani, l'Orlando di Boiardo e Ariosto, l'Amadigi di Bernardo Tasso e il Goffredo di Torquato, mentre l'unico «informato di tutte le virtù, non pure cavalleresche ma delle morali ancora» è, a gran sorpresa, il Fidamante di Gonzaga (PATRIZI, *Poetica*, II, VIII, pp. 162-163 : 163).

[87] *Stacciata prima*, p. 15r.

[88] Il filosofo di Cherso fa eco al passaggio di Pellegrino messo alla berlina dalla Crusca con altri due esempi, quello di Caligola che fa raccogliere conchiglie al suo esercito in armi, e quello di Domiziano, che «facea a prender le mosche che per l'aria andavano». PATRIZI, *Parere*, pp. 283-284 (183-184).

sotterranee già esistenti. Di questo dà conto in maniera più completa Orazio Ariosti, il quale fornisce un implemento tecnico all'apertura del genere verso l'eroicomico. Le *Difese* prendono le mosse dalla qualità dell'azione e danno alla domanda sui generi una risposta di tipo tecnico, che si basa sulla differenza tra rappresentare e narrare: se dall'azione illustre discendono tragedia ed epica, da quella plebea sortiscono la commedia e «un'altra specie di poema, qual fu la *Battracomiomachia* e 'l *Margite* d'Omero, il *Moreto* e la *Zanzara* di Virgilio», mentre infine, da quelle che hanno dell'illustre e del plebeo insieme provengono la tragicommedia e un terzo tipo di poema, non nominato da Aristotele e nemmeno dal ferrarese, il cui modello è l'*Odissea*.[89] Ariosti dà, applicando *ad libitum* i dettami di Aristotele, una precoce descrizione dell'eroicomico, che, per quanto sommaria, ha il pregio di annoverare una schiera di modelli, passaggio vitale al momento di fondare lo statuto di un genere, e che si presta a essere usata come reperto in vista di un ampliamento del panorama su questa forma poematica.

Un altro ramo di problemi che nasce dalla storia coinvolge la definizione di favola, un attributo che, negato dalla Crusca alla *Gerusalemme liberata* (la quale, per loro, in quanto storia in versi, non ne possiede una), apre a una lettura ad ampio spettro della tradizione narrativa. Dove non c'è racconto ci può essere poesia, ma di certo non c'è poema epico. Nessuno può negare la bellezza delle *Georgiche* di Virgilio, ma il fatto che non raccontino un'azione le estromette dal novero del poema eroico: se esiste qualcuno che, addirittura, dubita del loro essere poesia, in difesa di tutto quel repertorio che oggi potremmo chiamare della trattatistica in versi si schiera Zinano, che nel *Sogno*, pur dopo aver espresso una concezione della scrittura come insieme di favola e allegoria, quindi in linea con quanto stabilito, offre una difesa a tutto campo del patrimonio classico, salvando dalle censure non solo Virgilio ma anche la *Divina commedia*.

Dante, centrale nelle considerazioni del *Capece* di Pietro Antonio Corsuto,[90] è l'anello che congiunge il discorso al tema del «poema divino». Questa dicitura, di un certo peso fino a Marino, compare infatti in un paio di passaggi della polemica quando, ricordata a proposito della perfetta misura del poema, la *Divina commedia* diviene parte collaterale di una discussione sul genere. Si tratta di una curva necessaria del discorso di Salviati, utile a rimuovere il capolavoro dantesco dal catalogo di poemi eccessivamente corti (sulla dimensione si aprirebbe un'altra pagina di teoria, a proposito della quale basterà dire che la pratica mostra come prevalga come ottimo il parere tassiano):[91] l'assunto conclusivo è che «la *Commedia* di Dante è poema d'un altro genere, cioè divino», una tipologia narrativa che «ha il principal filo della sua favola, cioè il semplice suo soggetto, sì misterioso e sì grande che appena si può capire, lasciandolo

[89] ARIOSTI, *Difese*, p. 303 (203), mentre per la classificazione dei generi le pp. 303-304 (203-204).

[90] Si tratta di un'opera marginale, che prende spunto dalla polemica in corso per attaccare Salviati a proposito della perfezione di Dante (sui contenuti del testo e sull'autore si veda *ad vocem* lo specchio nel *DBI* a cura di Pennisi): per oggettive difficoltà di reperimento non l'ho potuta qui prendere in esame.

[91] Nei primi *Discorsi* viene stabilito, come primo requisito di perfezione, che il poema sia né troppo corto né troppo lungo (TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, II, pp. 370-372): la storia della tradizione conferma che la misura migliore si aggira tra i venti e i ventiquattro canti, cioè che la «grandezza […] non deve eccedere il convenevole» (ivi, p. 371), o comunque in una misura calcolabile intorno alle 2000 ottave.

in quella semplicità».[92] Le infinite espansioni del significato, possibili in ragione di una lettura diastratica del testo, sono ciò che ne fa un poema di diverso tipo e che quindi ne autorizza la «sottigliezza», mentre l'assenza di una crescita orizzontale della favola, intesa come quantità di racconto, è riconosciuta come discrimine con le forme narrative lunghe.

Al di là della risposta di Tasso, che vidima il precetto, e del cambio di rotta mostrato da Salviati nei riguardi della sua stessa Accademia, che aveva incluso Dante nel genere epico con la *Stacciata prima*,[93] ciò che maggiormente interessa è la definizione, come nel caso dell'eroicomico frettolosa e per niente certa, di una nuova specie nel regno della narrativa, destinata ad avere un successo discreto, ma sempre privo di legittimazioni teoriche, nel secolo a venire: il poema divino. Sono in questo caso tre le peculiarità che vengono fornite alla sub-specie: il suo carattere esoterico e speculativo, il taglio tecnico con cui viene affrontata la disciplina (in questo caso, la teologia), e il suo essere privo di favola.

I primi casi si danno già a partire dagli anni Novanta del secolo con il *Mondo creato* di Tasso (forse, per questo, difensore non innocente di Dante alla metà degli anni Ottanta), che apre alla *vogue* dei poemi esameronici. Per avere un altro viaggio ultraterreno mistico e sapienziale bisognerà attendere l'inizio del Seicento, quando uscirà lo *Stato Rustico* di Giovan Vincenzo Imperiali, cui si riconnette l'*Adone*, memore del precedente imperialesco e «divino» (così lo aveva definito l'autore) non solo per modo di dire ma sulla base di labili tracce teoriche che lo riconnettono a un principio filosofico, nascosto sotto il velame dell'allegoria.

5. L'UNITÀ DELLA FAVOLA

L'analisi di Lombardelli del racconto della *Gerusalemme liberata* chiama in causa, come si è visto, il concetto di unità della favola relativamente alla concatenazione dei suoi nessi interni. È, questa, una peculiarità imprescindibile per il poema eroico, nella quale sfociano i particolari campi dell'unità. Il fatto che questa unità intesa in senso ampio (la chiamerò coesione d'ora in avanti, «annodamento» in termini rinascimentali) sia collettore, punto di partenza e di ritorno, delle altre specifiche riduzioni *ad unum* della materia ne determina lo statuto privilegiato nelle discussioni del tempo, e segna una differenza di non poco conto con l'antichità classica. Nell'ottica dell'identificazione di una regola (molto di più che nella prospettiva della lettura del passato in base alla regola stessa) è un precetto che assume un'importanza

[92] SALVIATI, *'Nfarinato primo*, p. 70. Una protratta difesa dello status di poema eroico della *Divina Commedia* viene invece dall'Accademia degli Alterati, dove Bonciani aveva più volte tenuto lezioni in tal senso: la più importante delle quattro fu letta il 23 agosto 1590, ed è conservata manoscritta in un volume della Riccardiana (per l'indicazione precisa vd. WEINBERG 1954b, p. 193; le altre lezioni risalgono al 14 gennaio 1591 e 24-31 gennaio 1600).

[93] Per le due posizioni discordanti si vedano TASSO, *Apologia*, p. 171 («Et imagine dell'universo è il poema di Dante, che l'oppositore chiama divino, et io volentieri gliele concedo») e *Stacciata prima*, p. 46. Tasso nei *Discorsi*, nella famosa pagina sul «picciolo mondo», aveva già parlato del poeta, «il quale non per altro divino è detto se non perché, al Supremo artefice nelle sue operazioni assomigliandosi, della sua divinità viene a partecipare» (TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, II, p. 387).

basilare, per quanto sottoposta ad oscillazioni nel corso del tempo.[94] Se anche nel trattato aristotelico veniva posta come la condizione più importante, sul modello di Omero, ora, in presenza di un modo narrativo nuovo, che deve tener conto del concetto di digressione e episodio, è il punto intorno a cui si cerca un compromesso tra romanzo ed epica.

In sostanza, se Aristotele non aveva dovuto fare altro che leggere Omero per trovare delle norme, nel Cinquecento la presenza dell'*Orlando furioso*, che con l'enorme fortuna giustifica la propria diversità,[95] impone la ricerca di un principio superiore con cui legittimare la presenza di un fenomeno moderno che è connaturato alla scrittura poematica, la digressione. Se su ogni tipo di unità si può cavillare, fermo restando che nel panorama delle discussioni quella d'azione pare la più importante (e non è un caso, visto che si avvicina in maniera più forte delle altre al concetto di coesione del testo), la prova del nove per distinguere tra epica e romanzo sta nella compattezza della diegesi, nella solidità dei suoi nessi di causa e effetto. Sulle semplici unità si può dire tutto e il contrario di tutto (anche se, di certo, non ogni cosa detta pesa come le altre), che l'*Orlando furioso* ha un'unica azione che ruota intorno a un solo eroe, e che la *Gerusalemme liberata* è, contro Aristotele, bicefala, poiché inizia da Goffredo e finisce con Rinaldo, e mette in scena due guerre e quindi due azioni,[96] ma ciò che non si può negare – Tasso lo afferma, e tutta la discendenza degli epici seriori lo comprova – è che nel bilanciamento della favola ogni conto debba tornare in entrambe le direzioni, cioè, detto in modo banale, che ogni avvenimento non solo sia spiegazione di quello successivo ma sia a sua volta spiegato da quello precedente, che insomma nulla sia superfluo e tutto sia utile alla costruzione dell'intreccio.[97]

Prima di arrivare alle definizioni della teoria è bene partire dall'esegesi dei testi. Dalla polemica sul primato di Ariosto e Tasso emerge solo per vie traverse la centralità di questo concetto, tanto dove non se ne parla quanto nelle esplicite affermazioni. Se è prevedibile che i difensori di Ariosto non cerchino di scendere su questo terreno, lo è meno che i tassisti non rimarchino a sufficienza i difetti dell'*Orlando*

---

[94] Ricostruisce un breve quadro dell'interesse per l'unità, con il fine precipuo di dimostrare la parificazione d'importanza con il costume nel secondo Tasso, RESIDORI 2004, pp. 179-185, che conclude che «dungo la seconda metà del Cinquecento, l'affermazione aristotelica circa la netta superiorità della *favola* rispetto al *costume* cessa di apparire un articolo di fede» (p. 181). Mi sembra una verità parziale, che non seguirò: basti considerare, come dato primario, lo schiacciamento della questione del costume nel corso della polemica con la Crusca, dove è dominante il tema dell'unità, ma lungo il percorso dei settant'anni dopo Tasso è evidente come i tentativi più rilevanti cerchino il confronto proprio su questo piano.

[95] Questo, almeno, per i lettori cinquecenteschi, ma mi sembra che sarebbe necessario rivalutare l'esperienza ariostesca in una luce diversa, di confronto paritetico con Tasso sul fronte della costruzione dell'intreccio, lavorando intorno al concetto di coesione e superando le differenze d'impianto (*entrelacement* contro unità), che pure esistono.

[96] Il poema ariostesco è per Salviati (*'Nfarinato primo*, pp. 52 sgg.) costruito sul perno della follia di Orlando, che ritarda la conclusione della guerra tra Agramante e Marsilio, mentre per Verdizzotti la *Gerusalemme liberata* è come un moderno romanzo perché passa da Goffredo a Rinaldo (a tal proposito si vedano la V e la VI delle *Lettere*).

[97] Come ho fatto in precedenza, e come farò d'ora in poi, uso il termine favola nel suo significato cinque-seicentesco, che non è esattamente quello di intreccio di cui parlano GENETTE 1976 e SEGRE 1974, pp. 20 sgg., e buona quota della critica strutturalista: mi pare che sia riduttivo ipotizzare una distinzione tra intreccio e *fabula* quando già per i lettori dell'epoca era chiaro che esiste una forza più profonda all'interno della struttura, che si scatena sul piano della statica dalla sinergia tra i due elementi, e così anima il racconto. Credo sia questo il concetto di «picciolo mondo», non tanto un ammasso di cose quanto, invece, la descrizione di un mondo in movimento, in cui gli oggetti hanno vita propria, regolato da leggi di funzionamento di tipo diegetico che ne spiegano la meccanica. Sono ovviamente imprescindibili le pagine degli autori citati, come anche quelle di FERRETTI 2010 e, in diversa misura, CALABRESE 2010.

furioso. Il solo che mette a nudo la discrasia del poema di Ariosto è Pellegrino, che ne dà conto in modo così chiaro da poter essere preso a paradigma e norma per una lettura d'insieme della tradizione epica cinque e seicentesca.

Il ragionamento di Pellegrino, che si è volutamente tralasciato per ciò che riguarda la scelta di un soggetto storico (per quanto potesse rientrare anche in quella sede del discorso), è uno dei capisaldi delle sue due opere: è costante nel tempo, dal momento che è attestato in entrambi gli interventi, e nel modo, visto che interseca ben tre dei quattro contenuti di base, il rapporto di storia e poesia, e quindi di riflesso la scelta del soggetto, la coesione del tessuto narrativo e il costume.

Il principio di partenza, sostenuto nel *Carrafa* e ribadito nella *Replica*, è che sia più difficile fingere su una storia vera che inventarne una, dal momento che la prima strada impone al poeta di fare attenzione al «connettimento delle cose».[98] Questa specificazione riguarda non soltanto la differenza tra poeta e storico, ma anche l'idea, ben più importante, di creazione di un equilibrio nel testo: Pellegrino non sta solo affermando la legittimità di considerare poesia la *Gerusalemme liberata*, ma sta facendo avanzare, e lo spiegherà con l'esempio, il concetto di coesione interna del poema, in modo tale da definire una linea di demarcazione ben evidente tra epica e romanzo.

Il campione dell'*Orlando furioso* su cui Pellegrino appoggia la tesi (collocato più avanti nel trattato, a conferma della sua compattezza),[99] è la mutazione di costume di Rodomonte, il quale, vinto a duello da Bradamante, consegna i cavalieri che teneva prigioni, contrariamente alla propria natura di spergiuro.[100] La metamorfosi del pagano, ora remissivo e fedele alle promesse, non è l'esito del movimento prodotto dagli ingranaggi della favola, ma il frutto di una decisione dall'alto del narratore, al quale serve che il personaggio si faccia tale così da poter proseguire il racconto come ha statuito. Ad Ariosto preme che quei cavalieri tornino liberi così da poter dare nuova linfa alla favola, ma per ottenere ciò pecca altrove, facendo del personaggio di Rodomonte, che li tiene in pugno, qualcosa d'altro da sé stesso.

Non si deve pensare che sia il fallo di costume l'oggetto principale di questa dimostrazione: è, al contrario, la spia del fatto che qualcosa nel poema ariostesco non funziona, che i conti non tornano. Il fatto che l'errore sia ravvisato in prima battuta nella categoria del costume ma che poi la spiegazione ripieghi verso la narratologia è indicativo di come sia primario il problema della coesione interna, da cui si diramano, a cascata, le altre complicazioni (lo stesso si vedrà con l'unità d'eroe). La *mutatio animi* di Rodomonte è arbitraria e perciò risulta infondata, al di là della sua incongruenza, comunque grave, con le caratteristiche genetiche del personaggio. La dimostrazione di Pellegrino è realmente molto efficace, perché riesce a tenere in piedi argomenti diversi, e perché invalida preventivamente le possibili repliche

[98] Si vedano rispettivamente PELLEGRINO, *Carrafa*, p. 130 sgg. e *Replica*, 10, p. 37 (da cui la citazione).

[99] PELLEGRINO, *Carrafa*, pp. 146-151.

[100] ARIOSTO, *Orlando furioso*, XXXV 40 sgg. (in particolare 50-52). Va detto che, per quanto acuto, il rimprovero mosso da Pellegrino non è del tutto fondato: Rodomonte accetta di rispettare i patti in seguito a uno sconvolgimento profondo, dato dall'essere battuto da una donna; ciò non toglie che, nella sostanza, il discorso del napoletano sia valido.

della Crusca, che infatti tralascia la questione narratologica e cerca di rovesciare l'assunto dell'avversario, a cui non può evidentemente rispondere, con un semplice elenco dei falli del Rinaldo tassiano.[101]

Emerge una differenza tra epica e romanzo che non potrebbe essere più netta: nel primo, un vincolo esterno, la storia, impone la ricerca di una logica di funzionamento del testo che ne spieghi ogni singolo passaggio come consequenziale e necessario (che è, in definitiva, la logica della Storia come racconto, in cui domina un principio teleologico di organizzazione della materia); nel secondo, la totale libertà del poeta-demiurgo da vincoli esterni fa sì che le azioni non si susseguano per necessità ma per sola volontà del *faber*, che dà un ordine personale, e talvolta illogico, ai fatti, provandosi dimentico di quelle leggi che regolano il movimento del suo poema-mondo.

La particella di Pellegrino è uno di quei rari casi in cui l'indagine sul campo funziona perfettamente e sostiene in modo inequivocabile la teoria. L'accordo con le posizioni tassiane non potrebbe essere più forte, se è vero che nella definizione data dal napoletano del concetto di unità è fondamentale il ruolo della tensione del sistema, che deve sempre essere costante, senza oscillazioni tra i diversi punti dello stesso circuito: ogni azione non deve essere più o meno collegata alla favola ma deve essere, alla stessa maniera, fondamentale per il suo progredire. L'equilibrio interno deve essere perfetto, la varietà deve essere ridotta allo scopo essenziale al punto che non solo risulti imprescindibile allo sviluppo logico ma anche che inviti a un'interazione bilaterale tra le singole parti, così che «l'una a l'altra corrisponda, l'una da l'altra o necessariamente o verisimilmente dependa: sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini».[102]

Sul crinale della teoria i pareri discordi sono deboli, e non giungono all'ideazione di sistemi in grado di porsi come seria alternativa; d'altronde l'unico modo diverso, quello romanzesco, era stato scartato da tutti, vuoi per il dilagante aristotelismo, vuoi per la difficoltà di riprodurre una macchina come quella ariostesca. Considerando che a Denores interessano soltanto le partizioni quantitative della favola e non il suo «connettimento», resta il solo Patrizi a levare la voce contro i moderni aristotelici. Nella sua *Poetica* lo scontro con lo stagirita e con i suoi espositori genera tuttavia un cortocircuito in tema di unità: il fine del trattato non è proporre una seconda via ma semplicemente contraddire l'avversario, così il focus della sezione VIII è centrato sulla possibilità o meno di intessere un poema a partire dalla storia, e solo in incanalamenti laterali viene affrontato il tema dell'unità. Partendo dal presupposto che Aristotele la preferì «per niuna o debolissima cagione», è affermato che «poema e di una azione (conceduto ora che

[101] La replica di Pellegrino è servita su un piatto d'argento dal primo dialogo: «Et se il Tasso ha finto Rinaldo innamorato di Armida et uccisore di Gernando ha fatto ciò secondo il verisimile e per necessità della allegoria, et anco per giovamento della favola» (PELLEGRINO, *Replica*, 74, pp. 149-150; sulla ferinità dell'eroe tassiano, assassino e lascivo, vd. *Stacciata prima*, pp. 19-20).

[102] TASSO, *Discorsi*, II, p. 388; è la conclusione della bellissima definizione di poema come «picciolo mondo» (per la quale si legga ivi la pagina precedente). A riprova della validità dell'apparato teorico, basti considerare la ricognizione sul campo effettuata al momento di rivedere il poema: il fatto che nelle *Lettere poetiche* Tasso discuta molte volte dello scioglimento degli episodi negando il fatto che avvenga «per machina» e giustificando una loro influenza sulla favola non è certo una banale coincidenza ma è l'indizio del fatto che il napoletano cerca anche nella pratica le tracce di quella coesione che pone come necessaria in teoria.

l'*Iliade* sia d'un'azione e l'*Odissea*) e di molte azioni non dipendenti e varie far si possa», senza tuttavia indicare il modo in cui concretamente farlo.[103]

Le confutazioni di Patrizi ruotano tutte intorno allo stesso presupposto, piuttosto sciocco, e cioè che se è vero che esiste una realtà che non è quella descritta da Aristotele, le sue teorie non sono valide: il semplice fatto che, tanto in tempi antichi quanto recenti, esistano poemi non unitari dà torto alla *Poetica*, e legittima a farne altri di nuovi, sciolti dai suoi precetti. Manca in questo anti-sistema una *pars costruens*, l'identificazione di una regola, dal momento che esistono infinite prove possibili per smontare qualsiasi teoria ma non un canone preciso su cui definirne una. Senza tener conto di fattori come la ricezione e l'importanza storica dei testi, e quindi appiattendo il discorso sulla pura logica, la prova di un metodo alternativo a Omero sarebbero i *Cypria* e i *Nostoi*,[104] mentre sul versante moderno è citato di frequente il *Fidamante*, la cui ricorrenza come esempio migliore del canone cinquecentesco sembra il principio di un suo riconoscimento a possibile ottimo, in chiave nemmeno a dirlo antitassiana.

Alcuni elementi di interesse emergono allora, a sorpresa, dalla polemica tra Tasso e la Crusca, in un contesto dal quale molte delle cose dette, come visto, vanno sfrondate.[105] Le opinioni più valide sono quelle del secondo *'Nfarinato*, nel quale Salviati, pur senza correggere l'astigmatismo che lo porta a voler salvare l'*Orlando furioso* con una lente aristotelica, giunge a discrete idee in materia di unità della favola. In un blocco compatto (di una ventina di pagine circa), l'accademico cruscone concepisce un sistema in cui sono considerati entrambi lo sviluppo orizzontale e quello verticale dell'intreccio: il poema è tanto più bello quante più azioni narra, a condizione che concorrano a uno stesso fine.[106]

L'impianto, che arriva poi a una definizione aristotelica delle parti quantitative (che sono tre, inizio, mezzo e fine), si attorciglia però su sé stesso al momento di trovare un'applicazione sull'*Orlando furioso*. La premessa con cui si aprono queste pagine è infatti volta a mettere in luce, nel tentativo di preservare l'unitarietà del poema di Ariosto, la vanità del principio aristotelico e tassiano per cui non si possono spostare gli elementi di una favola, pena l'alterazione della sua bontà:[107] «Se Aristotile affermasse, come voi dite, una esser quella favola, cioè avere una azion sola le cui parti son disposte sì fattamente che trasportatane una da un luogo ad un altro, o distaccatala dal corpo, si trasforma e si muta il tutto, affermerebbe espressa menzogna».[108] La mentita di Salviati si ritorce tragicamente contro il suo stesso dialogo, incrinandone la solidità: il fatto che ogni azione concorra a uno stesso fine ma sia liberamente

---

[103] PATRIZI, *Poetica*, II, VIII, p. 165.

[104] Ivi, p. 165.

[105] Un discorso in particolare, su cui il fuoco polemico dei crusconi è davvero fatuo, è quella sull'*Orlando furioso* come poema di «più fila», una definizione data dallo stesso Ariosto su cui Pellegrino dà corpo alla propria teoria. La arrampicata sugli specchi dell'Accademia è da leggere: «Le più fila non impediscono l'unità della favola, ma sì bene le più tele. Onde se l'Ariosto in ragionando del suo poema ha errato nelle parole, l'ha fato in quelle "a varie tele", ma può salvarsi, che per "tele" abbia inteso certi episodi che, tutti insieme, poi congiungono e formano quella gran tela che egli più correttamente disse nell'altro luogo» (*Stacciata prima*, p. 16r; per il passo ariostesco e per tutta la filza polemica vedi il quadro dato da SALVIATI, *'Nfarinato primo*, pp. 50-51).

[106] SALVIATI, *'Nfarinato secondo*, pp. 64-83, in cui si leggono tutti gli argomenti qui elencati alla spicciolata.

[107] TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, II, pp. 387-388 (vd. *supra* la n. 93 a p. 28).

[108] SALVIATI, *'Nfarinato secondo*, p. 64.

posizionabile nella tela è una sorta di compromesso estremo, ma friabile, tra le ragioni dell'aristotelismo e quelle del romanzo, una presa di posizione grezza, che per giustificare l'*Orlando furioso* (riconoscendovi peraltro una sorta di disordine interno che, oggi, sappiamo non essere tale), tralascia completamente la questione della coesione interna e dello sviluppo logico del testo che invece emergeva al momento di definire la perfetta favola come fatta di inizio, mezzo e fine.

L'idea di Salviati ha una sua sensatezza ma è troppo vaga: dire che al poema basta avere un inizio, un mezzo e una fine è niente più di una tautologia se non si specificano i legami che devono intercorrere tra le parti. La prova dell'invalidità di questo principio proviene dalla sua stessa cerchia: sul finire della *Stacciata prima* il poema ariostesco entra nella bottega dell'unità e viene rimontato, un procedimento non certo inusuale nel Cinquecento, fino a essere reso unitario.[109] Cercare di ripristinare così la compattezza dell'*Orlando furioso*, ricollocandone le tessere da una parte all'altra, è tuttavia l'affermazione implicita del fatto che non si possono spostare le parti senza alterare il risultato, poiché il procedimento mostra che proprio attraverso l'assemblaggio (che è, sul piano della retorica, una revisione della *dispositio*) si arriva a un prodotto del tutto difforme, addirittura epico. È, dunque, non solo la migliore sanzione di validità del principio aristotelico e tassiano, ma anche il riconoscimento di una differenza sostanziale tra *epos* e romanzo, che anche le sistemazioni teoriche recenti hanno stabilito sulla base degli opposti di ordine e caos.[110]

Nemmeno nello scacchiere romanzo, oltretutto, è prevista la possibilità di muovere i pezzi in modo indiscriminato, dato che la disposizione a intreccio non è frutto del caso ma di un calcolo calibrato, utile per creare un ritmo interno al racconto indipendente dal tempo della *fabula*. Se per gli epigoni di Ariosto il concetto è valido, visto che in molti dei poemi successivi è davvero possibile spostare le varie sezioni del racconto senza mutare la sostanza, così non è per il poema ariostesco: ad esempio anticipare la follia di Orlando all'inizio del testo, come tenterà di fare più avanti Strozzi sulla falsariga dell'*Iliade*, farebbe cadere quell'anacronia per la quale l'ignoto «uom pazzo» che quasi abbatte Angelica nel canto XIX si scopre essere Orlando solo molto più avanti, al XXIX.[111] Al momento in cui la principessa del Catai e Medoro vengono assaliti nei pressi di Tarragona nessuno, né i personaggi né tantomeno il lettore, sa che l'aggressore è il conte, perché la vicenda della sua pazzia non è ancora stata narrata, per quanto a

[109] L'Accademia propone di spostare la missione di Rinaldo in Inghilterra in cerca di soccorsi (canti II e sgg.) all'inizio del poema, così da ripristinare il senso logico e cronologico della guerra tra Carlo e Agramante (*Stacciata prima*, p. 51v). Più in là, sul finire del secolo, un tentativo simile sarà messo in opera da Giovan Battista Strozzi il Giovane (vd. nel prossimo capitolo le pp. 100 sgg.), esito di compromesso di una discussione interna agli Alterati che aveva visto prevalere la posizione tassiana, sostenuta da Rinuccini, a partire già dal 1582 (vd. WEINBERG 1954b, pp. 185 *passim*)

[110] Su questi due perni ruota una discussione avviata già dall'Ottocento (riassunta da JOSSA 2002, pp. 11 sgg.), che arriva fino ai giorni nostri, come dimostra ZATTI 1983.

[111] Per la precisione, Angelica viene affrontata e quasi disarcionata da Orlando in ARIOSTO, *Orlando furioso*, XIX 42, come ci viene detto a XXIX 58 sgg. Sulla sagacia nella gestione dell'intreccio e per una definizione tecnica di questo modo rinvio a PRALORAN 2016, oltre che al più completo PRALORAN 1999 e all'indagine, estesa ai successivi poeti in ottave, di ROZSNYÓI 2000.

questo punto dell'intreccio ne emerga traccia grazie alla prolessi: la dilazione del racconto non è casuale ma ha una sua ragion d'essere, che verrebbe meno in caso di montaggio ordinato del testo.

Se il risultato della favola ariostesca è diverso, il principio che genera l'*entrelacement* non è per niente sconosciuto a Tasso.[112] La sospensione e ripresa si rinviene anche nella *Gerusalemme liberata*: enunciata in termini virgiliani in un famoso passaggio delle *Lettere poetiche*,[113] è tra i migliori strumenti a disposizione del poeta per creare nel lettore la meraviglia data dal dipanarsi del racconto. A differenza di quello che accade in Ariosto, in Tasso è figura dell'unità e non del suo opposto: l'ampiezza con cui si compie una curva del racconto non è indice di disordine, ma è l'esito – algebrico, verrebbe da dire – dello sviluppo della trama.

L'unità di Ariosto si ricompone, al di là di questa similarità nell'assegnare un ruolo alla dilazione del racconto, all'opposto di quella aristotelico-tassiana: l'*Orlando furioso* è un testo in cui esistono molte fila e molte dimensioni (che Tasso in maniera forse banalizzante identifica come favole, dicendo che il poema ariostesco è «una moltitudine di poemi insieme»),[114] il cui contatto genera insieme gli snodi della vicenda complessiva e il definirsi delle situazioni, non è allora un organismo che si muove per l'azione d'un solo cuore. Non si deve correre il rischio di pensare che all'epoca la cosa fosse poco chiara: le particolarità del poema ariostesco sono note ed evidenti già nel Cinquecento, e il fornirne interpretazioni su base aristotelica non certifica la correttezza delle letture (la maggior parte delle quali sono invece, come visto, palesemente sballate) quanto la volontà di tutelarlo da un cambio di paradigma che, si pensa, ne segnerà la morte. Ciò che ancora non è chiaro, né lo sarà perlomeno fino al pieno Settecento,[115] è che l'*Orlando furioso* possiede una sua coesione (che non segue la logica dell'unità ma quella della dispersione), per la quale è appunto necessario che ogni parte del racconto stia dov'è: l'unità non è quella del racconto in relazione alla storia (e alla Storia) ma quella del racconto stesso come storia, narrata e quindi ordinata – con qualche pausa, come visto – con coerenza dal narratore secondo il proprio gusto.

Altre due questioni riguardanti l'unità sono gli schemi di divisione interna (cioè le parti quantitative) e la «varietà». Se sulla prima è poco fruttuoso soffermarsi, visto che è una categoria esposta all'eccesso di fantasia e all'oscillazione interpretativa (e lo stesso Tasso, d'altra parte, muta di continuo parere in merito al proprio poema, frazionandolo dapprincipio in tre, quindi in quattro, infine nuovamente in tre sezioni),[116] sulla seconda qualcosa va detto, perché il modo con cui è identificata un'altra differenza tra romanzo ed *epos*. Su questo argomento il Tasso trattatista è chiaro: in un sistema centripeto la varietà,

---

112 Una bella pagina, da cui anche una prima bibliografia, sull'incrocio della tecnica ariostesca nel poema tassiano è data da RESIDORI 2004, pp. 45-47.

113 TASSO, *Lettere poetiche*, X 8, p. 80.

114 TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, II, p. 374.

115 Sul processo di interpretazione dell'*Orlando furioso* posteriore al Cinquecento dà un prezioso compendio JOSSA 2002, pp. 11 sgg., quadro in cui emerge la posizione di Lukács, che tende a vedere nel poema ariostesco l'archetipo per il romanzo moderno otto-novecentesco.

116 Per l'itinerario tassiano vd. BOCCA 2015, pp. 116-121. Per lo spostamento tra primi e secondi *Discorsi* vd. *supra*, p. 17 e n. 46.

necessaria perché rende dilettevole la storia, va sempre collegata alla vicenda principale, al contrario di quanto fatto da Ariosto, che non riporta le proprie molteplici azioni e digressioni nel solco dell'unità.[117]

Secondo questo punto di vista è evidente che non tutto nel poema ariostesco possa essere salvato. La mossa di Tasso, implicita, è fornire una regola – coerente con la matrice aristotelica – che funzioni in modo automatico da rasoio se applicata sul testo altrui. L'attacco di Pellegrino è immediato e porta in campo la polimorfia dell'*Orlando furioso*, nel quale, in effetti, molte sequenze narrative sono pensate su un principio di accumulo e non di funzionalità: la *Stacciata prima*, di fronte a ciò, non può far altro che cercare di deviare il discorso, muovendo infondate rivendicazioni di superiorità («Val più l'episodio […] che tutto 'l *Goffredo* insieme»).[118] La replica di Pellegrino, scontata, riporta in gioco l'«annodamento»;[119] eppure, facendolo, manca il bersaglio, dimostrando il grado di incomprensione dell'*Orlando furioso*: sono considerate digressioni le vicende amorose di Angelica, Bradamante, etc., che in realtà sono filiere non secondarie e che prendono parte alla creazione della tela e dei suoi intrecci, mentre sarebbe stato lecito definire come parentesi inutile, ad esempio, la novella che il barcaiolo racconta a Rinaldo verso la fine del poema.[120]

Applicando con oculatezza la lente teorica, è facile identificare alcuni punti di disarmonia del poema ariostesco, e infatti Salviati ricambia a Pellegrino senza tentare discolpe ma, come solito, giustificando il ferrarese con l'esibizione delle deficienze altrui. Anche nella *Gerusalemme liberata* i casi di discontinuità della diegesi abbondano, come nella vicenda di Olindo e Sofronia, nel racconto della propria vita fatto dal pastore a Erminia e in quello del mago a Carlo e Ubaldo.[121] Se per noi, oggi, si tratta forse più di un accumulo di detriti narrativi (che affluiscono nel letto del racconto per via di non troppo stretti canali di senso, e vi si sedimentano) che di una disfunzionalità della favola, tanto che su base logica si potrebbe giustificare la loro messa a testo, allora il problema pareva più grave. Non sarà un caso che su almeno due di questi punti Tasso discuta nei paratesti, indizio del fatto che la loro ammissione nel poema è nient'affatto scontata: la scena del canto II, che il poeta si dichiara infine disposto a depennare a seguito delle continue rimostranze provenienti dal collegio romano (dapprima incentrate sul costume, poi sul legame dell'episodio con la favola), e quella del mago naturale, la cui funzione è spiegata nell'*Allegoria* in termini simbolici, ed è dunque meno difendibile dal punto di vista della narratologia.[122]

---

117 TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, II, pp. 385-389.

118 *Stacciata prima*, p. 36v (in cui si ha anche la citazione del passo del *Carrafa* di Pellegrino).

119 Il napoletano non intende questionare sulla bellezza in sé degli episodi, ma sulla loro scarsa armonia con il tessuto del racconto: «Le favole o novelle del *Furioso*, che gli Academici chiamano digressioni, hanno la 'nvenzione, lo stupore, l'affetto, il diletto, la bellezza e la leggiadria, ma per lo più niuna necessità né verisimilitudine» (PELLEGRINO, *Replica*, 145, p. 239).

120 ARIOSTO, *Orlando furioso*, XLIII 67 sgg.

121 SALVIATI, *'Nfarinato secondo*, pp. 287-289, che aggiunge all'elenco anche la battaglia finale contro gli Egizi: e in effetti Tasso apporrà modifiche anche a questa sezione del testo, spostando il luogo dello scontro da Gerusalemme ad Ascalona.

122 Sono molti i passaggi delle *Lettere poetiche* in cui si parla dell'episodio di Olindo e Sofronia: se a XI, 4 Tasso registra con freddezza i dubbi dei revisori e a XXVII, 18 si dice disponibile a trovare un modo per connetterlo meglio al resto della favola (aggiungendo una decina di stanze), già a XXXIX, 17 pare che sia incline a rimuoverlo del tutto, come confermato a XLII, 1 (lo estrometterà, dice, per timore di una censura dall'Inquisizione libraria, ma a malincuore), e a XLVI, 11 trova per giunta una soluzione, narrare l'antefatto della campagna, per riempire il buco lasciato dalla sua caduta (un cenno in merito

Un'ultima parentesi si può aprire sulle altre unità. Nel caso di luogo, tempo e personaggio conta, più della teorizzazione, la messa in pratica di un modello: nel Seicento il predominio netto della *Gerusalemme liberata* dà conto dell'assimilazione dello schema tassiano. Se su tempo e luogo ci si può limitare a dire – vista anche la loro pressoché totale assenza dalla discussione di fine secolo – che è la storia a certificare la bontà del modello tassiano, che si concentra su un breve lasso di tempo e all'interno di uno scenario meno dispersivo di quello romanzesco, è degna d'attenzione l'unità di personaggio, perché refluisce nel discorso sulla coesione testuale.

Il Tasso teorico, direttamente impegnato nella pratica della scrittura, sa che il problema non si può riconoscere in altri termini che in quelli dell'unità della favola: se è lecito che molte siano le azioni, tutte indirizzate a uno stesso fine, lo è anche che siano i molti personaggi. Il fatto che non si debba per forza accentrare la favola su un solo personaggio è, oltre che un dato storico (sono una prova del fatto che sia una pessima formula l'*Ercole* e il *Costante*), una conclusione implicita del discorso tassiano.

L'argomento tassiano è generalmente preso per buono. Così Pellegrino irrobustisce il discorso con una glossa preziosa, dicendo che l'eroico «intende per mezzo della perfetta imitazione di trattare i fatti illustri di una o di più persone, ma che tutti insieme faccino una sola azione»,[123] mentre gli oppositori lo danno per buono cercando una smentita sul campo, attraverso un'analisi in tal senso della *Gerusalemme liberata*.[124] Una voce discorde proviene dal fronte dei teorici puri, ed è quella di Denores, che in maniera del tutto astorica, senza considerare gli esempi della tradizione, persevera, sulla scorta di Speroni, nella sua idea di unità di personaggio, concependo il poema come lode di un singolo.[125]

Sono opposizioni poco rilevanti, la cui vanità è condannata dalla storia del genere. L'imitazione del modello, costante fin oltre la metà del Seicento, mostra come sia riconosciuto al napoletano quello che è forse il suo maggior merito, e cioè l'aver ripristinato, grazie alla concezione del testo come struttura internamente coesa e orientata verso un fine, la stretta necessità dei personaggi, imprescindibili, ognuno a proprio modo, al conseguimento dell'obiettivo. Ancora, la logica globale domina sull'organizzazione delle singole categorie, a conferma di come più delle particolari prescrizioni conti l'idea larga del testo. Al contrario di Ariosto, i cui cavalieri non sono che dei burattini nelle mani del poeta-demiurgo, privi di

alla trasformazione dell'episodio dalla *Gerusalemme liberata* al poema riformato, in cui viene cassato, è dato da GIGANTE 1996, pp. 51-52). A proposito del mago di Ascalona, altro episodio sottoposto a profonda revisione, ma sul costume, si leggano le considerazione oblique espresse in *Allegoria*, 28. Almeno il primo dei due passi ha un valore ben preciso nell'economia della *fabula*: serve infatti a giustificare l'ingresso sullo scenario di guerra di Clorinda e a dare conto della sorte dei cristiani che erano all'interno della città, sui quali Aladino meditava di far strage.

[123] PELLEGRINO, *Replica*, 20, p. 50.

[124] Come tenta di fare Verdizzotti, che sostiene ripetutamente l'imperfezione del testo tassiano in ragione del fatto che inizia da Goffredo e finisce con Rinaldo (vd. VERDIZZOTTI, *Lettere*, VI, VI e IX).

[125] Il cipriota non fornisce una prescrizione rigorosa, ma la sua idea di unità di personaggio è evidente, già a partire dal confronto tra Omero e Virgilio: la superiorità del greco sarebbe testimoniata dal fatto che Ulisse ha compiuto ognuna delle sue imprese da solo mentre Enea si è valso dell'aiuto dei propri compagni (DENORES, *Discorso*, pp. 27r-v). Più in generale, a prescindere dagli esempi puntuali, è scontato che il poema debba essere centrato su un solo personaggio per il fatto che il suo fine è la lode del buon principe (e, in questo modo, lo legge SBERLATI 2001, pp. 206-207).

ogni caratteristica personale,[126] gli eroi di Tasso rientrano in possesso di un'individualità, assegnata loro dall'interagire per adesione o opposizione al destino (da cui si generano le conclusioni della favola).

6. L'*ELOCUTIO* (VERSO IL SEICENTO)

Una cospicua porzione dei trattati tardo-cinquecenteschi è occupata da ragionamenti sullo stile, un termine in cui si possono includere, senza necessità di aperture verso considerazioni di ampio respiro sul problema della retorica,[127] tutti i fenomeni inerenti al campo dell'*elocutio*. Basti pensare che la *Stacciata prima*, da cui si aprono tutta una serie di questioni intorno al poema tassiano, è equamente frazionata tra analisi narratologico-contenutistica e linguistica (non è, d'altra parte, una cosa sorprendente se si tiene a mente la divisione in quattro parti della *Poetica* di Aristotele).

Come su ogni altro argomento, anche in questa sede la discussione ha il fine di imporre un dominio, a scapito di un avversario, ma più che altrove si riscontra qui una disomogeneità di fondo, di lessico: la maggior parte delle argomentazioni si basa sulla smentita preliminare non tanto di un concetto ma del significato del lemma che lo esprime, da cui nasce una discussione teorica appesantita e da ricostruire dai frammenti. Il disaccordo, pressoché totale sia che si parli di prosodia sia di scelte lessicali, è dettato sia da ragioni strategiche (cioè la possibilità di minare alla base la prospettiva altrui, senza dover arrivare a una confutazione del contenuto) sia dall'assenza di un vocabolario condiviso tra le parti, nonostante la base classica comune.[128]

Un tema che sta a monte, trasversale tra *elocutio* e *inventio*, è quello dell'imitazione: discussa in seno alla polemica come vera e propria categoria filosofica sulla base della *Poetica* (e perciò ennesimo terreno di scontro, che vede stavolta opposti in maniera autonoma rispetto alla polemica Tasso e Patrizi), dà vita ad una congerie di letture contrastanti che, oltre a fare disordinatamente il punto «sulla poesia», mettono sul piatto dello stile argomenti teorici collaterali di un certo rilievo per quello che è il proseguo della tradizione.[129]

Partendo dai fattori circostanziali, andrà notato come nel quadrante dell'imitazione acquisti un ruolo centrale il problema del rapporto con gli antichi, greci e latini. È un fatto significativo che il mutare dei modi di relazionarsi al passato, da sempre uno degli elementi più rilevanti nella costruzione dell'identità di un epoca o di un movimento, sia percepito, nel lasso di anni che copre l'ultimo quarto di secolo e che è detto Manierismo, allo stesso modo dagli intellettuali del tardo Cinquecento e da quelli odierni. Le due

[126] È questa l'ottima lettura offerta da PRALORAN 2009, p. 179.

[127] Per un inquadramento della retorica del Seicento, da cui è necessario partire anche per questo ventennio in cui se ne gettano i semi, si veda BATTISTINI 2002, da cui risalire ai fondamentali della discussione novecentesca.

[128] Si tratta di un problema che si ravvisa già a questa altezza, e che si consolida nel Seicento, diventando il motore della frantumazione della retorica barocca (è l'idea di Morpugo-Tagliabue ripresa da BATTISTINI 2002, pp. 71-72).

[129] L'opposizione tra Patrizi e Tasso si respira anche nelle pagine del tardo *Giudicio*, il cui secondo libro si apre con un ragionamento sull'imitazione come fenomeno a sé poi esteso all'imitazione sul piano della favola (sul confronto con Patrizi in merito a questo argomento è da considerare GIGANTE 2007, pp. 380-383).

visuali riconoscono entrambe nel diverso riuso (forma e oggetto, per usare categorie moderne)[130] della tradizione un passaggio d'epoca: le pagine di Battistini, nelle quali un Barocco qui anticipato si spiega, in parte, nei termini del «distacco» dal mondo classico (al contrario di un Rinascimento che «aspirava alla perfetta identificazione»),[131] sono la schematizzazione odierna di un processo riconosciuto già all'epoca. Nell'idea di Barocco come scadente deriva del processo imitativo, nel quale i classici sono sottoposti a un processo di anamorfosi che ne restituisce un'immagine alterata, il livello massimo di frizione con i modelli è rappresentato dal furto, sul cui uso si misura la decadenza della cultura. L'insistenza con cui questa nozione compare nell'ultimo ventennio del secolo offre un'inquietante conferma: è la prova del fatto che la transizione dalle forme rinascimentali verso qualcosa d'altro (che solo più avanti si definirà Barocco,[132] e a cui non per caso si opporrà una linea di classicismo seicentesco impostato su un ritorno alla sobrietà delle forme classiche) era effettivamente in corso e percepita come tale.

Se questa metamorfosi oggi è solo una questione di storia della letteratura, all'epoca era molto di più, un vero scontro tra campi, tra innovatori e conservatori, rispettivamente Tasso e la Crusca; il che spiega l'asperità del conflitto che si innesca tra le parti, con i secondi che cercano di salvare alla disperata non un modello ma un vero modo di fare poesia, destinato in realtà a mutare forma ma non a tramontare. La questione del furto non è messa a fuoco con precisione da subito, ma si sviluppa gradualmente. Al principio, l'Accademia non situa al centro del bersaglio la qualità del rapporto con gli antichi ma i modi (locuzione e sentenza) con cui ci si appropria del bagaglio tradizionale; il nervo del confronto è ancora, a questa altezza, il problema dello stile, quello ariostesco, attaccato da Pellegrino e difeso in nome del fatto che ogni argomento dicibile è già stato detto ma, se i «pensieri sono comuni a ciascuno, il fatto sta nell'esprimergli felicemente».[133] La difesa dell'*Orlando furioso* (che «se cosa d'accidentale invenzione ha di buono […] il tutto è tolto da' poeti greci e latini» per l'autore del *Carrafa*) è posta sulle basi di quello che sarà il susseguente attacco a Tasso, rampognato per il modo della sua scrittura e non per il grado di approssimazione alle fonti, ma mostra i vestigi, pur se in un contesto in cui si discute di *inventio* e non di stile, di una prima considerazione, filosofica e non storica, intorno al principio del furto: «Chi mai rubò più di Vergilio, che insino a' versi interi tolse a' poeti stessi della sua lingua? E se potesse rivedersegli il conto, crederrem noi che Omero si tenesse anch'egli le mani a cintola?».[134] Come evidente, non si tratta di una considerazione tecnica ma di un sofisma, che come tale verrà ripreso, e innalzato a presupposto difensivo, da tutti gli accusati di furto, fino a Marino.

---

130 RESIDORI 2004, p. 171.

131 BATTISTINI 2000, p. 18, ma sul tema sono da menzionare anche le belle pagine introduttive di RAIMONDI 1995.

132 Sulla storia del lemma vd. ivi, pp. 17 sgg.

133 *Stacciata prima*, p. 17v.

134 *Ibidem*, da cui anche la citazione dal *Carrafa* di Pellegrino. Il nesso con l'evoluzione descritto da Residori della scrittura tassiana è immediato se è vero che la virata verso Omero, i cui furti non sono però dimostrabili, si attua anche sul versante dell'imitazione: è «il gesto di chi pretende di eliminare tutte le mediazioni, tutta l'infinita serie di 'copie' interposte, per risalire fino all'integrità e alla verità assoluta del primo esemplare» (RESIDORI 2004, p. 175).

Sempre focalizzata sull'*inventio* la questione si specifica, secondo criteri rinascimentali destinati a non esaurirsi perlomeno fino al primo Seicento,[135] sino a una precisazione degli obiettivi polemici. Se Tasso non prende in considerazione la cosa e Salviati la liquida con poco,[136] Lombardelli e Verdizzotti offrono due punti di vista che, nati in maniera indipendente, rendono appieno il senso storico della polemica e ne definiscono meglio quello che sarà l'indirizzo seicentesco. Il concetto di furto si svincola da Ariosto ed è fatto convergere sulla *Gerusalemme liberata*, punto di svolta di una tradizione che sta cambiando i propri cardini tecnici.

Al momento di riconoscere l'esistenza di un nuovo modo di imitare, emerge tutta l'ansia del partito conservatore per l'affermarsi di una pratica compositiva non classica che, in quanto tale, si vorrebbe tenere ben distinta dalla vera imitazione e magari reprimere. A questa altezza ancora non si è compreso che il furto non è una deriva temporanea del vecchio sistema ma la base di uno nuovo, e le parole di Verdizzotti su questo sono chiare: «molti chiamano imitazione quello che è emulazione e talvolta furto espresso, come a punto nel Goffredo molte cose sono tali e non si confanno col contesto dell'opera per conformità né per decoro».[137] Come si vede il veneziano, in cerca di un classicismo ariostesco, da una parte tenta di separare i due concetti, dall'altra pone l'accento sulla novità tassiana, quell'uso massivo, e stridente rispetto al contesto, del materiale della tradizione. Proprio su questo aspetto si costruirà parte della stilistica delle fonti dei poeti a venire, su un recupero meno armonico di quello rinascimentale dei tasselli testuali, una tecnica per cui si arriva a una ridefinizione del concetto di testo ricevente, che ora produce la propria individualità anche come somma di frammenti altrui, ripresi con una sorta di copia-incolla ante litteram, non solo sulla libera rielaborazione.

Lombardelli, fornendoci un elenco sbrigativo dei luoghi tassiani d'imitazione, applica il discorso alla pratica. Per confutare Pellegrino e il concetto di furto applicato ad Ariosto, finisce per dare un elenco di quelli tassiani, arrivando però a una specificazione non da poco: «mi do ad intender che molti altri passi nobili, non pur de' soggetti ma anco nella sentenza, chi è di gran lezione riconosca in questo poema per cose altrui».[138] Non solo le situazioni, ma si copiano anche i nessi testuali, le sentenze, sulla cui paternità non si può discutere: il fatto che Tasso citi, a memoria, interi emistichi o versi di altri poeti è ciò che più lascia basiti i contemporanei;[139] tuttavia, di lì a poco, il fenomeno verrà incrementato da Marino, per divenire infine moda, intorno alla metà del Seicento. Non sarà una coincidenza il fatto che il principale attacco all'*Adone*, l'*Occhiale* dell'erudito e conservatore Stigliani, sfrutti il commento per quantificare la somma, tutt'altro che precisa, delle appropriazioni indebite del napoletano, impiegando così sul campo una categoria per niente astratta. In definitiva se per Lombardelli è vero «che le cose son di mezzo per

[135] Lo testimonia, a questa altezza, l'accumulo di *auctoritates* messo in gioco da Pellegrino, che nella risposta alla *Stacciata* cita, in una ricca bibliografia, Castelvetro e Giulio Camillo (PELLEGRINO, *Replica*, 68, pp. 137-138).

[136] La risposta è lapidaria: vd. SALVIATI, *'Nfarinato secondo*, p. 168 («Questa contesa non rilieva qui alla nostra accusa, né ci vuol la mia Accademia intromettere ora il giudicio suo»).

[137] VERDIZZOTTI, *Lettere*, VII, pp. 46-47.

[138] LOMBARDELLI, *Dei contrasti*, p. 107.

[139] Dà un saggio del procedimento stilistico tassiano RUSSO 2005, pp. 3-38.

tutti, e in diversi uomini vengon talora i medesimi pensieri, che è cosa certissima», lo è altrettanto che «i più eccellenti scrittori son finissimi ladri».[140]

Chiusa la diatriba imitazione-furto è bene dare uno sguardo, più che alle singole parti retoriche (sulle quali, dopo aver creato tavole di conversione per tradurre i precetti rinascimentali in termini moderni, andrebbero spese analisi più solide di quelle che posso tentare qui) alcuni nodi del discorso che saranno importanti nel processo di identificazione delle fazioni che si affronteranno nell'agone dell'*epos*. Detto in altre parole, è a questa altezza che si pongono i presupposti su cui si realizzerà la presa di distanze, quasi sempre mai effettiva ma soltanto sbandierata, dal modello tassiano, che si gioverà del ritorno di Ariosto come esempio migliore per lo stile, ma anche i fondamenti di una ben più efficace linea del classicismo, di impronta puramente retorica ed esportata con risultati alterni al genere del poema.[141]

La differenza tra i due poemi è segnalata già dal primo dialogo di Pellegrino, che, a sorpresa, ha in sé i semi su cui germoglierà poi l'opposizione della Crusca. Nell'ambito della sentenza il primato spetta ad Ariosto, il cui stile «dilucido» è in grado di muovere tutta la gamma degli affetti e non pecca, al contrario di quello tassiano, di oscurità.[142] Su questo riconoscimento di valore, che affonda le proprie radici nel terreno rinascimentale della discussione sull'*Orlando furioso*,[143] l'Accademia stabilisce la base del proprio castello accusatorio, sviluppando alcuni nervi della retorica interni al concetto di stile. Il poema tassiano è condannato per l'astrusità delle locuzioni, per il lessico latineggiante e ricolmo di tecnicismi (le voci «pedantesche»), per l'oscurità e la secchezza della sentenza, per la cacofonia. Su queste basi si fonda la speranza di una sua prossima caduta nell'oblio, a vantaggio del poema ariostesco («il *Goffredo* […] è per dismettersi tra breve spazio d'anni», laddove invece l'*Orlando furioso* «per le ragioni contrarie sarà sempre in sovrana stima»).[144] L'illusione è destinata a svanire con il tempo, ma sono destinate a durare a lungo le accuse al poema tassiano, su cui ancora interviene Salviati a distanza di qualche anno: la spiegazione dell'oscurità tiene conto, nel secondo *'Nfarinato*, di un'altra area semantico rilevante in ottica seicentesca, quando è detto che Tasso aggiunge «concetti sopra concetti» fino a perdere il filo della descrizione.[145]

Un solo tema su cui vale la pena spendere una parola, vista la sua utilità in ottica barocca, è quello di metafora. Già dalla *Stacciata prima* parte dell'oscurità della locuzione è spiegata come eccesso metaforico, cioè un uso spericolato dei significati traslati delle parole; un caso su tutti, poi oggetto di infinite accuse

[140] LOMBARDELLI, *Dei contrasti*, p. 108.

[141] Si tratta di una questione che affronterò più avanti, per quanto la dinamica classicista sia già in moto a questa altezza, quando ci sarà la necessità per gli eruditi seicenteschi di contrastare anche nel campo del poema il marinismo: anticipo solo che saranno indispensabili, oltre ai lavori fin qui citati d'ampio spettro sulla retorica del Seicento, i due testi capitali sul tema, FUMAROLI 1995 e FUMAROLI 2002.

[142] PELLEGRINO, *Carrafa*, p. 155.

[143] Una disquisizione che, sul versante dello stile, riconosceva ad Ariosto il merito ineguagliabile di aver reso, tramite il miglior uso possibile dell'energia, tutto il ventaglio dei sentimenti (sul concetto di energia, o *evidentia*, e sull'utilizzo fattone da Giraldi e Pigna vd. FERRETTI 2006).

[144] *Stacciata prima*, pp. 50r-v.

[145] SALVIATI, *'Nfarinato secondo*, p. 342.

e riprese, è quello del nesso «Gran fabro di calunnie»,[146] dove la parola «fabbro» è sotto indagine perché «voce che per proprietà della lingua non si lascia cavar del proprio per traslarsi ad altro significato».[147] Su fattori come questo è costruita una disamina del testo, ed è evidente che di cose simili si tratterà nel Barocco, ennesima conferma del fatto che, almeno sul piano dell'*elocutio*, la nuova stagione è aperta già a partire da Tasso.

In definitiva, la distinzione tra gli stili di Ariosto e Tasso posta sul finire del Cinquecento ha carattere duraturo, poiché è l'asse su cui si forza uno scontro interno alla piazza dell'epica nei primi trent'anni del secolo, in nome di una contrapposizione tra classicismo e modernità che al variare delle forme (Marino in luogo di Tasso) manterrà una costanza eccezionale, almeno fino alla sintesi approntata dal Barocco moderato. Uno scontro in cui, è evidente, le posizioni espresse in teoria non collimano del tutto con la scrittura, ma danno lo stesso l'idea di un campo che per grandi linee è ben definito: se il classicismo può essere quello di Sanvitali, schierato con Ariosto e Trissino contro Tasso, come anche quello di Stigliani, che vede nel proprio *Mondo Nuovo* il poema in grado di mediare tra stile alto e basso, trovando la strada di mezzo tra *Gerusalemme liberata* e *Orlando furioso*, è evidente che la cosa sia da ricondurre non tanto a un diverso modo di concepire il classicismo (non a caso costruito su opposizione, a Tasso e poi a Marino, come avrò modo di specificare più avanti) quanto, invece, a una sua diversa applicazione.

7. L'INERZIA ROMANZESCA

Ciò che risulta difficile nella trattatistica a causa delle divergenze profonde nelle sistemazioni, portate a includere nei loro archivi nomi di comodo o dettati da ragioni strategiche, è cosa invece attuabile nella pratica: nella costituzione di un corpus la situazione frammentaria di una teoria poco disposta a trovare un accordo sul canone del poema cinquecentesco (i pareri sono oscillanti anche oltre la coppia Ariosto-Tasso, e coinvolgono l'*Amadigi*, i poemi di Alamanni, il *Fidamante*) sembra si possa ricomporre, grazie a un'applicazione delle nozioni tecniche che tenga conto del processo storico in corso, che al mutare delle condizioni offre lo stesso una base di partenza solida almeno fino alla metà del Seicento.

Meno immediato, per quanto paradossale, è trovare una conciliazione tra lo stato delle cose come lo percepiva il Cinquecento, che certo non era ignaro dei discrimini che si erano venuti a porre con Tasso, e gli elementi del quadro critico contemporaneo. Al di là dell'inesistenza di un prospetto completo su questo ventennio, come anche sull'arco che va da Ariosto a Graziani, e pensato su base non deduttiva (mancanza grave che, si capisce, deriva dall'enorme quantità di testi da leggere),[148] emerge chiaramente

[146] TASSO, *Gerusalemme liberata*, II 58, 6 citato in *Stacciata prima*, p. 38. Per il riassunto delle varie posizioni GUASTAVINI, *Risposta*, pp. 76r-v. Su un altro paio di problemi linguistici fa bene il punto, guardando all'incrocio di risultati tra *Apologia* e *Gerusalemme conquistata*, GIGANTE 1996, pp. 61-63.

[147] *Stacciata prima*, p. 38.

[148] L'unico studio degno di menzione è BELLONI 1893, lodevole per la propensione a ridurre il margine d'errore tramite la quantità di materiali vagliati (tranne che per qualche caso, si può dire che offre un regesto completo del poema eroico), ma

uno squilibrio nel considerare l'importanza dei testi e il loro ruolo in un processo di lunga durata. Dopo le squalifiche crociane,[149] un concetto che ha un peso rilevante nella considerazione concessa ai testi che affollano il primo quindicennio dopo la *Gerusalemme liberata* è quello di pressione. Stretti tra la morsa di Tasso e del Barocco (che di lì a poco costituirà un secondo fuoco d'interesse, aprendo una stagione non studiata in modo organico ma accattivante, capace di spostare su di sé l'attenzione), i poemi di questo periodo sono stati quasi del tutto messi da canto da parte della critica. Su alcuni, come i *Cinque Canti* di Camilli e la *Gotiade* di Chiabrera, è disponibile una quantità di bibliografia impressionante se si considera la loro qualità e l'importanza che rivestono nella tradizione, un interesse certo dovuto a un concorrere di cause esterne e non interne (la notorietà dell'autore, o dell'ipotesto che imitano); su altri, la *Malteide* di Fratta ad esempio, magari più significativi non si contano che rari contributi. Entrambi gli estremi sono parte di una stessa tendenza a studiare questa produzione come fenomeno di nicchia o come parentesi minoritaria di un'esperienza maggiore, senza partire dal riconoscimento di un percorso che li accumuna tutti.

La pressione è dunque il risultato della somma tra la ricezione e l'aspettativa: approcciandosi a questi poemi la prima speranza, delusa perché mal riposta, è che si presentino come tassiani o antitassiani; dal disincanto non può che nascere la dimenticanza, e una ricezione marginale. Così nessuno dei poemi qui in esame entra oggi nel canone, nemmeno nei quadri minuziosi dei dizionari della letteratura, così come non riscossero un grande successo all'epoca, per lo più dimenticati, salvo pochi casi,[150] anche dai lettori più attenti; questa condanna avvicina, per fortuna e caratteristiche formali (lo sperimentalismo), questo prima colonna del poema postassiano all'equivalente postariostesco, i testi nati in quei cinquant'anni di interregno tra l'opera del ferrarese e la *Gerusalemme liberata*, altrettanto informi se presi in esame con una lente ariostesca ma, in realtà, non privi di proprie caratteristiche e di un'identità, da ricostruire in un più ampio percorso.[151]

Nella realtà delle cose, pur mancando una geografia dell'eroico (hanno un ruolo Ferrara, Mantova e Venezia, ma senza che si possa identificare una scuola), anche in questo lembo cronologico si ritrovano degli indirizzi più o meno condivisi, delle matrici di pensiero comuni; a ventaglio, senza che un'officina – e d'altronde per buona parte di questi autori non funziona il principio del networking, visto che molti agiscono da isolati, al di fuori dei circuiti intellettuali – stabilisca la primazia di un qualsiasi indirizzo, sia di matrice retorica, formale o encomiastica.

---

affollato di considerazioni aprioristiche, fondate unicamente sul gusto personale, e privo di uno schema di fondo che spieghi in modo ragionato la storia della tradizione.

[149] Per un riassunto della situazione, in ottica barocca, vd. FOLTRAN 2005b, pp. 11-14.

[150] Uno di questi, significativo per quanto detto e per inquadrare il testo, è proprio quello della *Malteide*, che ritroveremo citata molto più in là nell'*Epopeia* di Giulio Cesare Grandi, che le attribuisce un ruolo in una storia dell'eroico classicista, nella quale predominano i poemi di Chiabrera.

[151] Lo mettono in luce, aprendo la strada a considerazione sul parallelo periodo che segue Tasso, i lavori di JOSSA 2002 e SACCHI 2005.

Il terreno su cui si edifica la produzione epica legittima il proliferare di esperimenti, poiché è fertile ma sabbioso, in parte misconosciuto anche dai lettori moderni: l'edizione della *Gerusalemme liberata* non scompagina da subito le carte in tavola, non si impone, complice anche l'apertura estrema delle maglie interpretative che concede, come principio unificante delle tendenze nate dall'eroico rinascimentale: è, insomma, un modello liquido per questo ventennio, che si infiltra in vari modi nelle intercapedini della scrittura ma non impone una primazia, come invece avverrà in seguito. La sapiente mediazione di epica e romanzo che offre passa sotto traccia, per rigetto o per reazione agonistica: si continuano a produrre, prendendo talvolta ispirazione dagli stessi ibridi medio-cinquecenteschi come quelli di Bernardo Tasso e, soprattutto, di Danese Cataneo come mediatori di un ariostismo non più tanto calcato,[152] tentativi in catena di soluzione della dicotomia (dal momento che si ragiona ancora in termini dialettici fintanto che la fortuna di Tasso non stabilisce certamente una – non l'unica – linea di compromesso dell'eroico).[153]

Prima di poter parlare di superamento della dialettica, e quindi di scrittura che si crea in virtù di una alterazione degli equilibri tassiani (cioè dal primo Seicento, quando anche le ragioni di un eroico diverso perché non tassiano si spiegano in parte come movimento oppositivo a una modernità riconosciuta nel poema gerosolimitano), sarà necessario che il modello si consolidi, riconosciuto come tale attraverso un percorso di conciliazione che, a questa altezza, è ancora nella fase del dissidio; fino ad allora sarà perciò impossibile scardinare la lettura dell'itinerario eroico senza considerare le due categorie dominanti, tra di loro opposte, della prima metà del secolo, cioè epica e romanzo. La bilancia su cui si librano questi due modi narrativi prevede allora un piatto in cui si collocano digressione, libertà d'invenzione, avventura, e che possiamo definire ancora romanzo, e un altro su cui fondatezza storica, coesione, sobrietà e utilizzo di ipotesti classici configurano una misura epica. Dopo la riunificazione tassiana, i due binari tornano a correre paralleli, e in prossimità di una confluenza, come nell'*Alfeo* e nella *Malteide*, stridono: servirà che il modello della *Gerusalemme liberata* si affermi compiutamente per risolvere delle dicotomie connaturate

[152] Una piccola glossa va premessa a quanto segue. Spesso i lettori hanno appiattito su Ariosto il concetto di romanzesco, in maniera fumosa; se è vero che il ragionamento dicotomico epica-romanzo esplode dopo l'*Orlando furioso*, lo è anche il fatto che esistono una molteplicità di testi che concorrono al farsi del genere, magari non come veri e propri modelli ma a guisa di spunto o antecedente valido a giustificare un'operazione. Tre poemi che con modi diversi offrono un tentativo di soluzione (ancora tesa a interpretare il fattore epico come sofistica unità anziché organizzazione a più strati della coesione narrativo) poi discusso nel tardo Cinquecento sono l'*Amadigi* di Bernardo Tasso, l'*Ercole* di Giraldi e, degno di una menzione a parte, l'*Amor di Marfisa* di Danese Cataneo. Non pare un caso che questi tre esemplari, i più romanzeschi del canone eroico (quello di Cataneo è, a dire il vero, più complesso: strettamente omerico, fa uso però di fila ariostesche dato che narra delle imprese di Marfisa e altri paladini durante la prima campagna in Italia di Carlo Magno, contro i Longobardi, finendo così per essere un sequel dell'*Orlando furioso* e risultando il più spregiudicato tentativo di compromissione tra le due linee), siano quelli che con più costanza riecheggiano nella prassi di fine secolo. Ciò per dire che a questa altezza sarebbe un errore identificare il romanzesco con Ariosto: sarà possibile farlo più avanti, quando a distanza di tempo i contorni delle due opere saranno visti in modo più netto, e il ferrarese sarà preso per emblema di un qualcosa di inconciliabile con Tasso.

[153] Non sussiste, in quest'ottica, una differenza tra eroico e fortuna di Tasso ma, anzi, si tratta di due concetti tra loro intimamente connessi: è la fortuna della *Gerusalemme liberata* a imporre il genere eroico, secondo le caratteristiche che individua Tasso. In tal modo, per niente tautologico ma che trova conferma testi alla mano, si dà conto del movimento in entrambe le direzioni: si spiega la fortuna di Tasso e si definisce il limite dell'eroico, da sempre punto di stallo per la critica.

alla storia del genere e aprire per esso lo spazio a nuovi percorsi, che transiteranno da Marino per infine arrivare alla metà del Seicento.[154]

I testi di questo ventennio che si ricordano anche oggi certificano questa continuità fortissima con il retroterra di metà Cinquecento: la *Gotiade* di Chiabrera e i *Cinque Canti* di Camilli assumono forme assai vicine alla continuazione, rispettivamente dell'*Italia liberata* di Trissino e dei *Cinque canti* di Ariosto, prova del fatto che sul piano della pratica la meditazione sul genere produce, in linea di massima, tentativi in linea con quelle che sono le caratteristiche postariostesche del poema in ottave,[155] mentre dall'altra parte non sorprende il fatto che si trascuri la *Gerusalemme liberata*, perché è impensabile che a dieci anni dalla sua uscita entri a far parte del codice epico nello stesso modo in cui ne sono partecipi Omero, Virgilio e Ariosto, e perché non muore, nonostante gli esibiti tentativi di uccisione di metà Cinquecento, la *vogue* romanzesca.

Questa, che è in certi casi forma di resistenza all'accettazione del poema tassiano più che tentativo di far rifiorire il passato del genere, è frutto di una tendenza inerziale che la *Gerusalemme liberata* non rompe del tutto, un'onda di risacca che si trascina fino alle soglie del Seicento in modi più o meno evidenti. Se, tuttavia, è cosa evidente che la spinta romanzesca non poteva esaurirsi immediatamente, lo è altrettanto il fatto che non tutto il merito va attribuito al poema tassiano, che collabora, in maniera certo decisiva, a un processo innescato molto tempo prima. Che si ritrovino a questa altezza romanzi di cavalleria non è, in sostanza, una cosa che deve sorprendere, come non è fenomeno da attribuire a una stasi del discorso epico: questo torna, sottotraccia, e convive con l'altro all'interno di un'evoluzione dinamica, che non va pensata come semplice dialettica tra persistenza e innovazione.

All'interno della tendenza a concepire il testo nei modi di metà Cinquecento, cioè come il campo di un'improbabile coesistenza di epica e romanzo sbilanciata verso il secondo, tre testi risaltano tra gli altri, senza contare la sezione encomiastica dell'epica: gli emblematici *Cinque Canti* di Camillo Camilli, il tardo *Aspromonte* di Verdizzotti, e del ***Fido Amante*** di **Curzio Gonzaga**, un poema che in tempi recenti ha attirato un buon interesse da parte della critica, venuto in luce un anno dopo le prime edizioni complete del poema tassiano, nel 1582.[156] Si tratta di un testo enorme, in trentasei canti di mediocre lunghezza,

[154] Questa dialettica non è altro, in definitiva, che la prosecuzione diretta di quella che aveva impaludato le vie del genere dopo Ariosto: la confusione intorno al poema tassiano, visto da subito come opera eccellente ma difficile da riprodurre, fa sì che si ripropongano gli stessi problemi che la *Gerusalemme liberata* era stata in grado di conciliare.

[155] Completamente postariostesco è anche l'*Orlando santo* di Giulio Cornelio Graziano (Treviso, Deuchino, 1597), sorta di riscrittura moraleggiante della rotta di Roncisvalle, libro raro (se ne conserva una sola copia, alla Braidense), che purtroppo non sono stato in grado di reperire ma che conferma, con la sua sola esistenza, il proseguire di quella linea ariostesca di cui dà magistralmente conto SACCHI 2005 (sul testo di Graziano, molto brevemente, FOFFANO 1904, pp. 204-205).

[156] Di attenzione particolare da parte della critica si è parlato vista la concentrazione della bibliografia intorno a una *equipe* di studio dalle cui fatiche sono nati i contributi a volume oggi disponibili (*Cavalieri ed eroi* e *Curzio Gonzaga*) e una moderna edizione della *princeps*; ma peculiare è anche la mancanza di aggiornamento di questi lavori, visto che la maggior parte dei concetti espressi si trovavano già, un secolo avanti, in BELLONI 1893, che sul poema gonzaghesco si dimostra inaffidabile (cosa che non sorprende se si considera il paradigma da cui legge il testo, e che si trovano anche in FOFFANO 1904, pp. 197-198).

ristampato con correzioni nel 1591[157] (misura che va più che raddoppiata nel conteggio finale, dato che la seconda edizione presenta varianti passibili di collazione, e andrebbe letta per intero), che impone un criterio di economia di lettura, che prediliga lo spoglio bibliografico all'analisi testuale, così da aprire un ventaglio di temi da inserire in un serio cantiere critico, in cui si costruisca un impianto ermeneutico più solido dell'attuale.

Una lettura sinottica del testo e un carotaggio a campione dimostrano la fragilità delle posizioni che ha assunto la critica: da un lato si ha il fraintendimento sulla nozione di eroico, concetto addossatogli in maniera equivoca al poema a partire da una lettera prefatoria che vale pochissimo, dall'altro una estrema leggerezza nel dichiararlo di gusto tassiano.[158] Ad entrambe le questioni, poste a partire dalle prefazioni alle due edizioni (testi che tuttavia non hanno nessuna pretesa teorica e anzi partecipano alla confusione delle definizioni sul genere di questo periodo),[159] si risponde guardando a un elementare riassunto della *fabula*: dispersiva, centrifuga, costruita per accumulo di racconti analettici di imprese personali, risulta tutt'altro che in accordo con i precetti che si sono posti a identificativo della tradizione eroica, tanto che una sua interpretazione in nome dell'unità, data in tempi moderni con fare semplicistico, pare un vero e proprio sofisma, buono forse a salvare le apparenze e porlo sul carro della fortuna tassiana.[160] È inoltre difficile da capire la parentela con la *Gerusalemme liberata* se viene detto che da questa «sono attinti motivi quali l'amore, la guerra, le armi»,[161] tutte cose generiche, evidentemente non rapportabili solo al poema tassiano ma proprie del *milieu* cinquecentesco.

Allo stesso modo, non si ha a oggi un'indagine che rifletta in maniera organica sullo stile: anche a tal proposito un sondaggio parziale basta a sconfessare l'idea di un Gonzaga pienamente tassiano, in grado di confezionare «artifici stilistici che si possono definire già manieristi o addirittura pre-barocchi».[162] Nel poema occorreranno decenni per parlare di Barocco, e sarà necessario il transito di Marino per arrivare a un momento di rottura con le forme rinascimentali: parlarne a inizio degli anni Ottanta è prematuro, a maggio ragione se si considera la distanza della scrittura di Gonzaga da quella di Tasso, che rappresenta

---

157 Con diverso titolo: non più *Fido Amante* ma *Fidamante*. Di un'edizione mediana datata 1585 (*Fidomante*) parla ROCCHI 2008, p. 154, n. 6, senza fornire tuttavia alcun elemento utile per una sua identificazione. A una ristampa del 1585 accenna anche BELLONI 1893, p. 486, citando però una fonte indiretta. Non esiste in sostanza nessuna prova certa dell'esistenza di questa edizione fantasma, che non viene passata in rassegna dalle banche dati informatiche.

158 Partecipano di questo *misunderstanding* BELLONI 1893, VARINI 2008, ROCCHI 2008.

159 A quanto detto dall'autore nella *princeps* (GONZAGA, *Curzio Gonzaga a' lettori*, s.n.: «… per avere osato di por mano a poema eroico, o epico, come vogliamo chiamarlo»), in maniera troppo inconsistente per avere un effetto concreto in sede critica, seguono le lapalissiane dichiarazioni di Antonio Amici nella prefazione della seconda edizione del testo (GONZAGA, *All'illustrissimo Giacomo Buoncompagno*, s.n.: «Il dono è poema, et è eroico: come poema, avendo in sé ritmo et armonia, convien benissimo ad un animo come è quello di Vostra Eccellenza, armonico per la consonanza delle virtù che sono in esso; e come eroico, trattando di eroi, convien parimente a lei, che è eroe»).

160 Per una descrizione, sommaria, della storia si veda BELLONI 1893, pp. 48-52. Che il *Fido Amante* sia unitario è fuor di dubbio, ma che sia per questo motivo eroico è altra questione, se si considera che non solo unitaria è l'epica moderna, ma ben connessa, corale, storica (sull'unità, in modo davvero stringato, sulla base di riflessioni per niente convincenti, RAZZOLI ROIO 2010, p. 30, che quasi parafrasa BELLONI 1893).

161 VARINI 2008, p. 141, per cui inoltre il poema gonzagesco condividerebbe con il *Rinaldo* tassiano perfino «la tematica dell'amore del cavaliere verso una nobile donzella» (ivi, p. 140).

162 ROCCHI 2008, p. 154 (da cui anche il riferimento alle figure di presunto barocchismo usate da Gonzaga). Della stessa opinione è RAZZOLI ROIO 2000 (vd. p. 29).

il primo gradino per la riflessione sull'*elocutio* della narrativa seicentesca. «Artifici» come l'accumulazione e le similitudini distese su due ottave non sono una premonizione del Barocco (ma, anzi, sono attestate come fenomeno normale nel canone di medio Cinquecento), e l'assenza pressoché totale dei fenomeni tipici della scrittura seicentesca riporta il testo al suo terreno d'origine, che è il romanzo cavalleresco di metà Cinquecento.

Questo è, in definitiva, il *Fido Amante*: un romanzo cavalleresco o, se si vuole, un poema eroico come lo sono quelli di Bernardo Tasso, Ludovico Dolce e, qualche anno dopo, Camillo Camilli. Sarebbe certo più interessante, anziché sbilanciarsi in giudizi generici che configgono con la sensatezza del percorso di genere, tentare, a rischio di non ricavarne nulla,[163] di approntare un confronto tra la prima e la seconda edizione – che esce a stampa un decennio dopo in un clima già cambiato, sempre restio ad accogliere la lezione tassiana ma indirizzato verso il classicismo omerico –, che guardi non tanto alle varianti di stile quanto ai fattori dell'orologio narrativo. Nonostante la discreta mole di contributi, restano aperte molte porte all'interpretazione di questo poema, in attesa di un'analisi in grado di dare conto dell'individualità e del ruolo che possiede nell'arazzo dell'eroico.

Anche sui ***Cinque Canti*** di **Camillo Camilli**, editi per la prima volta l'anno successivo il *Fidamante* (Venezia, De Franceschi) e poi molte altre volte fino al Seicento, tanto è stato detto, soprattutto in virtù della loro immediata attinenza con il capolavoro del napoletano, di cui sono una continuazione (perciò primo gradino del «ciclo tassiano»):[164] nesso genetico che, in ultima analisi, vale come giustificazione per l'esorbitante numero di ristampe, ben 48 (su una decina di edizioni nel totale), tra quelle d'appendice e autonome, e per la presunta circolazione del testo oltralpe, fenomeno non insolito per quel che riguarda la tradizione epica di Cinque e Seicento ma di solito associato a nomi di grande calibro,[165] e che tuttavia non basta a giustificare il poema come 'tassiano'.

Nonostante ciò, infatti, i *Cinque Canti* si dissociano dai moduli dell'archetipo e aderiscono invece agli standard romanzeschi diffusi nello scorcio di secolo.[166] Il fatto che non si tratti di un'opera in corso di

[163] Una lettura parallela dei primi due canti dà risultati assai scarsi: la seconda redazione del canto I conta una stanza in più, frutto dell'addizione di quattro unità e della sottrazione di tre (ottenute tramite la conglobazione di due ottave in una, dunque tramite compendio e non riscrittura), mentre nel canto II si conta solo l'interpolazione di un'ottava. Sono interventi di poco conto, volti a migliorare passaggi diegetici che nella prima versione risultavano oscuri.

[164] Dopo il consueto BELLONI 1893 (pp. 82-87) in tempi più recenti sono intervenuti sul testo BALDASSARRI 1987, DE MALDÉ 2003, FOLTRAN 2005b (pp. 59-91). Di un altro poema in cinque canti purtroppo non potrò dare lettura, il *Gundebano* di Galletti, conservato in un unico esemplare alla Biblioteca Alessandrina di Roma.

[165] Casi eclatanti sono quelli dei poemi «francesi», il *Girone* e l'*Avarchide* di Alamanni e l'*Adone* di Marino, ma si danno anche esempi di circolazione non legata ad una committenza specifica, come quella dei poemi di Chiabrera che filtrano in Francia attraverso la corte di Savoia. Su una presunta traduzione francese dei *Cinque Canti* (la *Jerusalem regnante*, Parigi, Abel l'Angelier, 1600) alquanto è stato detto, e sono convincenti, per quanto vetusti, gli argomenti offerti da BEALL 1937 intorno all'indipendenza del testo francese da quello di Camilli.

[166] Si distaccano, peraltro, anche dalle linee della tendenza tassiana a riappropriarsi del proprio lavoro, dal momento che non tengono minimamente conto di quelli che saranno gli indirizzi che porteranno alla *Gerusalemme conquistata*. Questa è cosa di non secondaria importanza, guardata attraverso i dati di stampa, per capire la centralità del primo poema rispetto a quello riformato: se dipendesse da questo, non si spiegherebbe la diffusione enorme dei *Cinque canti*, certo come corredo, così come non avrebbero ragione di esistere le continuazioni di Chiabrera e soprattutto di Grandi. Insomma è l'indizio del fatto che la seconda redazione del testo, nella quale trovavano compimento molte fila, non viene recepita come momento conclusivo del ciclo, per quanta nata programmaticamente per questo. Non allo stesso modo, ma in maniera perlomeno simile, i *Cinque canti*

stesura all'epoca della pubblicazione del poema tassiano, come invece il *Fidamante*, ma di un testo nato programmaticamente a partire da questa indica che la *vogue* romanzesca è di certo frutto di una stagione e di una generazione medio cinquecentesca, ma anche che il poema tassiano non ebbe da subito in sede pratica un impatto determinante. Per opere come il *Fidamante*, nate a tutti gli effetti in un contesto nel quale non si era del tutto esaurita la spinta ariostesca, è infatti plausibile una disconoscenza o un rifiuto della coetanea *Gerusalemme liberata*, ma i *Cinque Canti*, che proprio dal poema tassiano germogliano, sono indizio di un fenomeno a tutta evidenza più profondo. Con la loro carica di ambiguità sono, insomma, la cartina di tornasole di quello che è l'orientamento dominante nel corso del ventennio su cui tramonta il secolo: pur nella formale adesione al poema tassiano, sono una continuazione tutt'altro che eroica, del tutto o quasi fuori asse rispetto al testo di partenza.

Su questo punto pare il caso di fare almeno un paio di considerazioni in aggiunta a quanto finora già enunciato dalla critica, che da tempo mette in luce il gradiente romanzesco del testo.[167] Una cosa ancora non notata, ma che pare determinante per capire appieno il paradosso dell'operazione del poeta senese, riguarda l'architettura complessiva: la giunta, pensata per dare un compimento alle fila narrative lasciate indeterminate da Tasso, si presenta in realtà come una struttura aperta, disponibile alla continuazione *ad libitum*. In entrambi i grandi serbatoi tematici presentati è esibita la possibilità di una ripresa futura della materia: se da un lato la guerra è un fronte sul quale la stabilizzazione dei regni latini è preludio a future imprese,[168] dall'altro nelle fila amorose non solo manca – ed è cosa non dappoco – una conclusione alla vicenda di Erminia, ma vengono avviate quelle di Idetta, sorella di Goffredo, che sostituisce la defunta Armida come spasimante di Rinaldo.[169] Dalle indicazioni di Camilli si sarebbero potuti edificare ulteriori scenari, come poi, tuttavia, non è stato: gli altri poemi del «ciclo» preferiranno ripartire dall'archetipo, da zero, omettendo le possibilità offerte di questa prima continuazione.

I *Cinque Canti*, per la loro conformazione e per il *milieu* romanzesco in cui affondano le radici a livello di topica,[170] si mostrano prossimi alle modalità di ripresa di un altro capolavoro, l'*Orlando fuorioso*, che già a partire dall'edizione del 1516 diede vita a una corposa sequela di riletture, riscritture e continuazioni, a cui i *Cinque Canti* non impongono un nuovo modo di fruizione del testo di partenza, appoggiati come sono su consuetudini cristallizzate. Altro paradosso fin qui mai sottolineato, ma che è epitome perfetta dell'ambigua aderenza del testo a una linea romanzesca, è che il primo seguito della *Gerusalemme liberata* si ponga in sintonia con i modi di fare dei poemi di matrice postariostesca (una moda, peraltro, non del

di Ariosto non avevano impedito il proliferare delle continuazioni, non riuscendo a chiudere la produzione di senso ulteriore intorno all'opera.

[167] Sulla matrice romanzesca dei *Cinque Canti* ha per primo indagato BALDASSARRI 1987, seguito dalla puntigliosa analisi di FOLTRAN 2005b, pp. 59-91; da ultimo, mette in evidenza la stratificazione di modelli elegiaci DE MALDÉ 2003.

[168] È cosa allusa in CAMILLI, *Cinque Canti*, I 101, 7-8: «regger i santi acquisti e a più d'un luogo / vicin, s'esser potrà, mettere il giogo».

[169] A differenza di Raimondo, infatti, Idetta non beve alla fonte dell'oblio, quindi torna al campo dopo una breve erranza ancora in balia del proprio sentimento per il campione, che lascia presagire sviluppi futuri.

[170] Una schedatura in FOLTRAN 2005b, pp. 59-91, che elenca tutti gli stereotipi di ascendenza romanzesca presenti nel poema, dalla fontana dell'oblio all'erranza, senza contare il titolo, di chiara ascendenza ariostesca.

tutto esaurita nonostante l'uscita del poema tassiano):[171] la casistica individuata a proposito dei poemi spalla di quello ariostesco si trova in Camilli, dalla «duplicazione» di episodi alla citazione legittimante, dall'inserimento di personaggi nuovi tramite legami di parentela alla centralizzazione di quelli secondari nell'ipotesto,[172] tutti elementi che non torneranno nei continuatori più tardi, capaci di inserire l'aggiunta in un orizzonte di scrittura personale, fondato su linee autonome (penso a Balli, Grandi e Sempronio).

Nel secolo successivo varieranno in maniera esponenziale, sull'onda anche di variabili sconosciute al Rinascimento (il confronto con i classici che si fa scontro, le innovazioni dello stile, la diversa situazione storica), i modi della continuazione, come d'altronde anche quelli della normale scrittura epica: i *Cinque Canti*, infatti, non sono soltanto la prima prosecuzione, ma anche il primo tentativo, in un contesto per il momento ancora disinteressato, di fare direttamente i conti con la *Gerusalemme liberata*, una rilettura mirata, volta forse a mettere in luce, a posteriori, gli aspetti del modello più vicini al modo romanzesco. In Camilli sono ancora vivi atteggiamenti tipici di una scrittura – come anche di una cultura –, quella rinascimentale, fondata sull'imitazione come gara ad armi pari: da un punto di vista pratico, e il caso dei *Cinque Canti* ne è l'esempio lampante, questo si traduce nella trasposizione dell'intero sistema narrativo e ideologico del modello (che, passando per filtri romanzeschi, viene deformato come visto), attraverso quelle pratiche di duplicazione degli episodi già messe a nudo dalla critica. Nel Seicento, in un campo di spinte contrarie, si sposterà il baricentro (non solo nei continuatori diretti, ma in tutti gli epici) verso un uso più libero, meno agganciato, in grado di competere e non solo di imitare, di andare «contro Tasso» seguendone gli stessi principi epici e non opponendo una debole resistenza romanzesca.

Uno dei problemi finora insoluti dalla critica che si è occupata della tradizione dopo l'*Orlando furioso* e su cui i *Cinque canti* aiutano è quello di tracciarne una precisa provenienza dei materiali romanzeschi. Si è spesso teso, infatti, a classificare il sostrato romanzesco dei testi con la riduttiva etichetta di ariostismo, dimenticando la molteplicità di modelli – sui vari piani della retorica – e di spunti disponibili per i poeti di tardo Cinquecento. L'impressionante quantità di poemi in ottave, e, forse, la tendenza ad applicare il principio della *lectio facilior* (dove ad essere più facili sono i grandi classici, che immediatamente suonano all'orecchio del critico) nell'indagine delle fonti, hanno consentito, nei rari casi di commento al testo, l'identificarsi di uno schema di trasmissione verticale, dal modello al testo che lo riceve. Così si ha avuto il doppio effetto di escludere la rete di testi minori e di forzare i limiti della discussione esclusivamente verso gli estremi (Ariosto, Tasso). Lo studio del sottobosco eroico, necessario per riabilitare testi esclusi per semplificazione dal canone ma che hanno un peso nella storia della scrittura in ottave (è il caso, lo si

[171] Un caso, non preso in considerazione da SACCHI 2006 perché posteriore alla pubblicazione della *Gerusalemme liberata*, è *Il pianto di Ruggiero* di Tommaso Costo, andato alle stampe nel 1582, ma è a dir poco clamoroso quello dell'*Aspromonte* di Verdizzotti, di cui qualcosa si dirà, che rientra a pieno titolo nella lista degli epigoni ariosteschi (mentre della continuazione di Graziano si è accennato sopra).

[172] Sui primi due aspetti è puntuale l'analisi di FOLTRAN 2005b, pp. 59-91, mentre per quel che riguarda i personaggi si citino rispettivamente Idetta, sorella di Goffredo, che occupa un ruolo importante nello svolgimento della favola, e Camillo, che nel contesto della rivolta di Raimondo assume le parti di Goffredo e impedisce la sedizione.

vedrà, dei poemi di Cataneo, Trissino, e poi Bracciolini e Graziani), è un metodo discreto per tentare un affondo nella realtà di una scrittura stratificata, in costante aggiornamento sul piano dei modelli.

Nel caso in esame è difficile stabilire quanto romanzesco e ariostesco coincidano, dal momento che parte delle modalità discorsive dei *Cinque Canti* si spiegano guardando agli epigoni dell'*Orlando furioso*. La stessa difficoltà emerge, assieme a tutti i limiti di un metodo polarizzato su Ariosto e Tasso, quando si prende in esame, pur nell'esiguità che lo contraddistingue, l'***Aspromonte*** di **Verdizzotti**, che offre un caso di studio interessante intorno alla sedimentazione di fonti eroiche medio cinquecentesche andando a confermare l'ipotesi fatta, cioè che da un lato la nozione di romanzesco non sia così cristallina come si potrebbe pensare, dall'altro che Ariosto non è il solo polo d'attrazione della scrittura in ottave.[173]

Non molto si sa sul conto dell'autore, che fu personaggio di una certa importanza non solo nel così detto «apprendistato» di Tasso a Venezia ma anche nella scena della cultura lagunare della seconda metà del secolo[174]; come che sia, il suo poema, edito in due *tranches* ma lo stesso incompleto (il primo canto passò dai torchi nel 1591, c'è da credere a una certa distanza dalla data di composizione, il secondo tre anni più tardi), mal si presta a un inquadramento nei ranghi dei partiti ariosteschi o tassiani. Gioca, in questo, anche l'appartenenza a un periodo, quello di mezzo tra Ariosto e Tasso, nel quale l'*Aspromonte* è da collocare, in cui lo sperimentalismo spesso conduce a esiti di difficile decrittazione, ma è soprattutto l'apertura del campo dei modelli a creare delle difficoltà a un approccio dicotomico al testo, che ne fissi l'identità guardando a Ariosto e Tasso. Tra i vari testi del ventennio in esame, l'*Aspromonte* è forse quello che maggiormente mostra di intrattenere relazioni, se di tipo ricettivo o concessivo è impossibile dire in modo certo,[175] con la *Gerusalemme liberata*. Al contempo, però, lo si può formalmente inserire nella trafila dei continuatori del poema ariostesco: usando un legame di filiazione tipico (nel linguaggio del cinema è quello che si chiama *prequel*), vi vengono narrate le vicende precedenti la guerra con Agramante, centrate intorno alla giovinezza di Orlando. L'ambiguità non viene risolta dall'analisi del testo, poiché non offre dati sufficienti per una collocazione verso l'uno o l'altro dei modelli; pertanto, si impone la ricerca di un principio di funzionamento del testo di tipo differente.

L'anello mancante di questa catena che spiega in modo perfetto il meccanismo del testo è un poema di quasi un trentennio prima, l'*Amor di Marfisa* di Danese Cataneo; edito in tredici canti, incompleto, nel

[173] Lo si potrà affermare a maggior ragione nel seguito di questo lavoro, sondando i rilevanti casi della *Sardigna ricuperata* di Nozzolini, dove il procedimento di costituzione dell'apparato dialogico è simile a quello del *Girone il Cortese* di Alamanni, e dei poemi romanzeschi stampati intorno al 1640, che riprendono tecniche talvolta canterine dismesse anche da Ariosto.

[174] Sulla vita di Verdizzotti, interpretata da un punto d'osservazione letterario, si veda VENTURINI 1970. Non sono pochi i contributi sul veneziano, anche disponibili online, in particolare per la sua produzione favolistica (le *Cento favole morali*, edite nel 1570, furono tradotte addirittura in polacco, e godono di una recente edizione: DONDERI 2005) e artistica: fu allievo di Tiziano e pittore e incisore di buon livello. Sul rilievo della sua presenza (assieme a quella di Cataneo) nella giovinezza di Tasso si dirà qualcosa poco oltre, sono qui da segnalare, per completezza bibliografica, alcuni titoli: RESTA 1997, DA POZZO 1995b.

[175] Su questo punto si tornerà varie volte nel seguito di queste pagine, ma è il caso di citare fin d'ora uno stralcio da una lettera di Verdizzotti a Orazio Ariosti, dove il veneziano afferma il proprio ruolo nell'apprendistato di Tasso in laguna: «Così finalmente persuaso da me si messe a far per mio ricordo della materia quel suo *Rinaldo*» (VERDIZZOTTI, *Lettere*, I, pp. 8-11, in particolare p. 9). Sull'autenticità di queste affermazioni nutrono seri dubbi GIGANTE 2007, p. 53 e BALDASSARRI 2013, pp. 9-16 (in particolare la n. 15), mentre avvocato di Verdizzotti è VENTURINI 1970.

1562, tenta una conciliazione della materia ariostesca con i modi dell'epica.[176] È un esperimento che, da un punto di vista pratico, supporta le istanze teoriche e la cronologia individuate da Javitch in merito alla ricezione dell'*Orlando furioso*: a fronte dei primi tentativi di legittimazione attraverso la difesa della nobiltà del romanzo (su tutti quelli di Giraldi e Pigna), intorno agli anni Trenta era cominciato un moto opposto, di lettura del poema ariostesco attraverso filtri epici, che aveva generato una serie di commenti al testo di impronta omerica e virgiliana;[177] allo stesso modo, in sede di scrittura, si incontrano, più tardi, tentativi di appropriazione epica della materia ariostesca, che si possono vedere come fermata estrema sulla via della ricomposizione tra i contrari (*epos* e romanzo) che aveva avuto inizio con Trissino.[178]

L'idea di dipendenza, per via diretta o meno, dell'*Aspromonte* dall'*Amor di Marfisa* è rinsaldata dalla vicenda biografica dei due autori (nel torno d'anni in cui Cataneo era già un affermato artista figurativo, il giovanissimo Verdizzotti muoveva i primi passi di una carriera, in maniera simile, divisa tra poesia e pittura), che ha come punto comune Tasso, coetaneo di Verdizzotti, che anche in sede testuale si rivela una presenza importante per entrambi. Tuttavia, se per il poema di Cataneo esistono motivi ragionevoli per parlare di rapporti biunivoci con il *Gierusalemme* (e perciò, a ruota, con almeno i primi tre canti della *Gerusalemme liberata*),[179] per l'*Aspromonte* questi sono tutti da verificare – al di là della data di edizione del testo, che lascerebbe supporre una dipendenza indiscutibile dal poema tassiano, ma che come detto non esclude un'elaborazione molto anteriore. I molti legami con l'*Amor di Marfisa* incoraggiano un'ipotesi di datazione alta, intorno agli anni Sessanta, in concomitanza con il *Rinaldo*, così come la tipologia epica di continuazione dell'*Orlando furioso* fa pensare che l'*Aspromonte* fosse quantomeno concepito prima della pubblicazione della *Gerusalemme liberata*, nel pieno della *vogue* dei continuatori di Ariosto.

A ogni modo, si tratta di ipotesi puramente deduttive, non supportate da nessuna prova certa: la sola cosa inconfutabile è la stretta aderenza del frammento di Verdizzotti con l'*Amor di Marfisa*, dato tanto più significativo qualora si consideri che ne restano poco più di duecento ottave. Da un punto di vista della topica, sono molte le situazioni analoghe tra i due poemi, a partire dal tentativo di rintracciare un preciso quadro storico, con definizione della cronologia e dei problemi di ordine diplomatico e politico che attanagliano la cristianità tanto da minacciare direttamente la sopravvivenza della Chiesa, fino alla definizione dello scontro metafisico tra Cielo e Inferno come una sorta di battaglia per l'egemonia della fede cristiana nel mondo.[180]

---

[176] Sono vari i contributi sulla figura di questo autore: per ogni indicazione in merito sia permesso rimandare all'edizione a cura di chi scrive di CATANEO, *Amor di Marfisa*, di vicina stampa per le Edizioni di Storia e Letteratura di Roma.

[177] Come dimostra JAVITCH 1999, pp. 35-79 (sul *turning point* di inizio anni Sessanta le pp. 73-74).

[178] Per quanto recepito come esageratamente epico, anche il poema di Trissino si mostra ben disposto ai meccanismi del romanzo, che entrano a testo come esempio di errore che gli eroi devono superare: è la tesi, convincente, di JOSSA 2002.

[179] Come dimostrano una serie di riprese intertestuali da sezioni del poema la cui composizione è attestata a ridosso della stampa del 1562 (per averne un elenco mi sia permesso rimandare a un mio contributo ancora inedito, dal titolo *Appunti sul «Gierusalemme»: Tasso e «L'amor di Marfisa» di Danese Cataneo*).

[180] Cfr. CATANEO, *Amor di Marfisa*, I 2, 7-8 («quando il re longobardo Desidero / opprimer volle il successor di Piero») e VERDIZZOTTI, *Aspromonte*, I 19, 5-8 («Quando ei fin dentro a la sua sede antica / cinto d'assedio il successor di Piero /

Più nello specifico, per i cristiani la situazione iniziale è di difficoltà in entrambi i poemi, visto che sono assenti molti eroi dal campo: nell'*Amor di Marfisa* il processo di indebolimento avviene per gradi, e si sviluppa in due momenti (uno iniziale, in cui le forze di Carlo sono già sparpagliate sul continente, e uno progressivo, di indebolimento dell'esercito attendato intorno a Pavia), mentre nell'*Aspromonte* viene detto da subito che la situazione è disperata, in modi tuttavia analoghi.[181] Di fronte al pericolo è simile anche la reazione di Carlo Magno, che rafforza le misure di sicurezza del campo e simula tranquillità per fare animo ai suoi;[182] infine, la richiesta di aiuto di Carlo a Dio, che riconosce l'impotenza umana, come già in Cataneo, e il *topos* del sogno, di ascendenza virgiliana, come nell'antecedente dapprima ameno e poi truce.[183]

Il fatto che questo cumulo di somiglianze del primo canto dell'*Aspromonte* sia disseminato lungo una buona porzione del poema di Cataneo fa pensare che fosse il primo a guardare il secondo, così come lo induce a pensare il fatto che Cataneo, pur nell'assenza di paratesti teorici, dimostri chiaramente di aver elaborato una propria poetica autonoma, mentre alla resa dei conti, oltre alle iperboliche dichiarazioni, di Verdizzotti restano solo pochi e incompleti frammenti.

L'*Aspromonte* in virtù delle sue affinità con l'*Amor di Marfisa* e con il poema eroico pretassiano sembra dunque entrare a pieno diritto nella schiera dei continuatori dell'*Orlando furioso*, come uno dei suoi ultimi bastioni. La data di stampa lo pone bel al di là della soglia oltre cui è ipotizzabile aspettarsi esperimenti di questo tipo (il che avvalora, in linea ipotetica, la sincerità delle affermazioni d'autore circa la data di stesura), ma anche oltre cui è difficile muovere delle serie rivendicazioni di paternità sull'opera tassiana, come invece fatto da Verdizzotti. Il testo, ancora una volta, offre indicazioni ambigue: i rapporti con la *Gerusalemme liberata* sono tangibili, ciò che resta da capire è se Verdizzotti fosse davvero un precursore di Tasso o abbia aggiunto tasselli d'imitazione dopo aver letto l'opera altrui, come mi pare più logico e probabile.

Alcuni passaggi indicano la convergenza di *Aspromonte* e *Gerusalemme liberata*: ad esempio il distico celebre di Argillano, da cui non è impossibile Verdizzotti abbia ricavato una *combinatio*, e la descrizione del contingente degli Elvezi, che torna nel veneziano nel dettaglio della fabbricazione delle armi tramite

giurato aver volea far fine indegno / o tutto esterminar di Cristo il regno»). Sull'imperialismo di Satana, che sta mettendo alle corde la cristianità, cfr. rispettivamente VI 52 sgg. e I 42-43.

181 Cfr. CATANEO, *Amor di Marfisa*, III 14-15 e VERDIZZOTTI, *Aspromonte*, I 25-26.

182 Un precedente preciso per l'ostentazione di sicurezza nonostante i timori (a cui si associa il campo semantico della dissimulazione), si ha nel caso di Gano in CATANEO, *Amor di Marfisa*, II 30, 3-4 («sol Gano, ancor ch'in ciò volto sereno / mostrasse, ne sentì mestizia e noia»), da leggere in confronto a VERDIZZOTTI, *Aspromonte*, I 41, 1-4 («Tal il senno è però, tal il valore / del franco re che se ben poca speme / ha di salute, almen per crescer core / ai suoi mostra speranze alte e supreme»). Alla radice si trova VIRGILIO, *Eneide*, I 209: «spem voltu simulat, premit altum corde dolorum». Per le tattiche di fortificazione del campo cfr. VIII 27-28 e I 36 (in particolare, il divieto di uscire dal vallo).

183 Per la preghiera a Dio cfr. CATANEO, *Amor di Marfisa*, IX 65-66 (in particolare 66, 1-2: «A spegner queste fiamme umano effetto / non basta; Tu, Signor, sol far lo puoi») e VERDIZZOTTI, *Aspromonte*, I 46, 1-4 («Quanto ha potuto un uom debile e frale, / oprato han questo petto e queste mani / per la tua gloria; in questo or più non vale / la vinta forza degli effetti umani»). Riguardo al sogno si leggano CATANEO, *Amor di Marfisa*, I 39 sgg. e II 15 sgg., e VERDIZZOTTI, *Aspromonte*, I 88-89 (ipotesto comune è VIRGILIO, *Eneide*, II 270 sgg.). Sottolineo solo un sintagma, nella molteplicità di riferimenti tra i due testi: laddove in Cataneo Marfisa vede se stessa in sogno «languida in vista» (I 39, 6), Orlando distingue il padre «in vista orrendo» (I 80, 7).

la fusione dagli attrezzi agricoli.[184] Di certo più complessa è la situazione dell'ottava in cui è descritta la posizione geografica della città, al centro di un caso di attribuzione mai del tutto chiarito: la nota stanza di Tasso su Gerusalemme («Gierusalem sovra duo colli è posta… »), infatti, si trova ricopiata per mano di Cataneo in un codice miscellaneo contenente vari abbozzi, indizio non sufficiente per confermarne l'attribuzione al carrarese ma che ha sollevato dubbi irrisolti sulla paternità,[185] e che si addiziona al fatto che anche Verdizotti ne presenti una simile nel proprio poema, che è però molto difficile credere scritta in anticipo su quella tassiana.[186]

Altrettanto difficile da attribuire al veneziano è il bello scorcio sul mondo che si apre dallo sguardo di Dio, intento a guardare nei cuori degli uomini, «momento generativo» nel poema tassiano, episodico nell'*Aspromonte*.[187] Sempre nel contesto del meraviglioso cristiano, la discesa di Michele verso la tenda di Orlando, una topica frequente nel poema eroico (se ne dà un caso, di rilievo, anche in Trissino), va letta in parallelo a quella di Gabriele in Tasso e di Amore in Cataneo, che ne rappresentano gli antecedenti più prossimi, anche per l'uso del *De partu Virginis* di Sannazaro come mediazione a Virgilio.[188]

Il rapporto con Tasso, messo a fuoco con prospettiva non innocente nei termini dell'affetto umano e dell'ispirazione poetica, trova varie conferme sul piano testuale. È interessante notare come non sia solo il versante della *Gerusalemme liberata* a dare riscontri in questa direzione: nell'*Aspromonte* si trova una simmetria con il *Rinaldo* che parrebbe servire da sigillo all'auto-attribuzione da parte di Verdizzotti della scelta di Tasso di dedicarsi al poema cavalleresco. Al passo con cui l'io narratore, ricordando gli «ingrati studi» di giurisprudenza, chiudeva in maniera autobiografica il testo, fa eco una valutazione di Orlando sul proprio stato di inoperosità dai tratti comuni.[189] Il prezioso recupero ispessisce l'idea di un rapporto tra i due autori, come anche il dubbio che quello di Verdizzotti sia una montatura: pare difficile credere che in un passaggio così ricco di *pathos* sia Tasso a prendere spunto dal coetaneo e non, al contrario, che sia il falsario a tentare di appropriarsi della celebrità altrui *ex post*.

---

184 Cfr. TASSO, *Gerusalemme liberata*, VIII 58, 3-4 («nacque in riva del Tronto e fu nutrito / ne le risse civil d'odio e di sdegno») e VERDIZZOTTI, *Aspromonte*, I 15, 7-8 («invidia e sete di più gloria e regni / de l'offese nutrì gli odi e gli sdegni»), mentre per la conversione degli attrezzi in armi rispettivamente I 63, 5-6 e I 18, 5-8.

185 Ne dà conto GAVAGNIN 2001, *ad locum*.

186 Cfr. TASSO, *Gerusalemme liberata*, III 55 e VERDIZZOTTI, *Aspromonte*, I 32 (al cui v. 8 il sintagma «fertil piano» è ripresa di *Gerusalemme liberata*, VIII 69, 5). Sempre di marca tassiana è il nesso «infiniti popoli» ad indicare i pagani (I 73, 6), che si incontra con frequenza nella *Gerusalemme liberata*. Più oltre, *Aspromonte*, II 69, 8 («abbi pietà del mio pietoso amore») pare scialba imitazione del celebre verso tassiano, da più parti imitato, «il pietoso pastor pianse al suo pianto» (*Gerusalemme liberata*, VII 16, 8).

187 Da sottolineare la prossimità di I 7, 3-8 e 8, 1-5 («quando da l'alto soglio il Padre eterno, / … / gli occhi in giù volse, e in un sol punto e in una / vista mirò ciò ch'in sé il mondo aduna. // Mirò tutte le cose, ed in Soria / s'affisò poi ne' principi cristiani; / e con quel guardo suo ch'a dentro spia / nel più secreto lor gli affetti umani, / vide … ») con I 50, 1-6 («E rivolgendo i suoi pietosi lumi / de l'ampio ciel da la più accesa parte / verso ov'ei scopre i monti, i mari e i fiumi, / ond'egli i regni e le province parte, / scorti in un punto i buoni e rei costumi / dei cori umani, e la malizia e l'arte»).

188 Cfr. CATANEO, *Amor di Marfisa*, I 31 sgg., TASSO, *Gerusalemme liberata*, I 13 sgg., VERDIZZOTTI, *Aspromonte*, I 66, 4 sgg. Per Sannazaro vd. *De partu Virginis*, I 82 sgg.

189 Cfr. TASSO, *Rinaldo*, XII 90, 8 («giaccio ignoto ad altrui, grave a me stesso») e VERDIZZOTTI, *Aspromonte*, I 104, 7-8: («Nato qui vivo, e non so ben per cui, / poco utile a me stesso e meno altrui»; ma anche II 73, 7-8: «l'ozio ignavo, in cui sepolto io vivo / a me dannoso, ad altri odioso e schivo»).

Non manca, in questo complesso poema, il fantasma di Ariosto (a fianco del quale, con posizioni moderate, Verdizzotti si schierò nella celebre diatriba sul primato della poesia narrativa), il cui poema è però ridotto a leva su cui forzare un auspicato successo editoriale: il modello è infatti assente sui piani dell'*inventio* e dell'*elocutio*, e compare solo in zona incipitaria, come a stabilire un rapporto di filiazione da cui poi, in realtà, Verdizzotti si smarca. Dopo una prima ottava di tono e impostazione epici, nella quale il poeta si dimostra abile nello scartare le insidie della molteplicità ariostesca (cosa che, per dire, non era riuscita a Cataneo, né a Bernardo Tasso) a vantaggio dell'unità d'eroe,[190] già alla seconda si incontra un assestamento del tiro che punta verso Ariosto, nella dichiarazione metanarrativa rivolta a un futuro che il poeta pensa di gloria ma di taglio prosastico e nella denuncia delle incompetenze altrui, che avrebbe, a suo dire, lasciato campo libero nella scelta del soggetto.[191]

Viene anche confermato in questo proemio quanto detto parlando dei *Cinque Canti* sulle persistenza oltre la soglia del poema tassiano di certe formule standard della scrittura postariostesca: così il motivo encomiastico del «ceppo», come più avanti la lode del passato e il ricordo diretto di un avvenimento da parte del narratore, fanno parte di quella griglia di situazioni che diventano veri e propri *topoi*.[192] Anche formalmente, dunque, ma solo attraverso un'insidiosa patina proemiale e qualche scolastico riferimento, il testo si presenta come una continuazione del poema ariostesco, almeno nei suoi primi versi, come se il poeta volesse esibire questa patente di ariostismo più che farne il motore del testo, allo stesso modo in cui si era sbilanciato solo parzialmente nella disputa di fine secolo.

La parabola dell'autore è destinata a mutare rotta negli anni successivi: nel 1607 manderà alle stampe un canto (vera costante, l'incompiutezza) del *Boemondo*, ascrivibile al «ciclo tassiano», per quanto non del tutto in linea con le prerogative dell'epica secentesca, ennesimo tentativo di ottenere un posto rilevante nella Repubblica delle Lettere al traino di grandi autori ma, soprattutto, indizio palese di una curva nella fortuna dei generi a cavallo del secolo. Se ancora sul finire del Cinquecento poteva essere un vanto aver suggerito a Tasso di comporre il *Rinaldo* e aver mandato in luce un poema che prosegue l'*Orlando furioso*, alla volta del Seicento, anche grazie alla spinta di un'epica rigida che si andava affermando, era forse più prudente tentare la strada dell'eroico, segnatamente tassiano. Nella carriera di Verdizzotti l'*Aspromonte* si può vedere come il segno di un periodo in cui l'instabilità del genere narrativo offriva una possibilità al

[190] Vd. VERDIZZOTTI, *Aspromonte*, I 1, 1-4: «L'opra fatal di quel guerrier io canto / che dal Ciel tratto con propizia mano / in Aspromonte al magno Carlo a canto / Almonte uccise e 'l suo fratel Troiano… ».

[191] Ivi, I 2: «Quinci s'avrà l'istoria intera e piana / de la stirpe real dei sacri eroi, / del fior di Chiaramonte e di Mongrana, / e i più famosi de' gran fatti suoi, / materia a' chiari ingegni un tempo strana, / mercé di quei che ne parlaro a noi / che mai non giunser di Parnaso al coro / per farla adorna del bramato alloro».

[192] Con acutezza Sacchi, dopo averne offerto diversi esempi, sottolinea il fatto che questa tendenza viene a definirsi come la mancanza di una «volontà esplicita di contestazione e riforma del modello, che invece funziona come un serbatoio di stampi narrativi da replicare *ad libitum*» (cfr. SACCHI 2005, p. 164). Per la *laudatio temporis actis* di Verdizzotti cfr. *Aspromonte*, I 80, 1 («Oh de l'antica età ben nata gente») nonché II 16, 2 («oh gran bontà del prisco popol pio»), chiaramente calco del celebre verso ariostesco «Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!» (*Orlando furioso*, I 22, 1). A II 34 il narratore interviene direttamente nel testo, inserendo nel racconto un proprio ricordo personale («Tal vidi io già nel mio felice nido / illustre portator di lieto aviso / da l'onde ione al bel veneto lido / dal maumetano stuol da' nostri ucciso»), come già d'altronde in ARIOSTO, *Orlando furioso*, XV 2.

romanzo, mentre al contrario il *Boemondo* certifica l'ascesa di un'epica tassiana per così dire moderata e di compromesso: considerazioni simili sono supportare dall'esperienza di un altro poeta cinquecentesco di una qualche stima, quel **Tommaso Costo** che nel 1582 manderà alle stampe il ***Pianto di Ruggiero*** (Napoli, Cappelli), un canto irrelato – non l'ipotesi di un poema poi incompleto – che si riallaccia senza ombra di dubbio all'*Orlando furioso*, e conferma la tendenza a riprendere il modello pur da una posizione piuttosto particolare.

Più che una continuazione, queste 144 ottave, del tutto assenti dai radar della critica,[193] sono un vero smembramento del testo base, che diventa una miniera da cui ricavare una vicenda moraleggiante che si intende proporre come esempio a sé, chiaramente con finalità encomiastiche. Così la vicenda della gara di cortesia tra Ruggiero e Leone viene ripresa senza alterazioni e rinarrata, con l'aggiunta di lunghissime tirate sull'amicizia e, per l'appunto, sulla cortesia, effettuate talora dagli stessi protagonisti, che vivono il corso degli eventi in modo quasi metastorico, meditando sulla propria esperienza in relazione a modelli di riferimento classici.[194]

Insignificante sul piano della storia del genere, il *Pianto di Ruggiero* è però il sintomo della disponibilità a appropriarsi dei modelli per uso commerciale e, d'altra parte, dell'inclinazione dell'autore per Ariosto, a tutto svantaggio di Tasso: in questo senso va letta anche la più impegnativa prova della ***Vittoria della Lega*** (Napoli, Cappelli, 1582), poema in cinque canti che è il frutto di una rifondazione del precedente tentativo della *Rotta di Lepanto* (Napoli, Cappelli, 1573) e che offre significativi spunti di riflessione anzi tutto per il suo status, che non è precisamente quello di poema eroico bensì di poemetto, in questo caso di evidente natura encomiastica.

Una distinzione che mi pare necessario proporre, vista la costanza degli esiti fino alle metà del secolo successivo, ma che non è stata riconosciuta dalla critica, né ora né al tempo; nonostante ciò il poemetto è una forma narrativa frequentata da autori di rango, e che sviluppa delle costanti associabili a quelle del più ampio contesto eroico.[195] Un primo dato riguarda la dimensione: contro alle leggi tassiane, che sono quelle di un buonsenso condivisibile, il volume del testo viene rimpicciolito, in genere dai tre ai cinque-sei canti, per totali che si aggirano intorno a un massimale di 500 ottave, cosa che ne spiega l'assenza nei trattati dell'epoca, che cercavano di definire un poema che fosse «grande».

La misura è minore e, come logica conseguenza, è maggiore l'impatto tanto delle mode quanto dello sperimentalismo: da un lato sono testi che si adeguano più velocemente ai cambiamenti di indirizzo – lo

[193] Non lo menzionano né BELLONI 1893 né SACCHI 2005. L'unica menzione è allora quella di QUONDAM 1975, p. 236, discussa da GIGANTE 2003, pp. 81-82.

[194] In questo modo, ad esempio, viene ampliato il lamento di Ruggiero, che raggiunge la ragguardevole taglia di 40 ottave (I 15 sgg.), con l'eroe estense che mette la propria esperienza in paragone con vari esempi tratti dalla classicità (Piramo e Tisbe, etc.) nonché dall'*Orlando furioso* stesso.

[195] L'assenza di una codificazione cinquecentesca ha evidentemente influito sulla fortuna in età moderna di questa sub-specie epica, che viene dimenticato anche dai più celebri repertori: non ne menziona quasi nessun caso BELLONI 1893, nel quale manca una distinzione profonda con l'epica regolare. È tuttavia in corso un'interessante ricerca che passa in rassegna una buona quota del canone, una tesi di dottorato in corso presso la KU Leuven a opera dell'amica Emma Grootveld.

si vedrà compiutamente più avanti –, dall'altro che sono sede di proposta di idee insolite, difficilmente attuabili in un poema che si deve confrontare con modelli classici. In questo senso si spiega la presenza dell'endecasillabo sciolto come metro, indice di un classicismo formale nei casi di Sanvitali e Chiabrera ma, anche, possibilità metrica più facilmente attuabile su un circuito corto come alternativo a un'ottava che da più parti veniva sentita come opzione stanca, nonché quella di modalità inusuali di conclusione della *narratio*, arbitrariamente antitassiane (e, più in generale, antiaristoteliche), cosa davvero significativa se in ben tre casi seicenteschi si ha al termine del testo il ritorno in primo piano della *figura auctoris*.

Un'ultima particolarità riguarda la scelta dell'oggetto narrativo, ancora una volta in contrasto con le leggi canoniche dell'eroico codificate da Tasso:[196] non saranno pochi nel Seicento i tentativi di un'epica regolare d'argomento contemporaneo, ma è chiaro che, per ragioni talora tangibili (l'encomio), la storia recente filtra più facilmente in testi svincolati dalle leggi dell'epica lunga. A tal proposito non è casualità che la maggior parte del corpus di questo sottogenere si concentri intorno all'evento più rimarchevole del tardo Cinquecento, la battaglia di Lepanto, momento fondamentale per la coscienza europea e per la storia della tradizione narrativa, che parte da un impegno nei termini del poemetto e arriva nel Seicento a risultati di ragguardevole dimensione nel campo dell'epica lunga.[197]

A questa altezza, però, la misura dell'impegno è ancora quella ridotta del poemetto: la materia storica è calda, e coinvolge direttamente una rete di interessi che non sono strettamente legati alla poetica. Ne è prova la pubblicistica d'area locale, le cui prove sono davvero scadenti e tra le quali rientra anche il testo di Costo, adeguato agli interessi di un poeta la cui compromissione con modelli romanzeschi è attestata dal *Pianto di Ruggiero*: nella *Vittoria della Lega* è evidente come l'urgenza di pubblicare schiacci la pratica di scrittura verso l'assodato, in questo caso la pratica dell'*Orlando furioso*, minando le potenzialità narrative di un soggetto che di per sé darebbe discreti margini di manovra (ne dà una conferma la *Vittoria cristiana marittima* di Bologneti, poema pregevolissimo, datato al 1572).[198]

Cosa palese anche solo ad una lettura sinottica del testo è il disinteresse totale per la costruzione di un impianto narrativo epico, che si traduce da una parte nella scelta della naumachia come argomento in sé concluso (mentre, al contrario, nell'epica seicentesca tornerà a testo il momento incipitario della guerra di Cipro, l'assedio e la resa di Famagosta ai Turchi), dall'altro in una *dispositio* lineare, sia sull'asse

196 Cfr. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, II, p. 371.

197 La critica, a partire da DIONISOTTI 1967, ha svalutato l'impatto dell'evento nella letteratura, racchiudendolo in una produzione secondaria di poco conto (da qui PRETO 1975): in realtà si tratta di un tema che non muore negli anni Settanta del Cinquecento ma arriva perlomeno ai poemi di Tronsarelli e Benamati, mentre non si hanno invece notizie, se non quelle indirette (BELLONI, p. 25, n. 2), di un poema in dodici canti edito nel 1582, *La vittoria navale*, di Francesco Terranova, che avrebbe potuto fornire un'interessante prova del precoce sviluppo in senso epico del tema (altri, tuttavia, ne forniscono in maniera non appurabile una datazione diversa, intorno alla metà del Seicento: di 1646 parla senza alcuna cognizione di causa CORRENTI 1976, p. 120). Relativamente al triennio 1571-1573, vd. il regesto di MAMMANA 2007, che conta oltre duecento titoli tra prosa e poesia stampati in tutta la penisola.

198 Su Costo la bibliografia non è proprio insignificante: si citino perlomeno QUONDAM 1975, IMPARATO 1978, e il più recente e accurato GIGANTE 2003 (mentre mi pare ampiamente rivedibile il lavoro di CAPUOZZO 2008), che ha stabilito una linea di lettura innovativa sul testo: senza voler negare l'impatto di Tasso, quello che mi interessa è riconoscere il valore della continuità ariostesca, forte a questa altezza, all'interno del sottogenere del poemetto, sottolineata dalle tre interessanti lettere di cui Gigante dà lettura ivi, alle pp. 84-88.

orizzontale della *fabula* sia su quello verticale dell'intreccio. La narrazione obliqua consigliata da Tasso come più appropriata per l'*epos* viene dimenticata (la narrazione inizia *ab ovo*), e sul piano degli episodi la vicenda è uno scheletro privo di membra. Ciononostante le saldature tra le sequenze (necessarie per via di un alternarsi di piano terrestre e celeste, che agiscono in contemporanea) sono di tipo prettamente ariostesco: così nei finali di canto è addirittura ristabilita la prassi del congedo all'uditorio, negli esordi la digressione proemiale (non più a sfondo morale bensì encomiastico), e nelle giunture tra le sequenze le formule di recupero canoniche.[199] Sono piccole spie di una predilezione di Costo per modelli narrativi romanzeschi, retaggio insostituibile per una generazione abituata a misurarsi nella pratica scrittoria con l'*Orlando furioso* e restia ad accettare il portato di una nuova esperienza epica.

La conseguenza immediata della struttura lineare è la velocità narrativa per cui la narrazione procede su marce alte, come una sorta di riassunto storico in versi, con poche o nulle digressioni secondarie. A dare questa impressione è l'uso di tempi verbali al passato, che impediscono la creazione di un presente narrativo in cui costruire una macchina complessa. Quasi sempre al passato remoto o all'imperfetto (un esempio di questo è il primo canto, in cui fanno eccezione cinque ottave al presente), la veste narrativa che assume il poemetto è quella di un riassunto, molto spedito, della storia.

Alcuni *loci* confermano come il testo si posizioni su un crinale romanzesco: detto delle cerniere, sono da segnalare altre due marche di sapore canterino, il proemio e l'uso di modi di dire proverbiali. Se già alla prima ottava ricorre un fenomeno sottolineato dalla critica come caratteristico delle continuazioni ariostesche, cioè la tendenza ad esasperare il procedimento del primo distico dell'*Orlando furioso* tramite accumulo, ma sostituendo al sapiente equilibrio ariostesco un caotico affastellamento, [200] a quella dopo l'invocazione a Dio come Musa, tipica dell'area veneziana, viene finalizzata ad una richiesta di ascolto che ricorda, alla lontana, quella su cui si apre l'*Orlando innamorato*e che già segnala la presenza di una *fictio* performativa poi confermata dai finali di canto. [201] Un terzo elemento, del tutto stonato rispetto a una pretesa eroica e in linea invece con modalità canterine, è la presenza di proverbi messi direttamente a testo, con tanto di tremende didascalie a sottolinearne la presenza.[202]

La conclusione del poema presenta un altro elemento alieno all'*epos*. Tutto l'ultimo canto è occupato dalla discesa agli inferi delle anime dei musulmani uccisi nella puna, e in particolare quella di Alì Pascià,

---

[199] Ogni canto del poema, eccetto l'ultimo, si conclude con modi ariosteschi di congedo dell'uditorio (per un esempio si legga COSTO, *Vittoria della Lega*, IV 135, 7-8: «e così poi che 'l gran furor de l'armi / udito avete anch'io vo' qui posarmi»), mentre il canto II si apre con una lunga digressione sul valore dei cavalieri moderni. Per qualche caso di legame tra sequenze di tipo canterino si vedano dal canto III i seguenti passaggi: 38, 7-8 («Per ora torno a dir dov'io lasciai / del gran Giovanni, essendo tempo omai») e il distico virgiliano (già visto in Cataneo) di 89, 1-2 («Ma torniamo a colui ch'è sempre stato / d'ogni fraude inventor, d'ogni malizia»).

[200] Traccia un diagramma dell'abuso della formula ariostesca SACCHI 2005, pp. 83-84 (dove viene detto, a proposito del poema di Brusantini, che l'«asindeto sapientemente bilanciato in chiasmi e antitesi, se letto in maniera superficiale, astraendo diciamo dai suoi valori retorici, poteva apparire come un'enumerazione pura e semplice: ed è questo che puntualmente avviene qui e altrove, la sostituzione di pochi termini essenziali con un catalogo, un accumulo»). Basti leggere il primo distico del poema: «L'arme, il valor, le memorabil prove, / l'ire, gli sdegni e l'altr'opre di Marte… ».

[201] COSTO, *Vittoria della Lega*, I 2, 7-8 («acciocch'io faccia a chi averà diletto / d'udirmi empir di meraviglia il petto»).

[202] Ivi, I 13, 1-2: «Ma perché l'uom propone e Dio dispone / (dice il proverbio), il fatto non successe».

comandante delle forze della mezzaluna. Si tratta di una catabasi tutt'altro che dantesca o virgiliana (in questa veste classicheggiante assorbita dal poema eroico seicentesco, come ad esempio in Stigliani), ma piuttosto di marca comica: una volta giunto agli inferi Alì Pascià prima rovescia Caronte nelle acque del fiume stigio, quindi viene per due volte a zuffa con i demoni, mettendo a soqquadro il regno di Plutone. L'episodio conferma, attraverso un sottile incrocio, la prossimità del testo alla linea postariostesca, dato che è assai simile all'analoga sortita di Rodomonte nella *Marfisa* di Pietro Aretino, dove il pagano per via della propria irrefrenabile superbia mette in scompiglio l'Averno.[203] Una conclusione del genere, seguita da un breve tour degli inferi offerto da Radamanto, non stona nel contesto della pubblicistica nata per esigenze immediate dove il contrasto con l'alterità islamica è marcato con modi aggressivi, ma in cui, ovviamente, l'estraneità al decoro epico, non può che produrre un abbassamento del tono. Su questo punto la differenza con il poemetto di Bolognetti è palese: tanto in costui influisce un retaggio classico, che detta una ricerca di equilibrio anche nella *brevitas*, quanto in Costo, sbilanciato verso il romanzesco nella scelta delle componenti narratologiche e dei luoghi retorici, manca il senso aureo della misura e del decoro.[204]

Regna ancora nel testo una discreta confusione sul piano metafisico, simile al precedente dell'eroico di medio Cinquecento ma impensabile in un'epica che ha alle proprie spalle la *Gerusalemme liberata*. Non è tanto (o non è soltanto) la compresenza di elementi pagani e la loro funzione ambigua, sospesa tra la neutralità e l'appoggio alle schiere sataniche, quanto la partizione dei compiti nello scacchiere generale, nel quale si confrontano da un lato gli inferi, di cui è parte Maometto, in veste di falso profeta, dall'altro una strana asimmetria di divinità per la quale c'è un Giove che coesiste al Dio cristiano, ma come entità a sé stante. Una conciliazione molto difficile in piena Controriforma, a dir poco pericolante ma superata addirittura, in tal senso, da quella che propone il ***Marte*** di **Vincenzo Metelli** (Venezia, Venzoni, 1582), nel quale l'impresa della Lega viene ricondotta a una volontà metafisica che è quella degli dei mitologici. Nel poemetto (sei canti, per 458 ottave) la guerra viene spiegata come corrispettivo terrestre di un piano di Cinzia per la conquista di Marte ai danni di Venere, che usa come strumento le forze storiche: così gli Ottomani sono impiegati da questa frangia olimpica, mentre dall'altra parte ci sono i veneziani, al soldo di Venere, e il tutto viene ricondotto a una contesa celeste, nella quale entrano poi altre forze in gioco a rompere gli equilibri.[205]

---

[203] Sono da confrontare ARETINO, *Marfisa*, I 45 sgg. e COSTO, *Vittoria della Lega*, V 41 sgg.

[204] Un caso su tutti di abbassamento del registro, con convergenza verso soluzioni canterine, si ha nella preghiera di Don Giovanni a Dio: «deh, non soffrir che resti il popol senza / lume di fé, di tanta gloria adorno, / e quel ch'ognor ti riverisce e onora / oggi mandato sia tutto in malora». (cfr. ivi, IV 55, 1-4).

[205] Nella presa di Famagosta, ad esempio, raccontata al canto II è fondamenta Amore, che decide di sbilanciare le sorti del conflitto per riconquistarsi un posto di primo piano nelle grazie di Venere. Sul poema di Metelli non sono riuscito finora a trovare una bibliografia (al di là di un rapido cenno in BELLONI 1893, pp. 24-25): progetto spudoratamente encomiastico, come mostra il proemio, unico nel suo genere (conta ben 14 ottave di dedica alla destinataria), è stato del tutto dimenticato dalla critica, anche da quella erudita.

In piena congruenza con la *brevitas* del sottogenere è la velocità di scorrimento del racconto, che non sarà tanto da valutare sulla precisione descrittiva (non mancano quadri descritti in modo analitico, come il compianto e suicidio della donna veneziana sul corpo del marito), quanto piuttosto nell'appiattimento della temporalità interna del racconto: pertanto l'acquisto di Nicosia è un tutt'uno con l'assalto al muro, mentre in realtà è cosa nota che l'assedio durò a lungo e sfibrò le forze ottomane; ora, invece, l'azione si concretizza in maniera subitanea, e dallo sbarco all'acquisto della città intercorre sì lo spazio di un canto ma anche quello di una sola notte.[206] Questa cronologia liofilizzata sollecita continui spostamenti da una scena all'altra, che vengono gestiti con le modalità canterine già ravvisate in Costo: le cerniere, tanto nei confini tra canti quanto al loro interno, sono quelle tipicamente ariostesche, dal proemio moraleggiante alla sospensione e rilancio, a conferma di come l'affiliazione al romanzo sia ravvisabile sia nella struttura – se così si può chiamarla, vista la confusione che regna, data dal saltellio tra una scena all'altra –, sia nei cardini che la sorreggono.[207]

Congiuntamente a uno stile basso, è la conferma del fatto che il poema di Metelli segue quell'inerzia romanzesca che persiste sul finire del secolo, in modo forte a inizio degli anni Ottanta: in seguito anche il poemetto muterà indirizzi, assumendo una connotazione più strettamente epica, classica o tassiana, a riprova di un più generale cambiamento di tendenze nel genere.

8. IBRIDI DI ROMANZO E CLASSICISMO

Elemento di continuità tra i due estremi, i romanzi di Gonzaga, Camilli e Verdizzotti da un lato e i poemi omerici di Chiabrera e Tasso dall'altro, l'*Alfeo* di Orazio Ariosti e la *Malteide* di Giovanni Fratta sono due testi che in modi diversi, e ugualmente poco efficaci, tentano di mediare tra romanzo ed epica attraverso la ricerca di equilibri diversi rispetto alla *Gerusalemme liberata*. Si tratta di due poemi in cui la salvaguardia degli istituti narrativi classici (e in particolar modo omerici) non si armonizza con l'utilizzo di moduli romanzeschi, una tensione tra le due forme che conduce a risultati talvolta sconcertanti e che testimonia come la ricerca di una strada per l'epica sul finire del secolo fosse orientata oltre l'esempio della *Gerusalemme liberata*. Sono testi che ambiscono a costruire, in maniere diverse, un'epica moderna (e

[206] In questo senso mi pare emblematico il rifiuto di uno di quei cuscinetti tipici dell'epica lunga che è l'ambasceria: ora è il capitano turco a chiedere la resa della città, a voce, da sotto le mura ormai sbrecciate (METELLI, *Marte*, II 89-90, pp. 11v-12r), indizio del fatto che il racconto corre spedito (sulla stessa sintonia i riassunti di mesi in singole ottave: vd. III 19-20, pp. 13r-14v). Non mancano, come detto, gli indugi pittorici, come la scena della moglie veneziana: ivi, II 59-76, pp. 10r-11v.

[207] Tra i tanti esempi, si citi solo il ponte tra II 26, 7-8 («prima ch'entriamo in un gran mar di pianto / d'altra materia vo' trattarvi alquanto») e II 31, 7-8 («Sta intorno a Nicosia l'assedio in tanto / e qui ripiglio il doloroso canto»), alle pp. 8v-9r, nel segno di una *pietas* del narratore simil dantesca, che consente di spostare la macchina su un'altra parte del Mediterraneo, e far vedere come si sta organizzando la Lega. Sempre all'inizio del canto II si vede un esempio di proemio con morale, su Amore irrazionale. Sulla confusione faccio notare come i continui spostamenti di scena, necessari per narrare eventi coevi, creino un effetto di spaesamento nel lettore, che nel giro di una decina di ottave si trova ora qui e ora là, aumentato dai nessi canterini, che fanno sembrare il discorso di Metelli simile a quello di un ubriaco, che perde di continuo il filo: non saprei giustificare in altro modo la ripetizione di interi moduli versali, come a voler ripristinare un ordine che la logica del racconto non possiede: vd. III 31, 1 e III 34, 1, p. 14v («A maggior strazio il Bragadin si serba»).

modernista, nel caso di Fratta) su base classica, come dimostra il recupero dello schema virgiliano fatto di viaggio e guerra: sotto questo profilo non sono così distanti da Trissino e dal classicismo arcaizzante di metà secolo, un retroterra con cui condividono non solo i fini ma anche le incoerenze dei risultati, e d'altra parte segnano una linea di eccezionale continuità con il Seicento, secolo in cui magari il problema del classicismo si sposta sull'*elocutio* ma resta lo stesso fondamentale.

La continuità con l'omerismo di fine secolo è confermata dal dato cronologico, che per entrambi si attesta alla metà degli anni Novanta. Se si prende come termine di riferimento la *Gerusalemme conquistata* (l'altro testo d'imitazione omerica, la *Gotiade* di Chiabrera, di oltre dieci anni precedente, è un recupero archeologico da Trissino e non fa quasi testo), è chiaro che la funzione mediana tra queste due tendenze implica anche una discontinuità cronologica con il decennio precedente: il romanzo, che pur affermerà in altri modi la propria esistenza, nell'ultima deca del secolo diventa la forma debole, dato che il nuovo corso del poema narrativo ha preso altre strade, decisamente più classicistiche, prima che la tradizione si rinserri intorno al modello della *Gerusalemme liberata* e dismetta, almeno fino alla metà del Seicento, l'uso del romanzo di cavalleria vero e proprio.

A questa altezza i tentativi di compromesso sono ancora piuttosto rigidi, e lo dimostra l'***Alfeo***, a cui **Orazio Ariosti** lavorò fino al sopravvenire della morte nel 1593, lasciandone una redazione manoscritta in sedici canti, incompiuta.[208] Se si dovesse tentare di riassumerlo con una frase, si potrebbe dire che è un tentativo di commistione tra tipologie narrative per eccellenza diverse (erranza e assedio), un anfibio che concentra i problemi della dialettica tra modernismo ariostesco e classicismo omerico-aristotelico.

Con le imprese di singoli eroi (narrate secondo un modo narrativo divagante, policentrico, fondato sulla compresenza di diversi agenti), convivono nel poema di Ariosti stereotipi e situazioni chiaramente desunte dell'*Iliade*, come lo schema del conflitto ossidionale e, sul piano degli equilibri, il dosaggio equo tra le forze in campo, con i 'buoni' messi alle strette in più occasioni e sul punto di collassare. La stessa rappresentazione della guerra segue indirizzi del tutto discordanti non soltanto da Tasso ma anche dalla linea eroica di metà secolo: la spedizione di Alfeo per liberare il regno di Norvegia usurpato da Megista ha come obiettivo la conquista dell'amore di Alvida (che lo aveva rifiutato per la sua viltà), senza che sia data una qualche finalità superiore, religiosa o politica; guerra per amore, com'era quella di Orlando per Angelica, del tutto esente dagli interessi dell'eroico moderno.

L'aspetto romanzesco, che invade la prima campata del poema (canti I-VI), è evidente fin da subito, valida la distinzione fatta tra romanzo e Ariosto: anche l'*Alfeo* si rifà piuttosto all'eroico cavalleresco di metà Cinquecento che al modello del ferrarese, e lo sottolinea, come prima cosa, la preminenza di Alfeo nel quadro sfaccettato dei personaggi. Cavaliere errante, ma anche nuovo Achille del campo di Tile, è il

[208] È davvero scarsa la bibliografia in merito a questo autore e al suo testo, e molto datata: una citazione di sfuggita viene data da BELLONI 1893, p. 67 (il quale, mettendolo in parallelismo con il *Fidamante*, afferma in maniera poco esaustiva che «dunque, contemperando e armonizzando l'imitazione del *Furioso* con quella della *Gerusalemme*, tiene tra questi due poemi la via di mezzo») e FOFFANO 1904, pp. 198-199, mentre più recente è il contributo di VENTURINI 1970. Sempre per le cure di quest'ultimo sono state edite la corrispondenza tra Ariosti e Verdizzotti e lo stesso *Alfeo*.

promotore della guerra, e detiene un primato indiscutibile sul resto degli eroi tanto sul versante morale, dove è figura dell'Ercole tirannicida cara alla cultura ferrarese,[209] quanto su quello strutturale, visto che è in coincidenza di una sua dipartita dal campo che si verifica la rotta dell'esercito confederato,[210] in modo contrario all'*Orlando furioso*, dove lo statuto di Orlando e Ruggiero è paritetico, in virtù di una duplicità di fila (follia e matrimonio) che qui viene annodata intorno all'eroe eponimo.

Sotto questo profilo l'architettura dell'*Alfeo*, dominato nella prima metà dalla *bildung* del personaggio verso la perfetta virtù e dall'intrecciarsi caotico di varie vicende, e, nella seconda, da una convergenza delle varie fila nel contesto della guerra, ricorda forse più l'*Amadigi*, pur nell'assenza di evidenti richiami testuali, che l'*Orlando furioso*. Già nel poema del Tasso padre, in cui era altrettanto palese la difficoltà di far coesistere cavalleria e *epos* (come mostra la *fabula*, parimenti bipartita), le varie fila divaganti finivano per confluire in una guerra dettata da ragioni d'amore (Amadigi contro il suocero Lisuarte, per la mano di Oriana); in quel caso, tuttavia, guerra di movimento più che statica, risolta da una giornata in campo aperto e non impantanata in un assedio.[211]

A rinforzare l'ipotesi che vede l'*Alfeo* come tentativo, artefatto, di inserire marche epiche su una base romanzesca è, inoltre, la scomparsa di alcuni circuiti di significato tipicamente eroici. Anzitutto, cade la cornice storica (in maniera sottilmente diversa, è quanto si troverà anche nella *Malteide*), ma cade anche ogni qualsiasi definizione di tempo interno, una mancanza ancora più accentuata se si considera che il poema fa rapina di situazioni e motivi da un'opera cronachistica, la *Historia gentium septentrionalis* di Olao Magno. Non si ha nel corso della narrazione nessun tipo di inquadramento cronologico, nemmeno di tipo circostanziale, come quello dell'*Orlando furioso* («al tempo / che passaro i Mori d'Africa il mare»), in controtendenza rispetto a Tasso e alla linea eroica rinascimentale, che proprio nel recupero della storia trovava la leva per scardinare l'approccio narrativo cavalleresco.

La seconda cosa rilevante è la mancanza di un piano trascendente che indirizzi secondo teleologia le vicende; cosa che si traduce, sul piano della favola, nell'adozione di una forma divagante, in cui la sorte dei protagonisti è affidata al caso. Se, in definitiva, tutte le azioni secondarie convergono in una qualche maniera verso la guerra conclusiva, non è però mai esplicitato, tranne in due casi,[212] qual è il peso della provvidenza sul crearsi di queste situazioni, che paiono del tutto estemporanee, un fatto che si traduce nel ricorso a modalità di connessione e di innesco alla Ariosto. Ad esempio, lo snodo dei canti IV-V: Alfeo, trovatosi nel mezzo di un orrido deserto disseminato di ossa umane, sente una voce, e vede una

[209] Sull'attualità cinquecentesca del tema si possono annoverare JOSSA 2008 e SALMASO 2005.

[210] È per causa di una sua repentina e bizzarra partenza infatti che l'esercito subisce una rovinosa sconfitta e viene spinto dai Norvegesi ben oltre la linea delle fortificazioni, fin dentro le navi: vd. ARIOSTI, *Alfeo*, XIV 50 sgg.

[211] Il titolo attesta l'attinenza del testo con la moda rinascimentale pretassiana (che ha Giraldi e Bernardo Tasso in testa) di dare al poema il nome dell'eroe, piuttosto che con la linea tassiana decisa da Ingegneri, che conta un infinito numero di cloni a partite dagli aggettivi «liberata» e «conquistata». Un titolo alternativo, «il conquisto di Norvegia», si potrebbe trarre da un emistichio interno al testo (ivi, VIII 89, 1).

[212] Nel primo, Alfeo è salvato da un angelo dall'attacco di una banda di mostri marini (ivi, V 4 sgg.); nel secondo, viene allontanato dal campo su un cavallo incantato per poter recare aiuto a Bellambro (ivi, XIV 35 sgg.).

donzella inseguita da un orrido gigante; a sua volta li segue, finisce in mare, viene salvato da un angelo e trasbordato a Tile. Quella che si configura come azione fondamentale per il proseguo della trama (a Tile salverà la figlia del re e verrà ricompensato con la concessione di una flotta, con cui potrà invadere la Norvegia) nasce *ab ovo* in maniera del tutto casuale, attraverso il classico stereotipo del cavaliere che ode la voce di una donna in pericolo. Così sarà fino alla fine, con un dominio della fortuna sull'ordine che elimina il finalismo tipico della narrazione epica.

Da un punto di vista testuale una ricognizione in cerca di tracce ariostesche si rivela però abbastanza povera di risultati. Il nesso più evidente, al di là di qualche sporadica citazione,[213] è dato dalla presenza, discontinua,[214] di proemi moraleggianti, altro fenomeno contrario al retroterra eroico e alla *Gerusalemme liberata* (che dagli esempi di Trissino, Alamanni e Cataneo trae spunto per stabilire le nuove modalità eroiche di *incipit* ed *explicit*). A questa altezza il fattore proemiale non può ancora essere considerato un elemento di avversione a Tasso: più avanti, nel Seicento inoltrato, proemi di questo tipo diventeranno non tanto un pezzo di repertorio ariostesco quanto piuttosto un segnale di manifesta opposizione a Tasso (un caso su tutti, l'*Adone* di Marino).

Altrettanto difficile è verificare la presenza di rimandi alla *Gerusalemme liberata*: al contrario, è molto comodo attestarne l'esclusione in zone della topica che vengono da questa monopolizzate. Ciò si palesa nelle descrizioni dei duelli e dei *loci amoeni*, due componenti retoriche su cui il magistero di Tasso rimane centrale fino al Settecento inoltrato, non solo nella narrativa in ottave. Si tratta anche per Ariosti di una tendenza ad escludere Tasso dal *range* delle fonti primarie, come molti altri coevi, per la quale oscilla tra gli estremi di un romanzesco attardato e di un classicismo inflessibile e dimentico della mediazione della *Gerusalemme liberata*.

La virata, più o meno ai due terzi del testo che è rimasto (dal canto XII, dopo la lunga parentesi della missione regicida di Isauro e Antracio, che dissoda il terreno alla spedizione), verso una situazione epica di guerra campale salda le zolle romanzesche ed epiche nel nome di un progetto etico centrato sul tema antitirannico, in linea con tendenze tipiche della tradizione rinascimentale e barocca. La novità rispetto agli antecedenti dell'*Ercole* di Giraldi e del *Costante* di Bolognetti, in cui pure il tema era fondamentale, è di non poco conto: la deposizione del sovrano ingiusto non è più inserita in maniera episodica in una struttura divagante (come nei due precedenti, nei quali l'eroe sgomina di volta in volta, in solitaria, tutte le forme di potere assoluto che incontra sul proprio cammino di errante) ma diventa ora la scopo di una guerra organizzata, come sarà poi nel *Furio Camillo* di Cebà e come, in parte, era stato nella *Gerusalemme liberata*.[215] Pare che il motivo politico supplisca, in definitiva, all'assenza di un fondamento religioso: non

[213] Cfr. ivi, IX 58,1-4, dove peraltro la comparsa (a mezzo busto) di un fantasma da un fiume ricorda quella di Argalia in ARIOSTO, *Orlando furioso*, I 25-29.

[214] Sono privi di inizi moraleggianti i canti VII, X e XIII.

[215] Nella quale Aladino, senza voler troppo insistere, è definito come un tiranno: cfr. TASSO, *Gerusalemme liberata*, I 83, 1-4.

più una guerra giusta perché sacra, come l'epica tassiana insegna, ma giusta perché etica e politicamente necessaria.

In un simile contesto, vengono immessi nel motore del racconto una serie di espedienti omerici, per alzano il numero di giri epici: dapprincipio una riedizione della battaglia delle navi, con i Tilesi ridotti a difendersi ben dentro i propri quartieri, quindi la cattura e il tradimento di Orinelo, che chiama in causa la Dolonea (e l'inganno di Sinone nell'*Eneide*).[216] Si mostra anche nell'*Alfeo*, insomma, l'ispessimento dei riferimenti all'*Iliade* che sembra la prerogativa capitale della linea eroica dell'ultimo scorcio di secolo, pur nell'assenza di un recupero sul piano della macro-struttura, come invece nella *Gerusalemme conquistata* e nella produzione epica di Chiabrera.

Altrettanto partecipe del bifrontismo di classico e romanzesco è la ***Malteide*** di **Giovanni Fratta**, andata alle stampe nel 1596.[217] Sull'incrocio biografico dell'autore con Tasso si gioca buona quota della misera fortuna del poema: inquadrato nei termini forzati dell'emulazione dai rari interventi disponibili a darne una lettura, è stato erroneamente posto all'ombra poema gerosolimitano.[218] L'equivoco è causato da una lettera di Tasso, presumibilmente apocrifa, premessa al testo a sigillo della sua qualità, nella quale sono giustificate le digressioni e viene offerta una sinossi della *fabula*, letta attraverso una lente virgiliana e omerica. La sanzione di legittimità rilasciata da Tasso – molto probabilmente un falso, per quanto non esistano prove che sconfessino l'operazione di Fratta –,[219] non va presa come prova provata di ciò che è il testo, il quale non si presta minimamente a un'interpretazione di tipo tassiano ma invece va in cerca di equilibri costitutivi diversi e autonomi: se è improbo leggerlo «contro Tasso», in quanto non adepto ma nemmeno smaccatamente contrapposto, è più utile leggerlo al di fuori di una possibile dialettica, visto che come la maggior parte dei poemi coevi è dimentico della lezione della *Gerusalemme liberata*; di certo l'identificazione di elementi di autosufficienza, come parzialmente tentato di recente,[220] è la via migliore per inquadrare un poema che altrimenti verrebbe schiacciato dal cannocchiale tassiano.

---

[216] Orinelo viene catturato, come Dolone, e sconfessa i piani dei nemici; ma, al pari di Sinone, si professa avverso alla sua stessa patria e desideroso di vederla distrutta, quando in realtà sta facendo il doppiogioco. Per la battaglia delle navi, con gli islandesi messi in rotta e costretti ad abbandonare la linea difensiva e a ritirarsi sui legni, cfr. OMERO, *Iliade*, XV e ARIOSTI, *Alfeo*, XIV 109 sgg.

[217] Sull'autore, nonostante l'alto numero di opere mandate alle stampe, poco è dato sapere: veronese, laureato in legge a Padova, partecipò alla vita culturale della città scaligera e strinse rapporti d'amicizia con Tasso (vd. LASAGNA 2012, pp. 7-9, mentre dà qualche informazione più precisa CARPANÈ 2007, pp. 15 sgg.).

[218] Così ad esempio BELLONI 1893, pp. 88-98, e quindi in tempi più recenti CARPANÈ 2007, che giustifica la propria posizione sulla base delle dichiarazioni di facciata di pugno dell'autore (che, però, nient'altro sono se non il più tipico degli schermi apologetici) e sulla base dei primi due versi del poema (citati in modo scorretto, dove la sostituzione di «cavalier» con «capitano» al primo verso del veronese genera un'incomprensione semantica poi di grande portata; potrebbe trattarsi però di una variante, magari decisa dall'autore a tiratura in corso, e non un errore del critico).

[219] A sostenere la mendacità dell'attribuzione tassiana della lettera è SOLERTI 1895, I, p. 80, mentre è invece della tesi opposta, ma con argomentazioni davvero poco efficaci, MARCHI 1974, pp. 248-249; infine BELLONI 1893, pp. 88-98 non pone il minimo dubbio sull'originalità dell'epistola).

[220] In un recente intervento, purtroppo mai passato per le stampe, Claudio Gigante ha dato nota di alcune discrasie con la *Gerusalemme liberata*, focalizzando l'attenzione sulla figura del capitano e sull'invenzione della storia rispetto alle fonti (*L'ultima frontiera. Il sistema tassiano nella* Malteide *di Giovanni Fratta*, nel corso dei lavori per il convegno *Christentum und Heidentum: Ideologische Konflikte im Renaissance-Epos*, Berlino, Freie Universität, 20 aprile 2015).

Da un punto di vista strutturale, è evidente la preminenza dei modelli della classicità antica su quelli moderni: se la misura dei ventiquattro canti va di pari passo con Omero, la ripartizione in due distinte sezioni, di viaggio e di combattimento, è un palese portato virgiliano. Questa coincidenza della cornice esterna trova poi varie conferme nella scelta degli argomenti: così i Cavalieri incontrano una tempesta (canto I), e dopo alcune tappe – durante una di queste, al canto III, il Gran Maestro, Filippo di Villers, racconta al re di Creta della fuga da Rodi – giungono a Delo, da dove però la voce di un cristiano morto li esorta a fuggire (canto VI); infine approdano a Malta (canto X), dove fondano il loro regno, dopo una guerra contro i locali.

Sullo scheletro virgiliano, davvero scontato per dar conto dei riferimenti precisi ma già indizio di una distanza abissale dai modi tassiani di organizzazione del testo, si innestano una lunga serie di azioni di tipo cavalleresco, che dilatano il racconto e lo appesantiscono notevolmente. Se con estremo anticipo ai canti I-II si hanno tracce di uno sviluppo romanzesco nelle vicende di Belsole, una sorta di Angelica alla cui verginità molti cavalieri attentano fintanto che non interviene un mago in sua difesa,[221] nel seguito si incontrano tornei (canti II e IX), battaglie con pirati (canto VII) e una serie di azioni, digressive e del tutto estemporanee, condotte da uno dei cavalieri del campo, Ottavio Farnese, che sconfigge un drago e libera un castello da un incanto (canti V-VI). Da questa prima parte di viaggio emergono i contorni, così come i problemi, dell'opera di congiunzione di materia epica e cavalleresca, e la distanza con Tasso: all'unità della favola in tutte le sue componenti si sostituisce un palese disordine, in un telaio nel quale la progressione è data da una sovrapposizione dispersiva e non da uno sviluppo logico-consequenziale.

Il fine dell'azione, sarebbe a dire la conquista di Malta, è uno dei pochi elementi di ipotetico contatto con la *Gerusalemme liberata*, ma è ottenuto tramite un uso delle fonti storiche che viola le prerogative non solo tassiane ma, in generale, dell'eroico cinquecentesco, e che avvicina nuovamente il poema al fronte romanzesco. La vicenda di conquista raccontata è, infatti, di pura invenzione: non ci fu nessuna guerra per la conquista dell'isola, che venne concessa ai Cavalieri di San Giovanni da Carlo V dietro il tributo simbolico di un falcone l'anno, senza alcuno spargimento di sangue, men che meno turco.[222]

A fronte di questo uso a dir poco disinvolto delle fonti storiche le dichiarazioni proemiali (nelle quali si nota il ricorrere della struttura per accumulo tipica dei continuatori dell'*Orlando furioso*)[223] paiono quasi paradossali se si tiene conto che del «soggetto» non si trova poi niente nel poema, e a maggior ragione

[221] La sequenza ricorda da vicino quella su cui si apre l'*Orlando furioso*, in identica posizione incipitaria: la donzella viene contesa da due cavalieri ma fugge durante lo scontro, addentrandosi in un bosco.

[222] La donazione è testimoniata da BOSIO, *Istoria della Sacra Religione et illustrissima militia di San Giovanni Gierosolimitano parte terza* (Roma, Stamperia Apostolica Vaticana, 1594). A p. 84 è data la descrizione della presa di possesso dell'isola, niente più che l'applicazione di un atto notarile; in precedenza, a p. 83, è raccontata la cattura di una galera di corsari turchi, forse fonte per l'episodio del canto V (mentre, nei capitoli I e II, sono raccontate le peripezie occorse all'Ordine tra il 1522 e il 1530).

[223] Si veda *supra* quanto detto a proposito della *Vittoria della lega* di Tommaso Costo alla n. 201, p. 56.

assurde per il fatto che sulla maggiore esattezza storica del proprio testo l'autore innesca una non velata polemica con Tasso, dalla quale non può che uscire con le ossa rotte.[224]

La materia adottata da Fratta sarebbe talmente perfetta di per sé stando al proemio da non richiedere l'inserimento di nessun fregio, con buona pace di Tasso. Il poema, come sottolinea l'ottava successiva, somiglia per questo a una donzella nella quale l'arte non corrompe la «natural bellezza», di contro a una *Gerusalemme liberata* che viene definita, se si pescano da queste due ottave gli elementi oppositivi, come lasciva, falsa e all'insegna della *vanitas*, nonché poema per il volgo. Su quest'ultimo concetto vale la pena di spendere una parola, in quanto chiave di un percorso cinquecentesco che si puntualizza in maniera diversa a seconda di chi li sfrutta. A metà secolo, quando lo scontro tra modernità e classicismo metteva di fronte Ariosto e Aristotele, poema del volgo era l'*Orlando furioso*, ed è pertanto significativo che con lo spostamento del dibattito sia la *Gerusalemme liberata* a impersonare le ragioni di un moderno, contro il quale vengono usati stilemi critici in precedenza antiariosteschi, da cui ci si deve discostare: la stilettata del poeta veronese è una spia che indica come fosse in atto un processo di rivalutazione della tradizione – che lascia traccia anche all'interno dei testi – che porterà a mutamenti di lettura significativi su singoli testi.

L'incompatibilità con la *Gerusalemme liberata* si profila poi attraverso l'uso di procedimenti, sul doppio versante dello stile e della narratologia, tipici dell'*Orlando furioso* evidentemente non tollerati dal sistema tassiano. Sul piano dello stile vengono mutuate le formule di ripresa, di per sé indicative di un caos nella *dispositio* alieno alla *Gerusalemme liberata*, in riferimento sia all'ordine interno del testo sia alla memoria del lettore.[225]

A questi nessi corrisponde sul piano delle sequenze una disposizione pulviscolare, centrifuga di molti dei suoi quasi sempre inessenziali passaggi: non solo nella prima parte, che, essendo di viaggio, quasi di per sé autorizza la dispersione, ma anche nella seconda, nella quale la vittoria conclusiva è sospesa di continuo dall'inserimento di vicende secondarie del tutto ininfluenti sul racconto principe (altre imprese di Farnese ai canti XII-XIII; il racconto di un esule al canto XV; la storia rocambolesca della figlia del sultano al canto XVIII)[226] o dal dissolversi in un niente di fatto delle stesse azioni essenziali: il duello con cui si dovrebbe decidere la guerra, ad esempio, è rinviato per una congiura ai danni del campione turco (canti XVI-XVII). Un capitolo a parte meriterebbe il racconto delle vicende erotiche di Deianira,

[224] FRATTA, *Malteide*, I 2: «Dolci paci, aspre guerre, illustri ardori / che sien mentiti ad ispiegar non tolgo, / né di menzogne imaginati errori / per dar piaceri al curioso volgo, / ché le paci, le guerre e quanti amori / che dal soggetto fedelmente accolgo / portano seco adornamenti egregi / senza ch'alcuna vanità li fregi».

[225] Ivi, II 19, 3-6 («ma tempo è di lasciar la coppia avinta / con nodo insieme e placido e tranquillo / e ritornar là 've nel mar sospinta / l'armata sotto 'l sacro alto vessillo… ») e IX 26, 1-4 («Non so se vi ricorda quel che a pena / tengo in memoria, tanto tempo è scorso, / già presso a Rodi de la bella Armena / che diè a le navi immobili soccorso»), entrambi passaggi che indicano una difficoltà concreta nell'organizzare il racconto.

[226] Quest'ultima azione rimane tra l'altro senza conclusione, con il poeta che con malriposta speranza rimanda il compito di narrarla a un ipotetico continuatore, usando un procedimento tipicamente ariostesco: vd. FRATTA, *Malteide*, XVIII 55, 1-5 («Ciò che di lei successe, come destro / avesse in tanto uopo il suo Rustano, / e come punti ancor da divino estro / preser entrambo il nome di cristiano / altri vi canterà»).

che dà bene l'idea di come il testo di Fratta non solo applichi una sistematica dispersione anche in aree dove sarebbe appropriato e anzi necessario incanalare la vicenda verso la soluzione, ma tenga in poco o nessun conto il decoro epico;[227] e sempre sul decoro va menzionato l'episodio del canto XXIII dove un prigioniero tricentenario racconta della mutazione di sesso di sua moglie, un *topos* biasimato in modo esplicito perché inappropriato da Tasso nei suoi *Discorsi del poema eroico*.[228]

Se la presenza di avventure di marca cavalleresca non è indizio probante dell'appartenenza del testo al filone romanzesco, lo è la loro disfunzionalità narratologica: il rapimento di Gualtieri a opera del suo mago protettore (canti XIV-XV), il caso più eclatante, non si giustifica con riferimento alle vicende del Rinaldo tassiano, vista la totale inutilità del personaggio nella trama; destinato in ogni caso a morire, è rapito per essere preservato dal proprio destino, in maniera quasi identica a quanto accade a Ruggiero con Atlante (anche in questa scelta, va notato il recupero dell'antecedente ariostesco al posto di quello tassiano). La differenza, di non poco conto, con l'*Orlando furioso* è che il cavaliere di Fratta passa di vita entro la fine del poema, cosa utile a racchiudere il destino del personaggio nell'architettura del testo ma che rende di fatto vano un corposo blocco di canti.

Come Gualtieri, nessuno degli eroi è essenziale allo svolgimento dell'azione, che si configura come una lunga dilazione – senza però che sia un dispositivo superiore a organizzare gli accidenti in maniera centripeta – di un evento già determinato in partenza. Sulla scorta di Omero, e in antitesi a Tasso, la diffrazione è ottenuta con la creazione di un sistema di perfetto equilibrio tra le forze opposte, se non proprio sbilanciato a favore dei musulmani: i cristiani, che pure si sono spinti fin sulla soglia della città assediata, sono sul punto di soccombere quasi fino alla fine e, in maniera del tutto inconcepibile, anche dopo che Dio è intervenuto con una schiera angelica. A una ventina di stanze dalla fine del poema la penultima battaglia finisce ancora in parità («Così finisce quell'orribil giorno / tenendo ancora la vittoria incerta»), ma, cosa ben più clamorosa, a tre stanze dalla conclusione l'arrivo di Lusarte con una squadra di Turchi «qualche dubbio apporta / che non sia ancor de la vittoria il giorno».[229] Non è solo il ruolo del capitano a vacillare,[230] bensì tutto l'insieme degli agenti e delle loro funzioni in un tessuto di senso, che non concorrono in alcun modo al compimento dell'azione: è negata perfino l'efficacia del concorso di

[227] Tra i canti XXI e XXII, quindi sul limitare del poema, vengono raccontate le vicende della nipote di Feratte, viceré di Malta. Rapita più volte da uomini diversi, passa di mano in mano (e di letto in letto) fino a che torna a corte, dove mentre racconta di aver mantenuto la propria castità esercita le arti dell'inganno per godere di quanti più amanti possibili (come detto a XXII 35, 5-6: «e poi la notte, ogni pudor disciolto, / co 'l mezzo del pastor godeasi un drudo»). Chiaro che lo spunto venga dalla novella di Alatiel del *Decameron*, traslata in un contesto che è però del tutto impermeabile a digressioni di questo tipo: il racconto licenzioso aveva forse diritto di cittadinanza nell'*Orlando furioso*, ma è assente dalla tradizione eroica nei modi disinibiti e piccanti in cui ne parla Fratta.

[228] Per quanto parte di una casistica data dai classici (Ovidio in particolare, che narra dei mutamenti di Tiresia in *Metamorfosi*, III 313 sgg.), Tasso condanna la mutazione di sesso come del tutto inammissibile per il poema eroico: «non sia [*scil.* il buon poeta epico] troppo licenzioso nel fingere le cose impossibili, le mostruose, le prodigiose, le sconvenevoli, come fece colui il quale volle imitare la favola di Tiresia, che, percotendo e ripercotendo i serpenti, di maschio divenne femina, e poi di femina maschio» (TASSO, *Discorsi del poema eroico*, II, pp. 554-555).

[229] Vd. rispettivamente FRATTA, *Malteide*, XXIV 90, 1-2 e XXIV 115, 3-4. Per l'intervento di Dio, che a quanto pare non è risolutivo, XXIV 41 sgg.

[230] Un aspetto su cui si è focalizzato l'intervento di Gigante a Berlino, che rimarca la distanza con il modello di Goffredo.

Dio, a dimostrare che forse la dispersione è frutto più di un'incapacità nell'organizzare il testo che di un concreto tentativo di rappresentare la disillusione verso Dio o lo Stato, le due forme di potere – storico e metafisico – in grado di indirizzare gli eventi storici nella sensibilità dell'uomo cinquecentesco e quindi nel poema bellico.

La difficoltà nell'organizzare un sistema coeso è resa evidente dalla ricorsività di uno stesso schema, ripetuto *ad libitum*, nel caso del *topos* della sedizione. Nella *Malteide* a un personaggio soltanto, Spinardo, è deputato il compito di sobillare a getto continuo rivolte contro il potere del Gran Maestro, allo stesso modo in cui nel ciclo carolingio era mansione di Gano (di cui, non per caso, il personaggio di Fratta è un discendente diretto, altro ponte di congiunzione con l'*Orlando furioso*). La continua azione di disturbo fa perdere smalto alle sequenze a tema politico, poiché la rivolta si configura non come una sensata alternativa al sistema di governo ma come una concatenazione quasi necessaria: a ogni azione di Filippo corrisponde una reazione molestatrice di Spinardo che, impunito, afferma di continuo una riottosità che non ha giustificazioni narrative intime. Il movente di queste frequenti insurrezioni, oltretutto, stempera ogni possibile serietà nella discussione sulle forme di potere: se nella *Gerusalemme liberata* Argillano era il veicolo per l'ingresso di rivendicazioni di tipo nazionalistico contro il potere francese, tirannico a suo dire, nella *Malteide* Spinardo si adopera per odio personale, come il suo avo Gano, un motivo cortese per eccellenza valido ancora in un sistema distributivo come quello della corte medievale ma ridicolo in un contesto come quello monarchico di fine Cinquecento.

Di fronte ai continui attacchi al proprio ruolo Filippo sceglie sempre una via d'azione moderata, spesso il perdono.[231] Quella che per allegoria potrebbe sembrare (sotto il profilo diegetico lo è, visto che dalle rivolte di Spinardo proliferano gli errori, causate quindi dall'imprevidenza del Gran Maestro) una debolezza del capitano, e dunque dell'istituto monarchico, si presta a essere letta in ottica encomiastica come una mirata lode del destinatario. Nel circuito dell'epica farnesiana, che si cementerà all'inizio del secolo successivo ma è già evidentemente in grado a quest'altezza di attrarre scritture eroiche, la qualità che emerge di frequente è la *pietas*, un concetto non nuovo alla tradizione narrativa ma ora declinato in ottica modernista nella capacità da parte del regnante di perdonare ai propri sudditi.[232]

La distanza con la *Gerusalemme liberata* è marcata non solo sul piano ideologico, ma anche su quello testuale, dove le scelte di Fratta guardano a modelli alternativi della tradizione moderna. Un esempio su tutti è il tradimento orchestrato da Spinardo che al canto XVII apre nottetempo le porte del campo ai Turchi. La divisione in micro-sequenze testimonia, ancora, di una prossimità di non poco rilievo con l'*Amor di Marfisa* di Cataneo, dove è Gano a consegnare il campo al nemico: in entrambi i casi l'accordo viene siglato per lettera, impone l'uso di fuochi per segnalare l'apertura dei cancelli e di camicie bianche

[231] In un solo caso, nel canto VII, si ha l'adozione di un provvedimento estremo come la decimazione: la decisione viene però ammorbidita su consiglio di Ottavio Farnese, che propone e ottiene l'ergastolo per i sediziosi.

[232] Per una discussione sulla *pietas* dei Farnese sia concesso rinviare a un mio contributo, scritto in collaborazione con A. Metlica e di vicina stampa (*L'angoscia dell'encomio. L'*Anversa conquistata *di Fortuniano Sanvitali (1609) e altri versi per Alessandro Farnese*) su «Filologia e Critica», nonché alle considerazioni più diffuse di GROOTVELD-LAMAL 2016.

tra i traditori come segno di riconoscimento.[233] Di nuovo il poema di Fratta scarta la via tassiana, senza conformarsi né opporsi a quella che di lì a poco sarà la regola, e opta per un recupero della tradizione di metà Cinquecento che, a questo, si deve vedere come sistematico.

9. IL MODELLO OMERICO

La seconda metà dell'*Alfeo*, compromessa con il modello omerico tanto da presentare le imprese del cavaliere omonimo come una sorta di *Iliade* nordica, è l'indizio di una tendenza tipica, che si manifesta in modo compiuto in altri due testi, l'*Italia liberata* di Chiabrera e la *Gerusalemme conquistata*. Con forme e con fini diversi, entrambi questi due poemi si rifanno alla tradizione di metà secolo, costituendo una sorta di propaggine del discorso di rinascimentale sul classicismo da un lato, dall'altro un ponte sicuro verso il Classicismo seicentesco, che almeno in una delle sue molte linee afferma la centralità di Omero in opposizione ai parametri moderni (Ariosto e il Tasso della *Gerusalemme liberata*), si per lo stile sia per la struttura. Il fatto che nella dialettica, inevitabile, tra recupero e superamento della tradizione sembri prevalere il primo fattore, come dicono alcune spie interne, dà a questi poemi un'aria cimiteriale, quasi fossero il termine ultimo di un percorso: cosa vera, in parte (con il secondo Tasso si chiude la stagione iniziata da Trissino, come è egli stesso a indicare nel *Giudicio*, dove la puntualizzazione sull'inattualità e sull'inattuabilità del modello offerto della *Gerusalemme conquistata*, testo per rarissimi lettori e per nessun imitatore, sembra la presa di posizione come momento conclusivo di una tradizione), che però convive con il fatto che nel Seicento è vivo e forte il classicismo d'opposizione, di cui questi due poemi sono un antecedente importante, almeno per il significato storico che possiedono. Dal primo Seicento si afferma come punto di riferimento la *Gerusalemme liberata*, che innova in modo originale l'archetipo e per questo si impone a sua volta come tale, mentre la *Gerusalemme conquistata*, che ne è riscrittura e, in linea teorica, arricchimento, cade fin da subito in disuso: negata anche dai più decisi sostenitori di Tasso, come Beni, quale frutto di una mente malata, riemergerà a dire il vero nelle maglie della tradizione, benché in modo sporadico,[234] e sarà soprattutto il ponte verso quel classicismo epico che prenderà piede come progetto di riforma sul piano dell'*elocutio* più che della *dispositio*.

Anche la ***Gotiade*** di **Gabriello Chiabrera** (in realtà *Guerre de' Goti*, la dico *Gotiade* dal titolo dell'edizione del 1605, per brevità e per evitare confusioni con il poema di Trissino), andata alle stampe per la prima volta nel 1582, rientra in questa tendenza: sita tra i poemi di Trissino, Alamanni e Tasso, è anche il primo momento di una carriera epica destinata a irrobustirsi in senso classicistico e a guadagnare, proprio per questo, un discreto ruolo nella considerazione dei coetanei.

---

[233] Cfr. CATANEO, *Amor di Marfisa*, VII 4 sgg. e FRATTA, *Malteide*, XVII 15 sgg.

[234] Non è del tutto vero, insomma, quanto in termini apocalittici sostiene Serassi, sarebbe a dire che il poema fu «posto quasi universalmente in dimenticanza» (SERASSI 1858, II, p. 286). Sarà proprio sulla misura di quel «quasi» che bisognerà dar corpo a un'indagine sulla sua fortuna nel Seicento.

Come per il *Fido amante*, la data di pubblicazione è elemento di rilievo: elaborata probabilmente in concomitanza con la «revisione romana», la *Gotiade* non poteva che recepire in minima parte le istanze della *Gerusalemme liberata*, che, ad ogni modo, Chiabrera doveva conoscere con un certo anticipo rispetto alla diffusione a stampa. Si tratta di un altro di quei testi su cui, per motivi auto-evidenti, la funzione di spartiacque e di modello del primo poema tassiano non vale, e che trova precisi referenti, invece, nella tradizione rinascimentale precedente; allo stesso tempo è significativo che i tratti fondamentali su cui è costruito si riscontrino, se possibile implementati verso un classicismo che nega il Barocco, lungo tutta la vicenda epica del poeta di Savona, che apre con questo primo tentativo un cantiere di lunga durata, che verso la metà del secolo successivo troverà sbocchi ben precisi.

È un poema che ha destato un discreto interesse nella critica nonostante la sua indigenza formale e stilistica (una pulizia di orientamento classicistico che rende monotono il testo), ma che, studiato senza tener conto della situazione globale dell'epica e sulla scia di dialettiche poco produttive (Chiabrera poeta classicista del Barocco o classicista senza alcun legame con il Barocco, tassiano o antitassiano), non ha ancora trovato una collocazione puntuale nel sistema generale. Letto, salvo rari casi,[235] in una sfalsante prospettiva tassiana, che pure ha il pregio di sottolineare alcuni nessi con la *Gerusalemme liberata*, non è stato valutato appieno il retaggio di Trissino, riconosciuto ma non valorizzato nel modo che merita. Ciò che sorprende è il fatto che un testo che è molto più spostato verso il crinale medio cinquecentesco che verso le istanze di fine secolo venga interpretato alla luce di tendenze con cui chiaramente, non solo per un puro dato cronologico, ha poco con cui spartire.

Alla luce di questo pregiudizio la *Gotiade* è stata posta nel ceto degli «epigoni» (addirittura, come una prima continuazione, per alcuni),[236] in irrealistico anticipo – si parla di una trentina d'anni – sui tempi in cui maturerà la piena ricezione della *Gerusalemme liberata*. Nella realtà delle cose è un testo che partecipa delle discussioni di metà Cinquecento in misura tale da sembrare più adatto a rientrare nel canone dell'eroico rinascimentale che in uno studio sul «dopo Tasso», ma che pure, senza volerne esagerare il portato premonitorio, ha un certo valore nel discorso di lunga durata sul classicismo, ed è parte di un personale percorso epico d'autore che si rivela interessante alla luce dei suoi sviluppi futuri: la *Gotiade* – rimandata alle stampe altre tre volte nella prima deca del Seicento (1604, 1605, 1608, con nome ogni volta differente), segno di un investimento di non poco conto dell'autore – per Chiabrera non è che il primo distillato di una copiosa e controversa vena eroica, a cui si aggiungono i vari *Firenze* e *Amadeide*, e i più brevi *Foresto*, *Ruggiero*, *Erminia* e, tra i vari poemetti di carattere sacro, il *Giovanni Battista*. La quantità prodotta, davvero ingente, non è tuttavia sufficiente ad assicurare al savonese un ruolo di primo grado nel panorama dell'*epos*, non tanto per la fortuna dell'autore, che è attestata proprio nella sua area di

[235] L'unico ad aprire a considerazioni sulla fortuna d'autore e sul periodo in cui il poema è pubblicato è RUSSO 2002.
[236] Come afferma fin dal titolo del proprio contributo SAVOIA 2007.

pertinenza,[237] quanto per lo sfrangiarsi del Classicismo in una molteplicità di direzioni, cosa che non gli assicurerà – fermo restando che il suo nome sarà citato da tutti coloro che si sentiranno parte di questo movimento – una stabilità di fortuna.[238]

La conquista di un ruolo di primo piano nell'agone epico non era forse, all'altezza dell'esordio, una concreta intenzione dell'autore, che rivendica all'interno del poema stesso una primazia della lirica nella graduatoria dei generi. La cosa più eclatante (stante che di fenomeni stilistici e retorici tendenti verso il lirico si è già occupata con successo la critica),[239] in tal senso è la parentesi apertamente autobiografica con cui il savonese si presenta nelle vesti di cavaliere innamorato, come a rimarcarne, cosa sorprendente se si considera il contesto, la prevalenza all'interno del proprio percorso poetico.[240] Si tratta di un vero e proprio specchio autobiografico (secondo il codice tipico delle auto-mitologie del tempo, noto all'epica ma di solito retrocesso in aree laterali come la prefazione in prosa),[241] che innesca un cortocircuito tra autore e personaggio del tutto ignoto alle leggi di Aristotele e ben poco appropriato a un contesto epico (mentre, al contrario, è molto diffuso sul versante teatrale, dove si ha spesso un gioco d'identificazione tra personaggi in scena e reali): non è un caso che per trovarne un'attestazione altrettanto clamorosa si debba scomodare l'*Adone* di Marino, controprova del fatto che si tratti di modalità inconsuete per il genere, più propenso ad accettare fenomeni come il catalogo dei poeti che l'autoritratto.

Un altro dettaglio comune con il resto della produzione è la brevità del testo. Tralasciando per ora la particolare storia dell'*Amadeide* (più che dimidiata tra la prima e la seconda stesura) e i poemetti, va detto che la misura della *Gotiade* è in linea con le prerogative dell'epica alta solo in apparenza: i quindici canti di cui si compone sono tutti assai brevi, poco oltre le 50 stanze, sicché una ridistribuzione ipotetica del materiale narrativo potrebbe portare a un più realistico dato di sette o otto canti, vicino al segno del poemetto, un genere praticato con costanza dal savonese, per fini solitamente encomiastici. In realtà la frequenza nel mantenere misure ristrette lascia intendere che si tratta di un vero e proprio modo, molto anomalo, di intendere l'epica; in questo senso andrà notato come manca del tutto un apparato, interno

---

237 Verrà non a caso citato come modello in due campioni del classicismo seicentesco come Stigliani e Bracciolini, su cui si vedano più diffusamente le pagine dei capitoli III e IV.

238 Citato, per l'appunto, ma non canonizzato: il suo nome si trova di frequente, nei trattati di Stigliani e Grandi e nelle ottave di Bracciolini, come a riconoscerne una primazia che però non viene sancita né formalmente (mancano i commenti al testo: quello di D'Urfé è più un tiro al bersaglio che un riconoscimento istituzionale) né in maniera trasversale, visto che non si contano epigoni o testi particolarmente interessati a fare i conti con i suoi poemi.

239 Su questo aspetto dà interessanti conferme RUSSO 2007, pp. 216-217, che, sviluppando un'idea di GETTO 1969, interpreta il testo stesso come una «sorta di catena lirica», nel quadro di un «disegno svuotato della valenza ideologica come dell'altezza stilistica proprie dell'epica» (p. 216).

240 Nel canto VII il goto Getulio si reca a un fonte per rinfrescarsi dalle fatiche della pugna e incontra un cavaliere, ferito, in maniera allegorica, al petto, che si presenta all'insegna della fortuna avversa e dell'amore deluso. Racconta dei propri natali liguri e di aver subito dalla propria amata la duplice pena dell'inappagamento e dello sdegno: dapprima rifiutato come amante, il suo patire ha incollerito la donna. Si è dunque volontariamente esiliato dalla patria, è venuto alla corte di Tracia e, allo scoppio delle ostilità, ha deciso di combattere con i Bizantini per la liberazione d'Italia.

241 Per prefazioni sulle sfortune dell'autore si vedano i casi dell'*Anversa conquistata* di Sanvitali e del *Conquisto di Granata* di Graziani, mentre è densissimo di autobiografia in zone interne l'*Adone* di Marino. Per i passaggi del savonese sulla propria vita all'insegna della cattiva sorte vd. *Italia liberata*, VII 25, 5-6 («Om di fortuna avverso / fortuna avversa t'ha condotto avanti») e 28, 1-4 («A pena nato a' duri miei tormenti / sorte volle adoprar di sua fierezza: / mi negò le lusinghe de i parenti, / mi pose in rissa, m'involò ricchezza»).

al testo (mentre nel frontespizio si ha una dedica formale), d'encomio, cosa che si potrebbe ricondurre a questioni contingenti, legate ai pellegrinaggi cortigianeschi del poeta, ma che è comunque un dato di un certo spessore se si pensa alla pratica dell'elogio solitamente esibita all'interno della sub-specie breve.

Apparentemente vicina alla forma del poemetto è, invece, l'organizzazione del testo a filza di episodi inseriti intorno alla vicenda di un solo personaggio, una forma che si ritroverà ad esempio nel *Foresto*. La favola non si organizza a partire dall'azione corale di guerra, ora semplice fondale, ma da un solo eroe (un modo caro a Chiabrera, discusso anche in alcuni passaggi teorici per lettera e nell'*Autobiografia*),[242] la cui centralità è esibita e totalizzante: è il motore e la chiave di ogni episodio. Così qualsiasi cosa succeda nella *Gotiade* ha per obiettivo Vitellio, che da principio, con la sua sola presenza (canto I) ha sbilanciato le sorti della guerra, ed è dunque oggetto di attentati in armi e in gonnella. Dopo averli superati, è lui a guidare la sortita notturna (canto V), a risolvere in solitaria la prima battaglia campale (canti VI-VII), a vincere a duello Getulio (canto X, episodio a cui si attacca la lunga presentazione del goto), a eludere le trappole amorose di Irene (canto XIII, ma alla fine di una sequenza preparata nei due canti precedenti) e, da ultimo, a portare a termine la guerra indirizzando lo scontro conclusivo e uccidendo Teia, capitano nemico (canti XIV-XV).

Si capisce come la struttura del testo, anche solo da questo breve compendio, risulti tutt'altro che «romanzesca» (da intendersi come divagante): è di certo digressiva, ma pur sempre organizzata intorno alla figura dell'eroe principale, come anche in altri casi cinquecenteschi (l'*Ercole* di Giraldi e l'*Amadigi* di Tasso) e proprio negli stessi modi indigesti per un Cinquecento tassianamente aggiornato che gli erano rinfacciati da D'Urfé nel commento all'*Amadeide*. Le parentesi del racconto, eccezion fatta per la prima (le storie intrecciate di Nicandro, Marzia e Arpalice, che si presentano davvero come «quadri irrelati»),[243] sono giustificate dall'attinenza con il tronco principale, le *res gestae* di Vitellio: alla luce di questo trovano ragion d'essere gli spostamenti del focus su personaggi marginali come Irene e Getulio, e l'analessi del servo Orisgonte sulla vita di quest'ultimo.

Se è scorretto dire che gli episodi «restano quadri a sé stanti», è giusto riconoscere invece come siano del tutto «incapaci di mettere in crisi l'unidirezionalità della trama».[244] La disfunzionalità nel creare seri ostacoli al conseguimento dell'azione non è dovuta al loro essere irrelati dalla vicenda principale, ma al modo narrativo che dà forma al testo; a dileguare ogni possibile deviazione non sarà un affastellamento «barocco» bensì l'intento di strutturare il testo intorno a un solo personaggio e il suo essere al tempo stesso il principio etico e teleologico, l'*exemplum* e il punto di confluenza delle vicende, cosa che si deve riportare alle ambagi del poema rinascimentale (i cui limiti nel creare storie appassionanti sono ben noti

[242] Per i passaggi dall'epistolario cfr. CORRIERI 2013, p. 243, n. 26, mentre per quello dell'*Autobiografia* RUSSO 2002, p. 209, n. 6. Sul ruolo dei singoli personaggi nei poemi epici come stilema dell'epica di Chiabrera si veda ancora ivi, p. 212.

[243] Ivi, p. 212; Russo è disponibile, però, a riconoscere «un'unità d'azione impeccabile» (p. 210) al poema nel suo insieme. Per questo blocco di avventure vd. dal poema di Chiabrera i canti II-IV.

[244] CORRIERI 2013, p. 245.

e sottolineati dalla critica) che a quelle del suo corrispettivo seicentesco, che è invece intenzionato a fare i conti, nei suoi maggiori esponenti, con la ferrea logica tassiana d'organizzazione del racconto.

La possibilità dell'errore è stroncata sul nascere dalla perfezione dell'eroe. La sua virtù è totale, tanto da dare compimento spedito a ogni azione che intraprende: di frequente Vitellio risolve le situazioni più spinose nel giro di un'ottava, anche laddove la preparazione dell'episodio era stata meticolosa e lasciava presagire uno scioglimento maggiormente dettagliato e succulento.[245] La rapidità diegetica, quasi fretta, rappresenta forse il limite più marcato del poema, poiché esclude ogni indugio, ogni vaghezza retorica; l'essenzialità di marca classica va a danneggiare il diletto, togliendo a ogni azione i suoi possibili sbocchi topici e narratologici, e la favola risulta infine friabile, vaporosa,[246] mentre i personaggi che la agiscono assomigliano a funzioni più che a persone.

Sullo squilibrio (del tutto ipotetico, come detto, e opinabile) tra favola principale ed episodi la critica recente, estendendo un concetto che abbraccia nel complesso l'esperienza d'autore, ha costruito l'idea di un Chiabrera anticipatore di soluzioni del Barocco anche sul fronte nell'epica, una contraddizione in termini visto che sul Barocco epico poco è stato detto di sistematico[247] e che non convive affatto con le condizioni storiche in cui nasce il testo, nello specifico il suo ancoraggio a Trissino.[248] L'ipotesi è poco credibile, ma è un discorso che merita lo stesso la spesa di un gettone: se non può essere la presenza di episodi a fare del poema un esemplare di epica barocca, è vero nondimeno che per una cosa Chiabrera anticipa tendenze diffuse nel Seicento, il restauro classicistica in opposizione alle retoriche del concetto. L'adozione del modello di Trissino, fatto che sconfessa di per sé ogni possibile deviazione manierista (è ben nota la sciatteria stilistica del vicentino), è un indizio probante dello sviluppo di questo filone già a partire dal tardo Cinquecento, che poi prende varie forme nel Seicento ma risulta sempre improntato a una imitazione di Omero e di una regolarità classica lontana dagli eccessi moderni di cui sono campioni tanto Ariosto quanto poi Tasso.

Una prova certa nella *Gotiade* si ha nella banca dati preparata dalla critica: che Trissino sia la matrice è cosa clamorosa ed evidente su più livelli, dalla dicitura (forse meno compromessa con un classicismo che ricorda le traduzioni in volgare, come quello dei più tardi poemi), ai personaggi, imparentati per via diretta o metaforica con quelli del vicentino secondo le più tipiche modalità delle continuazioni, e agli interi calchi di formule stereotipate. A questo si possono aggiungere i modi di costruzione dei discorsi di primo grado, luoghi dove Chiabrera al pari di Trissino – e contro Tasso – non si esime dal duplicare omericamente orazioni e ambasciate (con un effetto di ridondanza odioso, messo in croce già prima di Tasso ma che per fedeltà al modello non viene messo in abbandono), e la continuità delle soluzioni *ex*

[245] Per due casi di uccisioni lampo di Vitellio si vedano rispettivamente CHIABRERA, *Gotiade*, VII 5 e XV 5-6.

[246] Lo definisce un «impianto […] esilissimo» RUSSO 2002, p. 210.

[247] È un'idea, ripresa in tempi moderni, di GETTO 1969, che tuttavia non ne parla espressamente per quanto concerne la produzione epica (pp. 143-145), a proposito della quale si limita a esprimere un giudizio di valore, ovviamente negativo, riconoscendovi le vestigia tassiane per «certi echi procellosi e talune modulazioni elegiache» (p. 143).

[248] Fornisce un elenco dei nessi con l'antecedente CORRIERI 2013 (per la ripresa di formule dal vicentino p. 252).

machina, a partire dal ritorno alle armi di Vitellio, portato di peso sullo scenario di guerra da un emissario di Dio.

Questa ripresa stratificata su *inventio* e *elocutio* trova una saldatura perfetta nella scelta dell'argomento: la guerra di Giustiniano contro i Goti è già di per sé un evidente lascito dell'epica nazionalistica altrui, a cui Chiabrera somma la decisione di narrare la parte conclusiva della campagna, proprio quella che non compariva nell'*Italia liberata*. La mossa, azzeccata se si guarda all'ipertrofia di certi poemi (ma meno se si considera la dimensione ottenuta), è un portato omerico, fissato da Tasso come buona norma per l'*epos*. Si aggiunga che fa del testo, se vogliamo, una continuazione: una nuova *Italia liberata*, pulita dalle mende che ne avevano segnato la fortuna in maniera irreversibile e in grado di aprire una via per il classicismo che seguirà, ma è quasi inutile ricordare come la misura del successo vada valutata anche in controluce a quello dell'opposto poema tassiano. Anche la *Gotiade* finisce per essere schiacciata dalla pressione, tanto che lascerà una traccia volatile della propria importanza, nelle menzioni dei successivi poeti eroici, e non delle prove.[249]

La formale adesione al poema del vicentino è la controprova di una riluttanza – tipica dell'autore, se si guarda anche alla sua successiva produzione – nell'accettare la mediazione tassiana. Viste le formule affibbiate al poema dalla critica, quanto detto non è una tautologia: la *Gotiade* è uno di quei testi che nel fare i conti con Tasso tendono a sbilanciare gli equilibri della scrittura su Omero (facendo leva sul noto precedente cinquecentesco di Trissino), visto come archetipo di una regolarità classica, che disconosce il portato del romanzo.

La disistima (di avversione non si può parlare) del modello tassiano si manifesta in vari modi. Il più evidente, complice anche la brevità, consiste nel non prendere in considerazione come fonte possibile la *Gerusalemme liberata* per episodi nei quali di solito ne è attestata la diffusione, cosa che va di pari passo con la rarefazione delle precise riprese intertestuali. Come nel caso di Fratta, non si tratta di una prova positiva, bensì di un indice dell'adesione che funziona in rapporto a quello che succede nella tradizione a seguire. A questo proposito va detto che esistono nessi tra i due testi, ma non si trovano quasi mai addentellati testuali clamorosi, in grado di stabilire la dipendenza di quello di Chiabrera dall'altro.[250] Una seconda cosa da rilevare, nell'ottica di un ipotetico confronto, è la sfasatura d'ordine delle sequenze: già al primo canto si hanno il consiglio degli assediati, il ricorso a Dio per una svolta nella guerra, il ritorno

[249] Se è francamente impossibile parlarne nei termini di «modello alternativo alla *Gerusalemme liberata*» (CORRIERI 2013, p. 239), una sua circolazione minima è nondimeno attestata: a quanto detto in precedenza si aggiunga la menzione di FRATTA *Malteide*, XII 72, 7-8 («Gabriel, ch'al suon de l'armi / canta gli eroi con bei vivaci carmi»), all'interno di un quadro celebrativo del savonese.

[250] Ne danno conto CORRIERI 2013 e RUSSO 2002, ma è evidente la difficoltà a trovare citazioni precise dall'ipotesto. Un esempio contrario, di come l'antecedente tassiano influisca sul poema di Chiabrera, si ha nella sortita notturna del canto V, che chiaramente tiene l'occhio a quella di Clorinda e Argante: nella *Gotiade* sono Vitellio e Armodio a compierla, al fine di incendiare le torri del nemico. Questa sortita fa il paio con quella del canto III, una vera e propria Dolonea, a dimostrazione della contemporanea presenza di vari modelli classici, in grado di dar vita a più filiere contemporaneamente (sul tema vd. CABANI 1995). Altro caso di prossimità, reso più labile però dalla presenza di un archetipo classico comune, è quello della biografia di Getulio, in tutto simile a quella di Clorinda.

(o per meglio dire l'arrivo) al campo dell'eroe risolutore, funzioni del racconto che, disseminate lungo tutto il percorso della *Gerusalemme liberata*, nella *Gotiade* vengono compresse per via di una tendenza alla semplificazione che si estende dalla sede iniziale al testo nel suo insieme, di modo da lasciare spazio nel resto all'esaltazione del personaggio principale.

Alla resa dei conti è impossibile affermare che Chiabrera sia in anticipo sul Barocco, mentre è lecito dire che lo sia su un preciso punto della tendenza classicista, sarebbe a dire l'uso di Omero e di Trissino – intermediario moderno – come schermi contro la *Gerusalemme liberata*. Lo stesso moto, alimentato da coincidenze scontate (di autore e di poema) appare anche nell'ultimo **Tasso**, che nella ***Gerusalemme conquistata*** (Roma, Facciotti, 1593), in preda a un'auto-riflessa angoscia dell'influenza,[251] applica in maniera programmatica una riduzione degli originali schemi del primo poema a vantaggio di un ritorno, molto complesso, nei ranghi di una tradizione verso la quale si vuole testimoniare un grado di adesione molto maggiore, anche a costo di sacrificare l'unità intima del testo: così si può intendere, in definitiva, l'esito della rilettura tassiana, che ritoccando in vari modi la versione originale rovina irrimediabilmente la coesione che la sosteneva.

Il transito da un poema all'altro è reso difficile dal fatto che Tasso applica un metodo di lavoro non superficiale, che si riflette in una gamma di interventi molto estesa (alle cassature di materiali originari fanno da contrappeso le molte aggiunte – tanto che il nuovo poema è di circa un terzo più lungo –, gli spostamenti e le precise riscritture),[252] nonché dalla diacronia del percorso, che si innesca già durante la revisione romana e quindi, addirittura, in anticipo sui tempi della stessa *Gerusalemme liberata*, e acquista spunti di riflessione dalla polemica con la Crusca.[253]

Sulle differenze tra i due poemi, dapprima nell'ordine di idee di un impraticabile confronto, poi nella prospettiva di una considerazione maggiormente autonoma (sempre attraverso la *collatio*, ma non per marcare una presunta inferiorità del testo di arrivo) delle dinamiche della scrittura tarda di Tasso, molto è stato detto e non pare il caso di insistere.[254] Più interessante, perché elemento in sostanza nuovo nel campo della critica tassiana, è l'ampliamento del confine di questo transito verso il Seicento; lo studio, insomma, non solo della pratica del rifacimento ma della sua importanza generale, che più si addice a una lettura storica del percorso eroico.

---

[251] Usa espressamente il codice di Bloom RESIDORI 2004, p. 214.

[252] Una tavola riassuntivo degli interventi è data in appendice all'edizione a cura di Bonfigli (Bari, Laterza, 1934), che fornisce tuttavia un testo non troppo corretto, nonché in coda a GIRARDI 2002 (pp. 251-263).

[253] Questa è l'idea della bibliografia più recente sul poema, supportata da una lettura incrociata con il *Giudicio*, nel quale emerge varie volte un'istanza apologetica contro le accuse della Crusca. BALDASSARRI 2009, pp. 164-165, mette però in guardia sui limiti logici e filologici di una simile opera di suddivisione diacronica del percorso tassiano verso la *Gerusalemme conquistata*, assegnando al biennio di revisione un ruolo effettivo in vista della *Gerusalemme liberata* e discutendo di alcune scelte ipotizzate in questo lasso di tempo che avranno particolare e imprevisto seguito.

[254] Una rassegna della vicenda ecdotica, da aggiornare con gli interventi degli ultimi vent'anni, è data da GIGANTE 1996, pp. 21-27.

L'intento di Tasso di dar vita a un poema «trascendente»[255] e, si può credo supporre, in quanto tale inimitabile, va a buon fine se si guarda il modo della scrittura, più lineare, meno interconnessa, in buona parte priva di quell'unità narrativa profonda in grado di rendere il senso di tutti gli altri livelli del testo,[256] ma non esime il poema dall'essere bottega per gli acquisti dell'eroico seicentesco. Un negozio nel quale i prezzi sono elevati e gli oggetti preziosi, rari: la tradizione posteriore non accetta la indiscriminata messe di materiali che filtrano dalla *Gerusalemme liberata*, ma accoglie determinate cose, soprattutto quelle che sono esito della reazione di Tasso contro se stesso e in cui vengono modificate istanze percepite come errate o disfunzionali. Una curiosità, che chiude a cerchio la biografia di Tasso, è la prossimità delle idee senili a quelle di un suo conoscente d'infanzia, quel Verdizzotti di cui già si è detto e per il quale, come per l'ultimo Tasso, senza voler dimostrar niente, prevale la tendenza – paradossale, perché destinata a divenire moda essa stessa – a «sottrarre il poema alla contingenza della sperimentazione letteraria, alla vicenda incessante delle convenzioni e delle mode poetiche».[257]

Primo elemento evidente, frutto di un ripensamento delle strutture profonde della sintassi diegetica, e che si trova con una certa continuità anche nell'epica seicentesca è il trasloco del rivolgimento in zone prossime alla conclusione. Salutata come apportatrice di un di più di meraviglia in un passo del *Giudicio*, nel quale l'espediente viene definito a chiare lettere omerico,[258] la posticipazione fino al libro XIX della mutazione di fortuna sconvolge gli assetti originari del testo e procura, in concomitanza con l'adozione di strategie diverse nell'annodamento tra episodi e racconto principale (i primi divengono sensibilmente meno rilevanti nel funzionamento del secondo), un semplificarsi nel processo di sviluppo della *fabula*, ora più lineare nel suo divenire. In definitiva, viene meno, attraverso l'inserimento di sezioni di battaglia e di altro genere che non hanno che influenze minime sul tessuto generale, la sobrietà della *Gerusalemme liberata*: il massivo inserimento di episodi è bilanciato dall'agevolazione del loro assorbimento (e della loro incidenza) nella favola. L'esempio più noto è quello della battaglia di Joppe (libri XVII-XVIII), la cui messa a testo rende pienamente il senso e i limiti del nuovo dispositivo narratologico: inutile ai fini della svolgimento e connessa al racconto tramite un attaccamento debole,[259] è modellata sull'esempio di

[255] Sono parole di RESIDORI 2004, p. 11, che nel suo lavoro sistematizza il pensiero tassiano dimostrando come l'uso dei due principali ipotesti che stanno alla radice delle aggiunte, l'*Iliade* e le Sacre Scritture, rientrino pienamente, per modalità e fini, nell'opera di elevazione idealistica del poema.

[256] Sono da citare, a tal proposito, le considerazioni di GIGANTE 1996, p. 46. Ricordo solo due esempi di perdita di senso diegetico: quello di Nicea, citato da quasi tutta la critica, e soprattutto quello di Argante, che a II 2-3 è detto essere in esilio perché «sospetto al padre», che probabilmente teme un suo colpo di mano, ma si ritrova misteriosamente in città senza che il suo reintegro venga descritto a VII 2 (mentre a XI 50 sgg. il diretto interessato dà ulteriori dettagli sui torbidi in cui è stato coinvolto), sequenza interessante se valutata nell'ottica del miglioramento operato da Graziani nel *Conquisto di Granata* (vd. *infra*, dal cap. IV la parte dedicate al modenese).

[257] RESIDORI 2004, p. 11. Per le idee di Verdizzotti si vd. *supra*, pp. 17-18.

[258] TASSO, *Giudicio*, II, pp. 159-161. Elemento fondamentale della correzione, l'omerismo, a mio modo di vedere, non fa sparire del tutto l'elemento cavalleresco: da un lato Tancredi continua nei suoi pericolosi errori (vede Clorinda e si dimentica di entrare in battaglia con Argante, in TASSO, *Gerusalemme conquistata*, VII 29-32; insegue il feritore di Clorinda nonostante sia un compagno d'arme e perde di vista la battaglia, ivi IV 36-37), dall'altro un elemento inusuale nel primo poema, cioè l'uso di versi costruiti per accumulo di nomi, di sapore nemmeno cavalleresco ma canterino, che ora si trovano in ogni dove.

[259] I fatti di Joppe saltano fuori senza nessuna preparazione: a XVII 76, 6 Raimondo annuncia di avere una «novella più trista» e dà conto della situazione della flotta, ma la cosa ancora più sorprendente è che la decisione di inviare un aiuto nasca

Omero e si esaurisce in un arco di testo ristretto (chiudendo peraltro una curva della favola originaria rimpicciolita in modo non certo felice tra i canti XVI-XVII), senza relazioni strette con quanto precede e segue.[260] Non sono peraltro le uniche cose che si notano: in un Seicento classicista sarà cosa comune il descrivere le battaglie come elenco di morti e di imprese singolari, senza i movimenti di macchina sulla situazione generale con attenzione ai movimenti degli eserciti sul campo che caratterizzavano la prima redazione del poema: la battaglia di Joppe è un esempio, non un modello, di quanto si leggerà nei vari Chiabrera e Stigliani.

Di natura simile è la stratificazione di materiali nel prologo, la cui estraneità è resa ancor più netta dal fatto che si tratta di un digressione storica. La serie di aggiunte inizia già al primo canto, dove si trovano ben otto stanze sulla storia del regno di Gerusalemme fino a Ducalto, l'attuale tiranno, introdotte in un modo davvero meccanico (sconosciuto al Tasso della *Gerusalemme liberata*) all'ottava 107, che non trova aggancio migliore con la *narratio* di un'affermazione diretta, con rottura dell'impersonalità,[261] e prosegue a quello successivo, quando Goffredo narra a Simone del ritrovamento della lancia di Longino, per altre sette ottave. A questo punto, sempre per via di un nesso molto debole, che, infatti, verrà rivisto più in là nel Seicento in cerca di un legame più solido con il racconto,[262] si ha l'ecfrasi della tenda con cui termina l'antefatto, ennesimo inserto retrospettivo di un testo che cerca di consolidare la propria radice storica a scapito della tenuta diegetica del racconto. Il legame è davvero minimo: Goffredo decide di alloggiare i

per ragioni d'utile dai due Roberti, che sembrano incarnare le ragioni di una borghesia mercantile che poco ha a che fare con il tessuto idealistico del poema (vd. XVII 81-84, dove Roberto di Frisa dice di voler salvar le navi per voler trasbordare ciò che resta del suo investimento in Europa, ridicolizzando la sacralità del pellegrinaggio in armi, ricordato a 81-82). Un'ultima cosa è la consueta apparizione misteriosa dei personaggi: a XVII 88 Argante è a Joppe, senza che si sappia come.

[260] Su questo esempio vd. GIGANTE 1996, p. 38 e RESIDORI 2004, pp. 27-30 : 29. Aggiungo solo che la cosa convive con una tendenza a puntualizzare, spesso inutilmente e anzi in maniera dannosa, le ragioni di certi eventi: lo si nota a II 11-12, dove il ravvedersi di Aladino dalla crudeltà che intendeva usare contro i cristiani viene spiegata con ricorso a Dio, mentre nel testo di partenza era più accortamente attribuito a una mutazione dell'animo dovuta a ragioni di calcolo politico. Se la cosa si spiega in questi termini, è vero d'altra parte che il secondo Tasso tende a infittire fortemente il piano metafisico della storia, con continue orazioni di Dio (una seconda, sempre inutile, a IV 9-17). Su quanto succede ai canti XVI-XVII bisognerebbe indagare in maniera più diffusa, in quanto sono lo snodo bellico del racconto, nel quale Tasso comprime cose che si trovano più avanti nel primo poema e ne aggiunge altre, perdendo molta coerenza (un'altra cosa che non ha tanto senso è la Dolonea di Vafrino, a XVI 72-87).

[261] Pur lavorando sulle intercapedini, Tasso perde molta efficacia nell'insieme della favola, che è molto meno legata: per un altro tipo di nesso si leggano le ottave 2-5 del canto II, nelle quali dà conto degli eroi pagani presenti in città attaccandosi per via puramente analogica a quanto diceva; parlando di Ducalto e dei suoi provvedimenti, passa a dire di Argante e poi di Clorinda, creando una catena logica che però porta sempre più lontano dalla favola. Ben diversa, com'è noto, l'introduzione di Clorinda sullo scenario di guerra, aspramente attaccata dai critici ma certo non meno saltuaria rispetto a quanti si vede nel rifacimento. Altra cosa simile alle otto stanze sulla storia del regno di Palestina sono le due (IV 65-66) anteposte alla celebre descrizione di Gerusalemme vista da Goffredo, su topografia e toponomastica, che confermano la tendenza a lardellare con materiali eruditi il testo (ancora, con simile intento, l'inserto di V 24-25, sulla nascita di Armida, di VI 17-20, che amplia il discorso sui natali di Gernando; di VI 31-37, l'inutile e pedissequa tirata genealogica di Riccardo; di VIII 55-59, che porta a cinque ottave la sola stanza di flashback di Raimondo che si legge in TASSO, *Gerusalemme liberata*, VII 64; di XVII 6-7, altre due ottave aggiunte al resoconto della storia d'Egitto).

[262] L'espediente più usato, a partire dal Bracciolini della *Croce racquistata*, molto attento alle sottili alterazioni della seconda *Gerusalemme*, è quello del resoconto in discorso di secondo grado, mezzo già migliore ma a mio modo di vedere non perfetto, perché lo stesso poco attinente con la favola. Molto meglio è allora la ricostruzione di un passato che ha un'influenza diretta sul presente del racconto che si dà nel caso della *Sardigna ricuperata* di Nozzolini e nel *Conquisto di Granata* di Graziani, dove i fatti precedenti non sono una parentesi analettica ma un qualcosa di necessario allo svolgimento dell'intreccio.

due messi in una stanza che mostri «come pietà risplenda», e da qui procede, seccamente, la descrizione dello splendido manufatto.[263]

Nel Seicento si trova attestata in più punti questa duplice tendenza: da un lato la proliferazione di episodi (rapportabile a un'altra seria crescita, quella delle descrizioni esornative),[264] nella fattispecie quelli guerreschi, sui cui legami con il tronco principale aleggiano incertezze e dubbi, dall'altro il rinvio del rivolgimento in prossimità della conclusione. Come ovvio, trattandosi di un fenomeno che riguarda la macro-struttura risulta difficile verificare direttamente a testo l'influsso della *Gerusalemme conquistata*, ma è evidente che Tasso anticipa una precisa tendenza. Il fattore della meraviglia, invocato dal napoletano come determinante per questa scelta (in maniera coerente con i *Discorsi dell'arte poetica*, dove appunto ne era fondamentale la ricerca in relazione alla favola),[265] si presta a giustificazione di quanto accade in area seicentesca: la ricerca della sorpresa, da intendersi come repentina e inaspettata vittoria che capovolge un quadro negativo, è attestata già nei primi anni del secolo con il *Palermo liberato* di Balli e con la *Croce racquistata* di Bracciolini e diventa poi fondamentale nel *Boemondo* di Sempronio e nel *Conquisto di Granata* di Graziani.

In quest'ottica ha un senso tanto l'aggiunta della battaglia di Joppe, che contribuisce ad appesantire la situazione in cui si trovano i crociati e lavora di comune accordo con lo spostamento di materiali per ottenere un finale meraviglioso: il secondo lato di questo processo, sempre fondamentale per il Seicento (recepito dai più intelligenti poeti epici, quali Balli e Graziani), è l'anticipazione dell'arrivo sulla scena di guerra degli alleati egiziani, che aggiunga l'ennesima difficoltà concomitante da risolvere prima di poter liberare il Sepolcro. L'arrivo di Emireno è spostato dal canto XX della prima versione al XIX, quando la città non si è ancora resa, modifica molto importante per arrivare a uno scioglimento meraviglioso e che, per soprammercato, sutura il problema dello sdoppiamento dell'azione, che una parte dei lettori del tempo aveva giudicato come rilevante: il fatto che gli Egiziani arrivassero a città espugnata implicava, per i critici propensi a cercare i malfunzionamenti della favola, che l'azione fosse bicefala; ecco dunque che Tasso rinsalda l'unità, e ottiene un incremento di meraviglia, funzionando – su questo ci sono pochi dubbi – come vero modello per la migliore epica seicentesca, che riconosce il portato della modifica e la applica con buoni risultati.[266] La trovata di Tasso è davvero degna di nota, passata sottotraccia solo per

[263] Concorde nel ricordare l'antecedente di Ariosto, la critica ne dimentica uno ben più vicino, che si legge nell'*Amor di Marfisa* di Danese Cataneo, a VI 1 sgg.

[264] Solo nella prima metà del canto I sono aggiunte, in maniera gratuita, le ottave 10 (su cui vd. *infra*, n. 277 a p. 80), 18 (feracità del Libano), 38, 1-2 (prima di ordinare la rassegna Goffredo e i duci fanno una capatina al «sacro altare»), segno di un lavorio costante su quelli che il vecchio Tasso reputava cuscinetti utili allo scorrimento della *narratio* e che verranno presi in molti casi come serio antecedente dalla tradizione a seguire, autorizzata da questi luoghi a intervenire similmente.

[265] A spiegazione della necessità (nonché della primazia) della coesione interna della favola: TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, II, p 388 («Quella [*scil.* la varietà della favola], in somma, tanto meno diletterà quanto sarà più confusa e meno intelligibile; questa, per l'ordine e per la legatura delle sue parti, non solo sarà più chiara e più distinta, ma molto più portarà di novità e meraviglia»).

[266] Aggiungo che sul versante pittorico la rappresentazione dei fatti d'arme si fa radicalmente diversa nel secondo: detto della costruzione sempre più frequenti di versi con accumulo di nomi, aggiungo che ora in molti scontri Tasso si vale di una tecnica omerica di descrizione, il catalogo di morti (per un esempio vd. *Gerusalemme conquistata*, X 94-96, tre stanze ad elenco

il rifiuto della critica di lavorare sulle parti belliche del testo ma di incredibile rilevanza: a cascata, viene ad acquistare un senso molto più pregnante il rivolgimento, ritardato dal canto XIII a qui, con i crociati davvero sull'orlo del collasso; grande intuizione, che però viene sfruttata male, dato che convive con lo sdoppiamento tra Gerusalemme e Joppe ed è incanalata nel racconto maldestramente, con la caduta di quelle cuciture che venivano usate in modo magistrale per connettere i minimi passaggi della *fabula*.[267]

Sempre sul versante dell'impianto generale, è da rivedere l'assunto per cui Tasso imprimerebbe una svolta accentratrice per ciò che riguarda l'unità di luogo: se è vero che il viaggio dei due messi incaricati di recuperare Riccardo continua quella progressiva riduzione evidenziata già dal passaggio tra le ottave stravaganti e la *Gerusalemme liberata*, ricollocando la scena dalle Canarie a un luogo interno al bacino del Mediterraneo, lo è altresì – ma è cosa mai presa in esame – che la misura dell'opera di riduzione degli spazi vada considerata anche sull'ascissa della quantità testuale. Per spiegare questo fenomeno basterà il caso del canto II, dove Ducalto manda i suoi figli in giro per il regno a raccogliere forze: viaggio breve, mantenuto nei limiti dello scenario di guerra, ma che occupa 36 ottave, e conduce con sé un indugio del tutto gratuito sulla geografia della Palestina, con spreco di erudizione biblica,[268] e la stessa battaglia di Joppe avviene fuori dal cordone d'assedio, a riprova del fatto che la riduzione dello spazio non implica un miglioramento dell'unità di luogo se convive, come qui, con un aumento di tensione nell'elastico tra fuori e dentro, e con una sfibrarsi nell'orchestrazione delle zone testuali che questo sottende.[269]

Se gli spazi sono ristretti ma moltiplicati, con frequenti descrizioni di luoghi geografici e di periegesi, un altro fattore che contribuisce alla perdita di linearità del testo di partenza è l'aumento dei personaggi,

---

aggiunte tra *Gerusalemme liberata*, IX 90 e IX 91), esempio a mio avviso di quel principio di rilettura generale per cui è enorme la tensione verso l'aggiunta minima, la puntualizzazione, ma a danno dell'efficacia complessiva. Vengono meno, e la battaglia di Joppe ne è caso perfetto, le grandi visioni dall'alto, mentre il resoconto si infittisce, alla Omero, di frammenti dalle gesta di singoli eroi.

[267] Detto che la tecnica descrittiva se anche acquista in termini di energia perde molto come visione d'insieme, vorrei far notare solo come da un lato i motivi alla radice delle azioni non siano così significativi (detto dei due Roberti, si veda anche il perché Rinaldo non prende parte alla battaglia, ivi, XVIII 121-123), dall'altro l'arrivo dell'oste nemica e il venire a battaglia sia quasi una cosa sola, senza lo squisito andamento a scaglioni che sarà materia d'imitazione per i migliori poeti eroici (vd. a tal proposito la velocità di *Gerusalemme conquistata*, XIX 7-12, dove non è data attenzione alla tattica), e che passi purtroppo in secondo piano rispetto all'affare di Ruperto che, messo al centro del racconto, ne indebolisce notevolmente l'importanza.

[268] La lunga digressione si legge in TASSO, *Gerusalemme conquistata*, II 15-50, ed è seguita, a conferma di quanto dico, da un altro spostamento verso l'esterno della macchina da presa, stavolta sui cristiani di Gerusalemme scacciati da Ducalto, che si ricongiungono al campo crociato occupando una sezione importante del canto (54 sgg., mentre nella *Gerusalemme liberata* il tutto occupava due sole stanze, II 54-55). Appena dopo, nel canto III, anche l'*ecfrasi* del padiglione smuove la geografia del testo, stavolta verso l'Europa, nel racconto del difficoltoso tragitto compiuto dai crociati e della campagna fin li condotta.

[269] Considerando quanto elencato alla nota precedente, pare che Tasso implementi specificamente non solo il retroterra storico ma anche quello geografico, ampliando la rete che circonda Gerusalemme in modo sensibile: ancora, nel racconto di Carlo dei fatti di Sueno, viene aggiunta un'ottava con dettagli precisi sull'itinerario (ivi, IX 13), e cosa identica per il rientro di Solimano in città (ivi, XI 5) e per la processione del campo a XI 13-15. Riguardo al primo episodio, vorrei incidentalmente far notare un fatto grafico: ritengo che la forma corretta sia Sueno e non Sveno anche nella *Gerusalemme liberata*, non tanto sulla scorta dell'edizione a cura di Bonfigli del poema riformato, che giustamente ha Sueno, ma sulla base di altri due fattori. Il primo è che l'oscillazione tra u e v mi pare si applichi solo nel caso in cui una parola inizi per vocale (quindi nelle stampe si ha 'vn' per 'un', ma anche 'sua' per 'sua' e così via, quindi Sueno non è Sveno), il secondo è l'uso dell'aggettivo «suenone» che fa VILLANI, *Fiorenza difesa*, che non si può assolutamente ridurre a «svenone» dato che il poeta fiorentino lo considera quadrisillabo: al di là della metrica, è chiaro che la forma corretta è suenone, a da lì Sueno (su questo non è utile l'apparato di Caretti, che non discute del fenomeno nella sezione dei nomi propri, né quello di Bonfigli, che tuttavia ha valore in quanto sceglie).

in maniera talora caotica. Oltre ai vari casi sottolineati dalla critica, che hanno un impatto di dimensioni vaste (i figli di Ducalto, Ruperto), voglio sottolineare qui che anche dove il lavorio di Tasso si concentra su brani di testo di misura ridotta si ha una perdita di efficacia purtroppo comune con una buona fetta del Seicento eroico. Un caso che rende appieno l'idea si ha al canto XIV, quando i cristiani provano un primo assalto al muro: la testa di ponte, che nella *Gerusalemme liberata* spettava ad Alcasto, per via di uno sdoppiamento ora compete a Ermanno e Drogo, con il riassestamento delle due ottave interessate che provoca uno strabismo purtroppo frequente nel poema riformato. Così facendo Tasso spezza tanto la continuità di senso (Alcasto aveva una funzione precisa, rappresentare l'audacia, e agiva coerentemente a essa), quanto quella diegetica, la quale subisce un pericoloso gioco di rifrazione che la danneggia: ora il lettore deve immagazzinare due informazioni, e per giunta sprovviste di un significato tale da consentire di memorizzarle.[270]

Ultima cosa di una certa rilevanza che interesserà parte della tradizione a seguire è il palese aumento di dialogismo del poema riformato, con esiti piuttosto tristi. Questo infittirsi del parlato da una parte provoca una perdita di immediatezza, danneggiando lo scorrimento del racconto (che invece vorrebbe migliorare, sottolineando puntigliosamente i passaggi di senso) rendendolo più macchinoso e togliendo quella velocità che caratterizzava la prima versione, dall'altro produce un effetto contrario, a mio parere, al magnifico e decoroso, perché si stabilisce su argomenti non così appropriati e certo di superflui. Lo si nota nella disputa di Riccardo e Gernando, dove prima che l'antenato di casa d'Este sfoderi la spada ci vogliono sette ottave di pedissequa araldica, con il risultato che l'ira che infiamma l'eroe perde proprio il suo connotato fondamentale, cioè la pazzia istantanea, accecante, che porta alla sconsiderata reazione, e lo si ravvisa anche nel soccorso che Goffredo presta a Raimondo ferito da Oradino, dove l'effetto è lo stesso, con il desiderio di vendetta che innescava in maniera istantanea la zuffa che viene annacquato da tre ottave iperboliche in cui Goffredo, contro il suo carattere, giura vendetta.[271]

Oltre i fatti narratologici, a interessare il Seicento sono anche gli spunti che il testo fornisce sul piano dell'*inventio*, ripresi a macchia di leopardo – ovviamente, visto che il testo di partenza con cui competere per l'impianto narrativo resta l'altro – dalla tradizione a seguire. Un punto d'importanza non accessoria

[270] Per il passaggio incriminato cfr. TASSO, *Gerusalemme liberata*, XI 34-35 e TASSO, *Gerusalemme conquistata*, XIV 55-56. In modo simile si potrebbe però ragionare sul ruolo di Raimondo e Giovanni, e su quello di Armida e della «donna di Seleucia», che pongono lo stesso quesito. Troppe informazioni disorientano il lettore, e in questo l'ultimo Tasso deve avvicinarsi a Chiabrera, nei cui poemi compaiono miriadi di personaggi con ruoli estemporanei: sono propenso a connettere questo fatto e la sua dannosità con la differenza tra la scrittura antica e quella moderna, la prima costruita per cicli, nei quali dunque i conti tornano per la fama che hanno i personaggi, la seconda invece molto più chiusa, quindi avente bisogno di un solido sviluppo interno, vista l'impossibilità di riconnettersi a una rete intertestuale più ampia di cui il lettore (o l'uditore) è a parte.

[271] Del primo caso ho dato nota sopra (n. 261, p. 75), a proposito del secondo (per cui vd. TASSO, *Gerusalemme conquistata*, VIII 105-107) mi preme sottolineare come le smargiassate siano in contrasto con la natura del personaggio (sarebbe un fallo di costume, secondo la retorica cinquecentesca), il cui tratto distintivo è la sobrietà regale. Un terzo caso, minimo ma in linea con quanto detto anche a proposito dell'incremento storico, nell'orazione di Sueno ai compagni al canto IX, dove è aggiunta l'ottava 17 (con ricordo di Maratona), un quarto nel racconto della squadra che trova l'armatura di Riccardo, che presenta di nuovo rispetto al testo antecedente la stanza IX 58, che descrive inutilmente il corso di un fiume, un quinto nel discorso di Raimondo a XIV 24-28, infine un ultimo, molto più rilevante, a IX 83-87, dove la velocità con cui si diffonde la sedizione è di nuovo rotta da un discorso, stavolta di Ruperto, il quale chiede a Goffredo le armi di Riccardo.

per la tradizione riguarda la sorte di Armida, che muta radicalmente nel transito al poema riformato. In ottemperanza al principio di semplicità che anima la revisione, la sua funzione ritardante si esaurisce in una stretta bolla di canti al centro del testo, senza occupare quella porzione cospicua che ne faceva il motore di tutto il primo poema. Nella *Gerusalemme liberata* tutto ruota intorno alla liberazione di Rinaldo, caduto presto nelle mani della maga: così, dopo una preparazione meticolosa, frutto di varie mediazioni divine e terrestri, i due messi Carlo e Ubaldo compiono la loro missione e riportano l'eroe estense al campo. Il ritorno e la pacificazione con Goffredo, decisiva per le sorti della guerra, si compie soltanto al canto XVIII, dopo l'ascensione al Monte Oliveto; nella *Gerusalemme conquistata* questo ramo narrativo da principale diventa secondario, in ragione di un ridimensionamento, a partire dalla decisione, già in realtà precedente la vulgata, d'autore di eliminare la finale riconciliazione tra Armida e Rinaldo:[272] la prigionia si risolve in breve (al libro XIII, poco oltre la metà fisica del poema, mentre in precedenza aveva luogo ai tre quarti del racconto), e, ciò che più interessa, con la liberazione del cavaliere cristiano è decretata la terribile sorte della pagana, che viene incatenata a una roccia.[273]

Il mutamento segue una logica di inasprimento delle sanzioni contro il magico e il meraviglioso, a cui non viene concesso ulteriore diritto di cittadinanza nel testo: come ovvio, scompaiono tutte le tracce delle successive azioni di Armida, il suo arrivo al campo d'Egitto e la riconciliazione con Rinaldo. Sulla stessa lunghezza d'onda si mostra, ancora una volta, il più giudizioso dei poeti epici successivi, Graziani: nel *Conquisto di Granata* Belsirena, carceriera di un elevato numero di cavalieri del campo spagnolo, viene raggirata e abbandonata da Hernando, e anziché tentare la vendetta decide di suicidarsi gettandosi dalla rupe su cui è costruito il suo magico palazzo;[274] cambia il destino, ma resta la sensazione di un vuoto, di una scomparsa, dai significati allegorici, dall'orizzonte di senso del poema.

Ultimo elemento di questa veloce rassegna, è il sogno di Goffredo, sequenza che si presta a una riscrittura profonda, che non passa sottotraccia nel Seicento. Anzitutto, ne è mutata la posizione (dal XIV al XXI), per via del nuovo quadro dei rapporti che si profila tra il capitano e Rinaldo: l'eroe estense è considerato ora una sorta di reietto, ed è richiamato al campo dall'amico Ruperto di propria iniziativa, senza che Goffredo partecipi in alcun modo, né praticamente né emotivamente, al reintegro nelle fila dell'esercito. Questo elimina la funzione dell'originale visione, nella quale Ugone dava inizio al processo di recupero di Rinaldo oltre a fornire una serie di consigli pratici sul modo migliore di

[272] È un'abolizione «caduta la quale, ex *post* le sequenze narrative che interessano Armida dopo la fuga di Rinaldo (a cominciare per la verità da *Liberata* XVI 63 ss.) restano destituite di significato» (BALDASSARRI 2009, p. 169, che usa il caso come esempio della discrasia tra le posizioni espresse durante la revisione romana e il riassetto del poema).

[273] Dà una bella lettura di questo episodio e delle sue implicazione da un lato con la favola, dall'altro con le migliorie apportate al personaggio di Rinaldo RESIDORI 2004, pp. 375-421. Aggiungo solo che uno degli spostamenti di materiali dalla redazione originaria subisce quel processo di torsione per cui si viene a sfarinare il suo significato nel contesto: l'intervento di Pier l'Eremita che si legge in TASSO, *Gerusalemme liberata*, XI 86 ha infatti poco senso, lardellato peraltro di una polemica ai dignitari (per la quale «riprende i vizi, e biasma ogni tiranno»: ivi, XI 87, 2) e di una visione allegorica (93-95) che disperdono il senso dell'intervento (in linea con quell'amplificazione del dialogismo cui accennavo), che prima funzionava come stimolo concreto a compiere la missione di salvataggio.

[274] Su questo passaggio vd. GRAZIANI, *Conquisto di Granata*, XX 104 sgg.

perdonare preservando il prestigio dell'autorità monarchica (un fine, d'altronde, dichiarato esplicitamente),[275] e offre il destro a una riscrittura della sequenza, nella quale a Goffredo si apre una panoramica della città terrestre e di quella celeste, ricca di una molteplicità caotica di spunti e interpolazioni di materiali della tradizione.[276] Prima del lungo elenco encomiastico di Papi e imperatori, è data una descrizione, non così breve, della corte di Dio,[277] di certo il passaggio della sequenza che maggiormente interessa al Seicento, disposto a concedergli cittadinanza: ne danno precoci esempi Balli nel *Palermo liberato* e Bracciolini nella sua *Croce racquistata*, e se ne trovano molti altri lungo tutto il corso del secolo, dalla *Gerusalemme distrutta* di Marino all'onnipresente *Conquisto di Granata* di Graziani.[278]

Nonostante le plurisecolari svalutazioni, insomma, la *Gerusalemme conquistata* si ritaglia una sua nicchia (e nemmeno così irrilevante) nella storia della tradizione, una presenza che emerge in parte attraverso il processo di lettura contrastiva con la *Gerusalemme liberata* che Tasso voleva in modo del tutto irrealistico sopprimere.

10. CANTARI TARDO CINQUECENTESCHI

Se l'affermarsi del modello tassiano procede lentamente nel contesto di una narrativa alta, ancora incline verso il modello ariostesco, la persistenza, coriacea, dell'eredità romanzesca viene affermata anche in una produzione di certo meno ambiziosa, che non senza una puntura polemica si può dire canterina.[279] Non è solo la distanza dai risultati coevi a farne parlare in questi termini, ma è anche e soprattutto l'incapacità di questi poemi di impostare, o comunque sia di contribuire, alla definizione di un modello, la quasi totale assenza di una volontà forte, innovatrice, e, in definitiva, il ritardo di cui sono ombreggiati e che pare attraversarli a più livelli.

Di testi attardati si può parlare anzitutto per ragioni di geografia culturale: pur nella pochezza di informazioni sui due autori, si può dire che si tratta di personaggi provenienti da aree provinciali (Giorgini da Jesi, Garibi da Imperia), lontane dai centri di discussione nei quali, se ancora non si elaboravano compiutamente gli strumenti per una scrittura nuova, quantomeno si gettavano le basi per una messa in discussione delle forme ereditate dalla tradizione. Zone di provenienza distanti non solo dalle capitali culturali e dai centri epici ma anche tra loro, a riprova del fatto che la tendenza canterina

[275] TASSO, *Gerusalemme liberata*, XIV 2, 7-8: «quinci a lui ne inviava un sogno cheto / perché gli rivelasse alto decreto».

[276] Dedicano pagine importanti al sogno di Goffredo GIGANTE 1996, pp. 115-145, GIRARDI 2002, pp. 136-151.

[277] TASSO, *Gerusalemme conquistata*, XX 48-56. Va sottolineato come già nel proemio Tasso, interpolando un'ottava (la 10), avesse rimpolpato la quota descrittiva: lo sguardo di Dio non si ha subito bensì dopo un veloce ritratto del Signore assiso sul «trono augusto» (ivi, I 10, 8), che diventerà antecedente importante per il Seicento, dove quasi sempre in sede incipitaria si danno cose simili, fino al caso estremo, per quantità di stanze, della *Strage de gl'Innocenti* di Marino.

[278] Si vd. rispettivamente BALLI, *Palermo liberato*, XIX 28 sgg. (visione del Paradiso di Boemondo), BRACCIOLINI, *Croce racquistata*, XXXV 1-37 (estasi di Eraclio), MARINO, *Gerusalemme distrutta*, VII 1-13, GRAZIANI, *Conquisto di Granata*, XIX 20-62 (estasi di Isabella).

[279] Per i dati di stampa di cantari nel ventennio successivo la *Gerusalemme liberata* vd. BEER 1987.

non è un fenomeno distribuito in maniera omogenea su base geografica ma pulviscolare, frutto si spinte singolari e non collettive.

La nozione di ritardo è frutto poi di considerazioni di natura testuale, che indicano il rifarsi a un passato distante: in particolare, il dominio della struttura paratattica, tanto a livello di diegesi quanto di frase, è la vera chiave per inquadrare questa produzione, attestata da due poemi quali *Il seraffico San Francesco* di Garibi e il *Mondo Nuovo* di Giorgini, passati dai torchi nel 1595 e 1596, che sono l'emblema di uno stile vetusto, sconfessato da una produzione che a partire dagli stessi oggetti darà risultati ben diversi più avanti nel tempo.[280]

Entrambi questi poemi, altra particolarità comune, mettono a frutto materiali preesistenti di tipo storico, sarebbe a dire resoconti di viaggio e agiografie, ragione per cui non è un azzardo parlarne come di cantari, se si presta attenzione agli esiti di questi due filoni: la tradizione mostra che tanto la scoperta dell'America quanto la vita di San Francesco si evolvono dalla nuda storia in versi verso il poema epico; a questa altezza, sono invece soggetto per una storia in ottave che se da un lato non dà attenzione alle discussioni tassiane sul verisimile, aggirate in nome di un'esasperata aderenza alle fonti, dall'altro rifiuta ogni ornamento retorico, tema e motivo tipici dell'*epos*.

Uscito a Jesi per i tipi di Pietro Farri, il voluminoso ***Mondo Nuovo*** di **Giovanni Giorgini**, dedicato all'«invittissimo principe di Spagna e alle sue sorelle» e corredato da una serie di apparati che fanno pensare a un testo di buona caratura (esibisce argomenti dei canti in ottava e in prosa e un'appendice apologetica), è un poema che in realtà fa i conti con la tradizione cavalleresca molto più di quanto sia lecito aspettarsi da un testo edito a quindici anni di distanza dalla *Gerusalemme liberata*.[281] Lo si potrebbe collocare facilmente non «fra l'Ariosto e il Tasso», ma «dopo Ariosto», secondo la nota formula di Sacchi.[282]

Come prima cosa, a marcare la mancata assimilazione del modello tassiano (da più parti ritenuto, a torto, modello costitutivo della scrittura di Giorgini) è l'assenza dell'unità d'eroe: non solo sono molti i personaggi che agiscono in maniera autonoma, ma manca il principio di correlazione tra le forze del campo cristiano, il legame di mente e braccio (Goffredo e Rinaldo) che consentiva l'unità «una di molti». Nel *Mondo Nuovo* manca il prototipo di Goffredo, fattore decisivo nella riduzione *ad unum* della

[280] Per una rassegna bibliografica generale del primo tema si veda GERI 2015 (mentre aggiunte su singoli testi si faranno *ad locum*). Un quadro, assai poco preciso, della produzione letteraria su Francesco tra Cinque e Seicento è invece offerto da DOGLIO 1990 (e, con diversa impostazione, CHIESA 2005), mentre per quanto riguarda l'ambito poematico va ricordato SELMI 2005.

[281] Sono poche le informazioni reperibili sulla figura di Giorgini (vd. lo specchio del *DBI*), mentre sul *Mondo Nuovo*, in relazione a un interesse contemporaneo per le scoperte cinquecentesche, si ha una copiosa produzione, da passare però al setaccio: i contributi disponibili si rivelano poco disposti ad analisi organiche e tendono a cadere in una pericolosa dialettica sull'importanza del poema. Dopo i lavori ottocenteschi di BELLONI 1893 (pp. 430-435), BIANCHINI 1892 (pp. 17-30) e STEINER 1891 (pp. 11-31), inficiati da pregiudizi di tipo estetico, il contributo più equilibrato è MANCINI 1992. Ben meno rilevanti, nonché marcati da evidenti errori, BALDONCINI 1993 e PERROTTA 1979; del tutto fuori asse, per le considerazioni e per la bibliografia, MARTINI 1987, pp. 549-552, mentre è poco propenso ad un'analisi del testo GERI 2015, pp. 44-45. Di orientamento opposto, volti ad attribuire un'eccessiva importanza al testo di Giorgini, ALOÈ 2013.

[282] Nella terra di mezzo lo pone invece MANCINI 1992, p. 152 (sulla stessa linea interpretativa GERI 2015, p. 45).

polifonia degli erranti: Ferdinando non è paragonabile all'antecedente tassiano, né il poema invita a tentare un simile raffronto, vista la totale assenza di spie intertestuali. La somma delle sue azioni non ne fa un nuovo Buglione[283] ma al limite una sorta di Carlo Magno, il perno monarchico intorno a cui ruota la vicenda.

Da qui una struttura narrativa a spina di pesce, risultato della decisione di narrare tutto il percorso di conquista del continente piuttosto che l'azione conclusiva (altra differenza non insignificante con le prerogative dell'eroico): a partire dai primi viaggi di Colombo si arriva, al termine dei ventiquattro canti, alla conquista del Messico di Cortés, seriore di oltre un trentennio. Il poema si configura così come un assemblaggio di episodi, compiuti da personaggi differenti e in semplice consequenzialità temporale e narrativa.

Sul piano dello stile l'approssimazione alla forma del cantare è netta. L'imitazione, una delle bellezze del poema indicate da Agostino Campano nel suo *Discorso breve e generale sopra il Mondo Nuovo*, sembra davvero potersi definire furto, vista la disarmonia che i prelievi creano nel testo d'arrivo.[284] Sul finire del poema, la morte di uno sconosciuto eroe messicano viene descritta citando la conclusione del poema ariostesco, con effetto stridente dato che Cortés ha appena trucidato un indio che combatte ignudo, non proprio la situazione epica in cui Ruggiero e Rodomonte si sfidano all'ultimo sangue, mentre dieci canti prima un altro riferimento esplicito al modello giustifica una strage di nemici dormienti.[285]

Altri fattori di tipo canterino sono le formule di ripresa di un filone narrativo, di tipo ariostesco, che sottolineano la difficoltà del narratore a sostenere la macchina, e, nello stesso ambito, quelle mnemoniche, spia frequente nei continuatori dell'*Orlando furioso* a indicare un «disagio» nei confronti dell'intreccio.[286] Da ultimo, la costruzione dell'ottava, campo in cui l'autore non sembra percepire le innovazioni prima ariostesche e poi tassiane, e la «eloquenza et abbondanza del dire e moltiplicità de' concetti», affermazione di Campano davvero incredibile. Solo due esempi di eloquenza: la similitudine della verruca, davvero di difficile inquadramento anche nelle categorie del più astruso manierismo («ma

---

283 Come invece affermato in MANCINI 1992, p. 157.

284 Cfr. GIORGINI, *Mondo Nuovo*, *Discorso breve e generale di M. Agostino Campano da Iesi*, p. 156: «Di più è dilettevole tal poema […] per la vaga imitazione, perciò che non vi è concetto nell'invenzione in Virgilio che non sia imitato facendolo così bene cadere a suoi propositi, che paiono non tolti né imitati ma necessariamente posti per seguir l'ordine del suo poema».

285 Cfr. GIORGINI, *Mondo Nuovo*, XXIV 64, 7-8 («e 'l dur terreno / morde co i denti, e 'l ciel, la dura sorte / bestemia, e si fuggì l'alma sdegnosa / che fu sì altera al mondo e sì orgogliosa») e XIV 16, 1-2 («Vincer sempre sia a l'or laudabil cosa, / vincasi per fortuna o per ingegno») e ARIOSTO, *Orlando furioso*, XLVI 140, 7-8 e XVI 1, 1-2. Con modalità ugualmente pedestri la scrittura si giova talora di un altro tipo di grado zero dell'imitazione, la traduzione letterale, come in *Mondo Nuovo*, VI 78, che traduce un celebre passaggio senecano. Un fatto da segnalare è l'inserimento di una didascalia interna al testo, tesa ad esplicitare il modello chiamato in causa. Il passaggio della *Medea* in questione è infatti prontamente anticipato dal narratore nello spazio di un'intera ottava: «Abbiam al fin d'Ispagna, in Cordua nato, / un tragico poeta e dotto e degno, / che Seneca ne vien da ognun nomato, / qual queste terre col suo sacro ingegno / mirò, o pur fusse voluntà del Fato; / ne diede onde costui un grato segno / dentro tragedia che *Medea* si noma, / così dicendo in italo idioma», a cui segue l'ottava di traduzione. È chiaro il carattere amatoriale di questa scrittura, che per l'ansia di ostentare un retaggio classico diventa esibizione gratuita ed esasperatamente didascalica del *milieu* letterario dell'opera.

286 Cfr. SACCHI 2005, pp. 190-196: 191. Per un esempio di rilancio cfr. GIORGINI, *Mondo Nuovo*, IX 9, 1-2, mentre per una formula mnemonica ivi, XIII 7, 7-8 («e questo di cui parlo è 'l grand'Oviedo / ch'in altro luoco aver nomato io credo»).

dal pian risorgea come veruca / ch'al pian de la sua man alta s'adduca»),[287] mentre, riguardo le «figure», è da leggere la descrizione di Medusa, uscita dagli inferi ancora senza testa e grondante di sangue, nello stesso modo in cui «a un pollo / che dal suo busto a l'or sia tronco e scemo / il capo».[288]

La caratteristica più evidente, notata finora da tutti i lettori, è la palese inverosimiglianza storica del testo, dato che vi si ritrovano avvenimenti distanti nel tempo, nonché personaggi che alle soglie della conquista messicana dovrebbero essere trapassati ancora agiscono.[289] Detto che questa è innegabile, risulta evidente che la preoccupazione del poeta non fosse rivolta alla serialità degli eventi, tra loro distanti oltre un trentennio, quanto invece alla ricerca di una continuità logica e etica tra scoperta e conquista, e di un epilogo epico per la fase armata di colonizzazione.[290]

L'assenza di un vero e proprio fine narrativo è testimoniata dal proemio, la cui inconcludenza è direttamente proporzionale al numero di ottave, ben nove, in cui si cerca di enunciare l'argomento. Il caos che si avverte all'interno del testo, tanto per la struttura quanto per il ruolo paritetico degli agenti, risulta già evidente, anzi programmatico nelle prime tre ottave: i personaggi elencati sono ben tre, senza che se ne desuma una gerarchia, mentre le azioni sono almeno tre, la scoperta di Colombo, l'intervento decisivo di Isabella nella progettazione del viaggio e le sofferenze di Ferdinando. Come si vede, della conquista delle isole caraibiche e soprattutto del Messico, atto finale del processo di sottomissione dell'America centro-meridionale e vero fine della missione, si ha traccia solo per via indiretta, quasi enigmatica (viene elencato solo al v. 8 dell'ottava 3, nel contesto dell'elenco delle sofferenze che patirà re Ferdinando). La mancanza di un programma proemiale preciso conferma quanto detto riguardo la diegesi: sostenuta dall'esile figura di Ferdinando, cardine del racconto digressivo, la struttura manca di una propria coerenza interna e procede per tronconi sfondando i limiti della coesione interna, fino allo scioglimento, che ristabilisce un finalismo, se non narrativo, quantomeno etico.

A tutti i livelli del testo, dunque, il modello prevalente pare quello canterino, nemmeno ariostesco, mentre è quasi oscurato il riferimento a Tasso: anche l'impianto ideologico conferma la discrasia con la *Gerusalemme liberata* e attesta la posizione molto particolare di Giorgini. Pare molto difficile, sul piano dell'angelologia, affermare che «la struttura del testo al livello della fabula […] è quella comune agli altri poemi epici post-tasseschi di tipo opposizionale: da una parte c'è l'Inferno, c'è Plutone e il Panteon infernale (la Gorgona, le Furie, ecc.) ma rappresentato soprattutto da divinità indigene (le Fate, i Cimi,

[287] Ivi, XVII 8, 7-8.

[288] Ivi, XXI 37, 6-8.

[289] Come giustamente nota Mancini, all'epoca della conquista del Messico (1525) era già passato un decennio dalla morte di Ferdinando e un ventennio dalla morte di Colombo: vd. MANCINI 1992, p. 159. Sull'argomento è tornato in tempi recenti, senza sostanziali aggiunte, GERI 2015, p. 45, mentre ne faceva menzione in precedenza BELLONI 1983, p. 433-434.

[290] La critica, recente e meno, ha focalizzato l'attenzione sulla totale inverosimiglianza della favola, senza scendere a considerare i singoli quadri del racconto nel loro rapporto con le fonti: il discorso si carica di interesse qualora si considerino le dichiarazioni seicentesche circa l'incredibilità del mondo nuovo, già di per sé meraviglioso e per questo disponibile a fornire la materia per un incremento iperbolico del verosimile. Nel *Mondo Nuovo* non si preme il tasto della meraviglia, nonostante gli stessi resoconti autorizzino un tale processo. A titolo d'esempio si veda la reticenza, di marca ariostesca, di GIORGINI*, Mondo Nuovo*, III 10, 1-4: «Sì grandi son, di sì lunga misura / che stimato serria molto bugiardo / colui che narraria; lascio tal cura, / ond'io in ciò più mi allungo o ritardo».

ecc.); dall'altra il Cielo, Cristo e Dio Padre».[291] Nella realtà delle cose si verifica l'opposto: l'Inferno è un semplice agente mosso dalle Fate, la cui regina è il vero motore dell'azione anticristiana.[292]

Oltre a ciò, a rimarcare la forte attinenza con il testo ariostesco e il rigetto del modello tassiano, stanno le continue specificazioni di un legame profondo tra questa maga e la Alcina dell'*Orlando furioso*. Già nel primo canto l'attinenza con il personaggio ariostesco viene rimarcata, quando a spiegazione dello sdegno delle fate per Ferdinando è detto che «Stan ne le menti lor alte riposte / ingiurie et onte già ad Alcina fatte», mentre poco oltre, nel proprio discorso di esortazione Erctontea ricorda «a che mal passo noi veggiam condutta / Alcina, che l'impresa incontro al Magno / prese, si sta dentro in eterno lagno».[293] Come prassi consueta, è fornita un'interpretazione ideologica *ex post* delle vicende dell'*Orlando furioso*, utile a riannodare e contestualizzare le fila del discorso ariostesco:[294] in questo caso, secondo Giorgini, il traviamento che Alcina aveva indotto in Ruggiero sarebbe parte di un progetto infernale contro Carlo Magno, di cui nel poema ariostesco non c'è traccia. Un'ultima occorrenza al canto XVIII, dove la maga ariostesca è ancora il modello ideale di resistenza infera alle forze cristiane.[295]

Un anno prima, nel 1595, era stato edito ***Il seraffico San Francesco*** di fra **Giacomo Garibi**,[296] che in venti brevi canti racconta la vita del santo assisiate. La misura del testo e la citazione con cui si chiude una delle sue primissime ottave («e lo farà quella bontà infinita / adorno de i caratteri ch'affisse / ne' mani e piedi e lato a Giesù Cristo / di noi per far il glorioso acquisto»)[297] non devono far pensare a un interesse più che saltuario per il modello tassiano: come nel caso del *Mondo Nuovo*, anche *Il seraffico San Francesco* è una sorta di storia in versi, se possibile ancor più nuda e disadorna di quella di Giorgini.

Il carattere distintivo del poema, rilevante al punto da indurre un'associazione al *Mondo nuovo*, è la straordinaria velocità diegetica, che se per Giorgini faceva pensare il testo come una sorta di cronaca in versi, nel caso in questione ne fa un'agiografia in ottave. L'aderenza alle fonti medievali (la *Legenda Maior* di San Bonaventura, su tutte) è rigorosa, e non ammette deroghe a costruzioni di tipo obliquo, né a

---

[291] MANCINI 1992, p. 155.

[292] È lei che nel primo canto convoca l'Inferno e lo sprona ad agire, mentre nell'XI invia la pestilenza e la carestia al campo cristiano; nel XVIII induce gli indigeni al suicidio collettivo per lasciare privo di sudditi il regno di Ferdinando e consola Montezuma; infine, nel XXIII, tenta una disperata resistenza a fronte della schiacciante vittoria campale di Cortés (si vedano rispettivamente gli ampi passaggi di GIORGINI, *Mondo Nuovo*, I 10 sgg.; XIII 74-86; XVIII 1-31 e 61 sgg.; XXIII 68 sgg.).

[293] Cfr. rispettivamente ivi, I 13, 1-2 e 32, 6-8. Per «l'eterno lagno» di Alcina vd. ARIOSTO, *Orlando furioso*, X 55-56.

[294] Tra i molti esempi validi, uno importante è offerto da CATANEO, *Amor di Marfisa*, VI 54, dove Satana ricorda a se stesso come per contrastare Carlo non gli fosse giovato unire le forze d'Africa e di Spagna, un'alleanza nel segno dell'inferno del tutto inesistente nel ciclo ferrarese.

[295] Cfr. GIORGINI, *Mondo Nuovo*, XVIII 12-13: «Voi tu minor ardir mostrar ch'Alcina, / qual non cessò già mai da pugne e risse, / o dentro terra o pur a la marina, / mentre il gran Carlo e 'l suo nipote visse, / e de gl'altri guerrier forza più fina, / e pur sai quante ingiurie ella soffrisse, / e, se ben vinta, il suo voler mai vinto / non fu, che sol da noi si rende avinto? // *** sempre combatté mentre egli puote, / e quando di pugnar mancò il potere / sempre arrecolli noia e cure ignote, / ond elieti già mai potèr godere / il regno, e l'altre lor terre remote; / empì di fele ogni grato piacere, / amara rese ogni vittoria, e al riso / il pianto insieme, e scolorossi il viso».

[296] Sul ligure sono scarsissime le notizie: nonostante un discreto interesse nei confronti della letteratura francescana manierista e barocca, nessuno ha mai citato l'esistenza del poema di Garibi, neppure BELLONI 1893.

[297] Citazione scontata non solo dalla *Gerusalemme liberata*, ma anche dalla lirica che a partire da Tasso si interessa della figura di Francesco e nella quale il tema delle stigmate è spesso ricondotto alla metafora della stampa (ne dà ampia testimonianza DOGLIO 1990).

inserzioni dal serbatoio di temi e motivi dell'epica. Il racconto procede nudamente e con un ordine cronachistico, tramite giustapposizione: cade in questo modo ogni nesso logico, non solo tra le sezioni del racconto ma anche tra le singole ottave.[298] La diegesi, paratattica e centripeta (non si ha traccia dei così detti «episodi», tanto importanti nelle logiche cinquecentesche di costruzione della favola) si basa semplicemente sulla trasposizione in ottave delle vite del santo, sulla messa in versi, ponendosi fuori da ogni possibile ragionamento sulla storia del genere.

Una marca romanzesca sono i soliti proemi moraleggianti, dove vengono discussi concetti generali affrontati nel testo (la carità al canto III, la povertà al VI, la grazia al X) oppure è fornito un commento a quanto narrato (sulla superiorità del metodo incolto di Francesco rispetto a quello della teologia al canto IV). Svolgono così una funzione precettistica diretta rispetto all'azione, e seguono una casistica precisa; si tratta di una tipologia narrativa romanzesca, cosa che non può che confermare l'idea di un poema costante nel rifiuto della *Gerusalemme liberata* e nell'adozione di modalità canterine.

Un tratto peculiare, che dà l'idea del grado amatoriale della scrittura di Garibi, è la spiegazione diretta di passaggi poco chiari, allusivi o metaforici, un tratto che si può mettere in comune con le didascalie interne al testo proposte da Giorgini. La nascita di Francesco, difficile da ipotizzare in una «stalla» vista l'estrazione borghese della famiglia, viene senza mezzi termini paragonata a quella di Cristo, un'analogia facilmente intuibile e che certo non necessita di un intervento diretto del poeta: «O gran conformità che qui si vede / tra lui e Cristo infin dal nascimento, / ch'umil e pover loco si concede / a lor ov'il bue giace et il giumento».[299] Nello stesso ordine di discorso rientrano anche le dichiarazioni proemiali circa lo stile, che ricordano i modi della meno colta scrittura postariostesca, che spesso portava nella testa del poema dichiarazioni del genere, abbassando ulteriormente il tono.[300]

In definitiva, alla novità dell'oggetto (il *Mondo Nuovo* fu il primo poema compiuto sulle imprese di Colombo, mentre *Il seraffico San Francesco* è tra i primi del filone agiografico dell'eroico) non corrisponde un aggiornamento della forma: solo più avanti, sul finire del primo ventennio del Seicento, si arriverà ad una soluzione di carattere epico moderno per l'epica dell'Ammiraglio e quella di Francesco, con i poemi di Stigliani e di Gallucci, mentre a questa altezza questi due assi tematici portano ancora a soluzioni non propriamente eroiche, in linea con gli indirizzi dello scorcio di secolo.

Altrettanto si può dire per quella sezione della narrativa interessata ai fatti della quarta crociata, in cui il ***Dandolo*** di **Scipione Manzano** è solo l'esemplare originario di una discreta trafila che si evolverà in direzione di un'epica regolare. Più che di un poema, è un'idea di poema: l'articolazione del testo, il cui secondo canto è per intero dedicato all'ecfrasi di un tempio su cui sono dipinte le vicende delle glorie

[298] Per averne un esempio si legga GARIBI, *Seraffico San Francesco*, I 29-30 (p. 10), dove vengono descritte in successione la carità al povero privo di mantello e la visione della casa ripiena d'armi, fatti assolutamente indipendenti il cui legame non è in alcun modo esplicitato.

[299] Cfr. GARIBI, *Seraffico San Francesco*, I 17, 1-4 (p. 6); mentre per il luogo della nascita I 16, 7 («… e ne la stalla ch'abbi a partorirlo»).

[300] Ivi, I 2, 1-3 (p. 1), dove si noterà subito il modo spiccio: «Ma non intendo far lunghi discorsi / per gl'antri de le Muse e selve e monti, / ché tali non mi piace qui far corsi».

veneziane, fa venire il sospetto che si tratti di un assemblaggio provvisorio, un tentativo alla cui radice stanno interessi encomiastici più che poetici, il che tuttavia non cancella l'ipotesi che il progetto dovesse essere ben più sostanzioso dei tre canti che ne rimangono.[301]

Andato alle stampe nel 1594, si potrebbe forse pensare come un poemetto, per alcune caratteristiche testuali comuni; tuttavia, alla luce di una distinzione sottile, è preferibile farlo rientrare in una più vasta sezione sulle forme spurie dell'epica tardo cinquecentesca: se la scelta dell'argomento storico non lo esime del tutto dal poter somigliare al sottogenere, nella fattispecie quello celebrativo, del poema epico (che, nella predilezione per la storia moderna, mantiene un indirizzo municipale di storia medievale), l'*Argomento del poema* dimostra la coscienza dei limiti e delle prospettive della discussione in corso sul primato tra Ariosto e Tasso, per quanto poi le soluzioni messe a testo rasentino il grado zero. Si tratta di un piccolo passo in avanti rispetto a Giorgini e Garibi, del tutto dimentichi dei contorni del dibattito sulle forme dell'epica, sebbene il testo non si riveli sufficiente a definire con chiarezza gli indirizzi della scrittura di Manzano, che non si può nemmeno ipotizzare a partire da quanto ne resta.

Nel terzo degli apparati in prosa che precedono il testo, dopo un riassunto alla spicciolata degli avvenimenti storici, l'autore annuncia di voler inserire sul tronco principale delle vicenda, cioè l'assedio di Bisanzio, una serie di azioni secondarie che riguardano il più importante eroe del campo, Enrico Dandolo.[302] A questo punto è immediato il transito alla diatriba tra Ariosto e Tasso, nella quale il poeta si schiera solo moderatamente a fianco del secondo: infatti, dopo aver detto di non «immaginare la caggione perché venghi da alcuni più lodato il romanzo che l'epica poesia»[303] e aver difeso le ragioni dell'*epos*, conclude affermando una loro sostanziale parità, perché entrambe egualmente in grado di giungere al diletto, il fine ultimo di ogni forma narrativa.

Vale la pena di sottolineare come prima cosa che tra le varie affermazioni una in particolare risulta determinante a vantaggio della collocazione del testo al di fuori del poemetto celebrativo: la menzione degli episodi è di non poco conto, soprattutto se messa in paragone ai prodotti coevi e con un caso seicentesco, quello dell'*Anversa liberata*, la cui storia redazionale mostra come Sanvitali abbia lavorato per sottrazione con lo scopo di eliminare un intero libro, dedicato a una digressione a sfondo amoroso: è possibile pensare che nella coscienza del letterato agisse uno schema implicito, che esclude la presenza della deviazione dalla forma del poemetto, testo breve in cui è necessario arrivare speditamente al punto e senza disperdere la narrazione.

---

301 Sul frontespizio si trova infatti l'apologetica dicitura «I tre *primi* canti del Dandolo, poema eroico», a parziale conferma dello stato di lavoro in corso di un poema di una pur minima ambizione. Non si hanno notizie in merito a una prosecuzione del poema, anche in ragione del fatto che l'autore morì, giovanissimo, due anni dopo la stampa (per un cenno biografico vd. RIEPPI 1941, p. 56, per il resto totalmente inutile visto che si tratta di una spoglia sinossi del poema).

302 Va sottolineato, in vista di una lettura del proemio, che anche nel definire l'azione principale il merito è sbilanciato tutto sul capitano: vd. MANZANO, *Dandolo*, pp. 10-11 («Questa espugnazione intendo io che sia l'azione del mio poema, nella quale s'ha da me per personaggio principale il gloriosissimo Dandolo, […] azione singolare di questo famosissimo eroe e degna d'essere e da gl'istorici e da i poeti diligentemente trattata»).

303 Ivi, pp. 12-13.

Il gradiente tassiano esibito, con parsimonia, in questa prefazione in prosa non trova conferme nei tre canti, ed è anzi da notare come almeno un paio di tracce portino in direzione opposta. Il fulcro di questo ambivalente rapporto si ha nel proemio, che è uno dei pochi punti del testo in cui riemergono segnali di intertestualità con la *Gerusalemme liberata*:[304] laddove il primo distico recita «Canto l'armi, l'ardir del pio guerriero / che nel seggio di Tracia il franco pose», le *Annotazioni*, una sorta di breve e futile esegesi, scomodano una serie di autorità in contrasto tra loro (l'*Odissea*, l'*Eneide*, la *Tebaide* e da ultima, in modo incongruente, la *Gerusalemme liberata* stessa), aprendo la strada a un fraintendimento dell'unità mista del poema tassiano. Il commentatore (non Manzano ma Nicolò Claricino) dice che nel proemio è osservata una norma epica, la «circoscrizione del principal personaggio che vien tolto a lodare» (il che conferma la sovrapponibilità di unità d'eroe ed encomio sfacciato, ma anche la diffusione di quel modo di intendere l'epica che si è in precedenza ricollegato al magistero di Sperone Speroni),[305] ma mettendo Tasso sullo stesso piano di Virgilio lo associa a un archetipo dalle caratteristiche diverse, per quanto il riconoscimento di una forte continuità del classicismo fino ai moderni sia cosa di non poca rilevanza.

Su questo punto il poema si avvita, in contraddizione con la prefazione: la preferenza per Tasso è sconfessata dall'adozione di una formula più tipica, invece, dell'eroico di metà secolo, sarebbe a dire l'unità d'eroe, che poco più avanti riemergerà in un contesto simile (è il caso delle teorie sul poema di Giovan Battista Strozzi il Giovane), nel quale l'approvazione del modello tassiano si dà previa messa in discussione di alcune sue componenti costitutive.

[304] Gli unici altri due punti di evidente contatto si registrano solo nel primo canto, in sede proemiale (all'ottava 5, dove rimano «glorioso acquisto» e «popul misto»), a conferma del fatto che l'identità tassiana è un gallone esibito in apertura come patente di legittimità ma poi non viene riconosciuto nel codice della scrittura.

[305] Ivi, p. 43. Sulla frizione di unità d'eroe ed encomio in Denores, con riferimento a Speroni, vd. *supra*, p. 15, e n. 38.

Tavola 1. Poemi e opere in prosa

C. Gonzaga, *Fido Amante* T. Costo, *Vittoria della Lega* G. Chiabrera, *Gotiade* V. Metelli, *Marte*	1582	
C. Camilli, *Cinque Canti* T. Costo, *Pianto di Ruggiero*	1583	
	1584	C. Pellegrino, *Carrafa*
	1585	*Stacciata prima* C. Pellegrino, *Replica* *Apologia* L. Salviati, *'Nfarinato secondo* T. Tasso, *Discorso*
	1586	G. Ottonelli, *Difese* F. Patrizi, *Trimerone* O. Lombardelli, *Dei contrasti* T. Tasso, *Risposta*
	1587	N. Degli Oddi, *Dialogo*
	1588	L. Salviati, *'Nfarinato secondo* G. Guastavini, *Risposta*
	1590	O. Pescetti, *Difesa* G. Zinano, *Sogno*
G.M. Verdizzotti, *Aspromonte* (canto I)	1591	
O. Ariosti, *Alfeo* T. Tasso, *Gerusalemme conquistata*	*1593* 1593	
G.M. Verdizzotti, *Aspromonte* (canto II) S. Manzano, *Dandolo*	1594	
G. Garibi, *Seraffico San Francesco*	1595	
G. Fratta, *Malteide* G. Giorgini, *Mondo nuovo*	1596	

Tavola 2. La polemica di Ariosto e Tasso: rapporti genetici

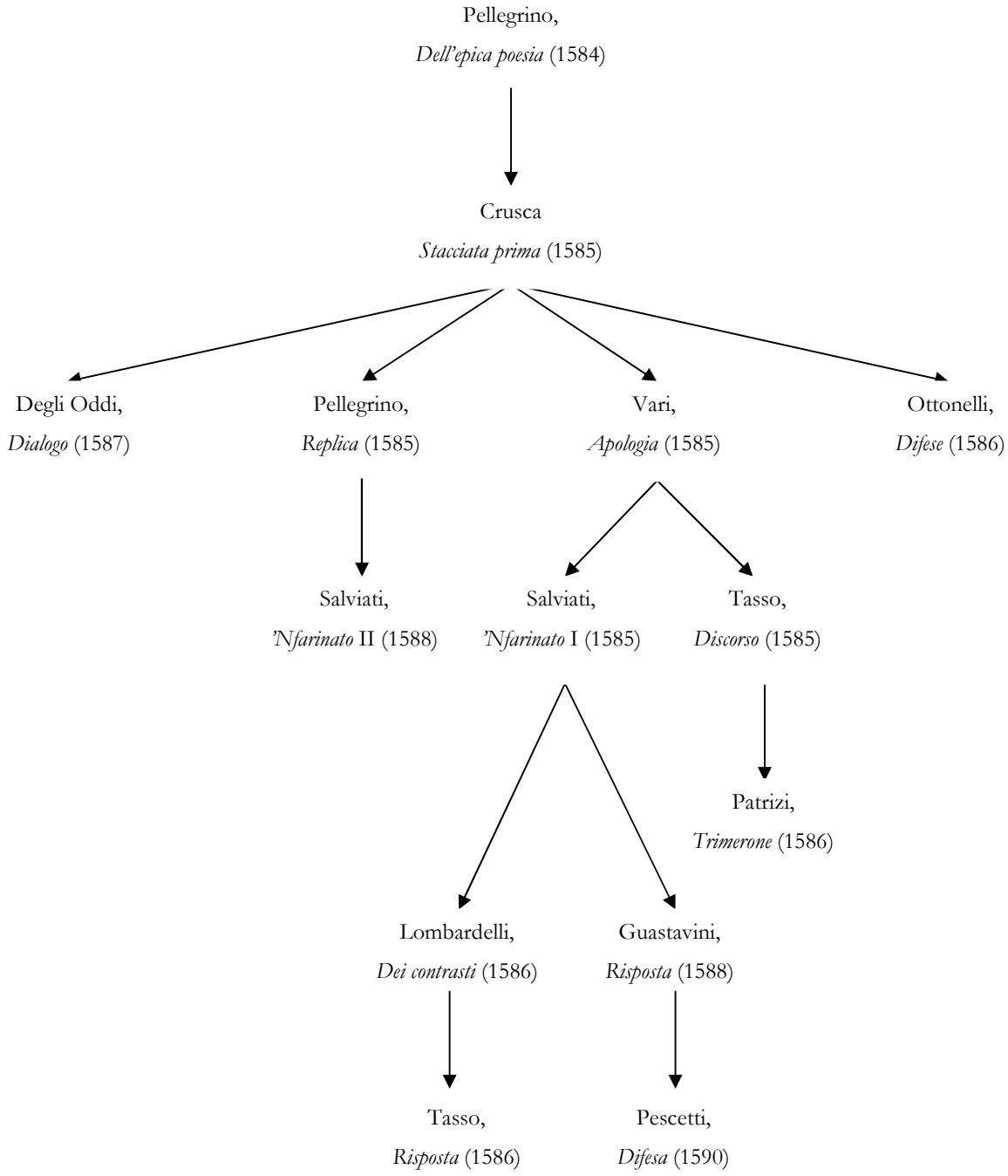


Tavola 3. La polemica di Ariosto e Tasso: rapporti logici

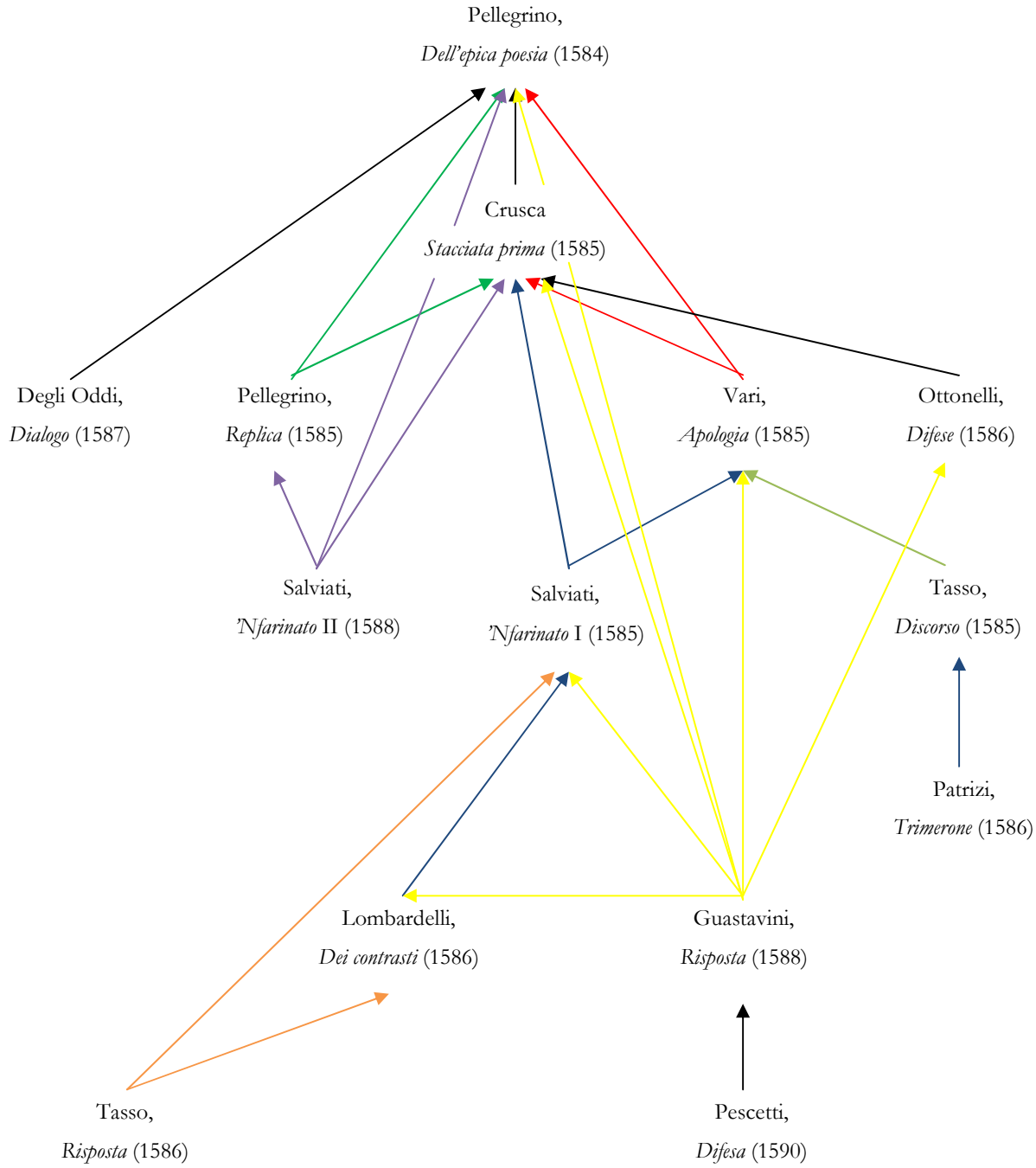


Tavola 4. Carta delle edizioni

Venezia	12	Roma	2	Bassano	1
				Ferrara	1
				Iesi	1
				Napoli	1
				Pavia	1
inediti	1			*Parigi*	1

Tavola 5. Carta del mecenatismo

Bianca Capello	1	Francesco Gonzaga	1
Carlo Emanuele di Savoia	1	Ranuccio Farnese	1
		Cinzio Aldobrandini	1
Scipione Pignatelli	1	Venezia	1

Poemi e edizioni per le Tavole 3 e 4

Metelli, *Marte*	Venezia	Bianca Capello
Chiabrera, *Gotiade*	Venezia	Carlo Emanuele di Savoia
Costo, *Vittoria della Lega*	Napoli	Scipione Pignatelli
Tasso, *Gerusalemme conquistata*	Roma	Cinzio Aldobrandini
Tasso, *Gerusalemme conquistata*	Pavia	
Tasso, *Gerusalemme conquistata*	Parigi	
Giorgini, *Mondo Nuovo*	Iesi	Francesco Gonzaga
Fratta, *Malteide*	Venezia	Ranuccio Farnese
Manzano, *Dandolo*	Venezia	Venezia
Gonzaga, *Fido Amante*	Venezia	n.d.
Gonzaga, *Fido Amante*	Venezia	n.d.
Camilli, *Cinque Canti*	Venezia	n.d.
Camilli, *Cinque Canti*	Venezia	n.d.
Camilli, *Cinque Canti*	Venezia	n.d.
Camilli, *Cinque Canti*	Ferrara	n.d.
Camilli, *Cinque Canti*	Venezia	n.d.
Camilli, *Cinque Canti*	Venezia	n.d.
Camilli, *Cinque Canti*	Bassano	n.d.
Camilli, *Cinque Canti*	Venezia	n.d.
Ariosto, *Alfeo*	*inedito*	n.d.
Galletti, *Gundebano*	Roma	n.d.

II.

IL REGIME TASSIANO

(1600-1623)

1. TEORICI DELL'EROICO

Conosciuto più che altro come il secolo dello stile, il Seicento è passato inosservato per quel che riguarda la produzione teorica sul genere epico: dopo i non esaustivi spogli primonovecenteschi è calato il silenzio, logica conseguenza del generale disinteresse per l'epica barocca.[1] Nella realtà delle cose, non mancano gli oggetti di studio, né gli spunti per metterli in relazione con un quadro generale del poema. Il primo quarto del secolo, in particolare, si presenta come una interessante fucina di idee da cui trarre perlomeno un paio di concetti fondamentali, impliciti se non dichiarati, che fungono da lanterna per un percorso nel talvolta oscuro campo della pratica: in primis l'affermazione del modello tassiano, quindi la ripartizione in una carta ordinata della sfera d'influenza dell'eroico.

Per ciò che riguarda le forme, va detto che è più rappresentata di quel che si crede la categoria dei teorici ortodossi, quelli che dedicano un trattato alla definizione del genere. Il fatto che uno tra gli scritti di spicco sia *Il Gonzaga* di Ansaldo Cebà, opera al massimo interessante ma discontinua e di nessun impatto sulla tradizione, rende però l'idea di come la forbice con la pratica si allarghi, e la teoria si manifesti, fatta eccezione per Beni, più come pratica d'occasione che come serio impegno ordinativo. Con la chiusura della polemica tra Tasso e la Crusca sembra tramontare anche lo zelo rinascimentale per la classificazione, un fervore che ne faceva terreno di battaglia quasi più che la concreta scrittura in ottave. Le polemiche permangono, ma divertono dal campo di scontro del tardo Cinquecento: la più importante è ingaggiata da Beni con la Crusca (oggetto di contesa è sempre Tasso, in maniera tuttavia incidentale, per via dell'esclusione del primo *Vocabolario*), e conta l'intervento di altri personaggi noti all'eroico, da Pescetti a Benedetto Fioretti.[2]

A riprova di questo ridimensionamento si registra l'apertura di molti autori verso forme teoriche spurie, più agili, e di supporto ai testi. La teoria è sempre più spesso relegata a zone marginali come la prefazione, smembrata in forme pulviscolari o isolata negli apparati, piegata spesso a esigenze apologetiche e difensive. Il fenomeno, lo si vedrà, per dimensione e per importanza è molto diverso dal corrispettivo di medio e tardo Cinquecento, quasi una cifra distintiva del fare teoria del Barocco. Anche in questa sfera d'azione esistono delle anomalie: il commento di Beni ai primi dieci canti del poema tassiano è l'applicazione massiccia di un sistema tutt'altro che circoscritto, dichiarato nella *Comparazione* e volto a identificare nella *Gerusalemme liberata* il classico moderno, superiore alle stesse fonti che cita e che il filosofo eugubino rintraccia. Diventa così imprescindibile la costruzione di un percorso attraverso

[1] Una bibliografia per tessere si costruirà in queste pagine a partire dagli studi sui singoli autori, basti qui premettere che il solo contributo organico sulla teoria seicentesca dell'eroico è l'a dir poco vetusto BELLONI 1907.

[2] Secondo qualcuno la *Comparazione* di Beni sarebbe una tarda risposta alla *Stacciata prima*, pertanto una sorta di coda della polemica tra Tasso e la Crusca (DIFFLEY 1988): idea da abbattere senza indugio, come si vedrà parlando di questo grande e magmatico trattato, per quanto alcuni spunti, messi meglio a fuoco nel *Commento al 'Goffredo'*, siano evidentemente da mettere in relazione al retroterra della diatriba.

i paratesti, che scali da forme più regolari e solide (i commenti) alle spigolature (le prefazioni e le lettere di dedica).

Un fatto rilevante è la diminuzione degli spazi del dibattito, fatto riscontrabile tanto nell'ordine geografico, dove è lampante il restringimento di circolazione dei testi (e delle idee) a un perimetro quasi esclusivamente municipale, quanto per ciò che riguarda la condivisione di un modo, nella pluralità di generi (discorsi, dialoghi, glosse, prefazioni e allegorie) e di modelli alla base della discussione. La totalità degli apparati visti offre indicazioni piuttosto precise per quanto riguarda il primo di questi due fattori, poiché consente di puntualizzare il quadro geografico distillato dalla pratica in maniera tutt'altro che indifferente a quanto ipotizzato per il tardo Cinquecento, sarebbe a dire localizzando dei poli che si è già visto essere sede di una discussione teorica.

Risulta immediatamente chiaro (*Tavola 2* e *Tavola 3*) che il centro più rilevante per l'epica del primo ventennio del Seicento (con picco massimo gli anni Dieci) è Firenze, città con tutte le tre caratteristiche basilari per essere capitale dell'epica: è sede di discussione teorica; ha un'istituzione politica in grado di attirare personalità non solo regionali; infine, è dotata di stamperie specializzate da cui vedono la luce un numero non irrilevante di edizioni.

Sono parametri che ovviamente lavorano all'unisono, ma non vanno ridotti a un unico circuito di funzionamento: il discrimine tra un'epica fiorentina e l'identificazione di Firenze come 'capitale epica' è sottile, cosa evidente nel risultato di una pratica che è ambigua se letta in relazione al fuoco teorico più noto, quello alimentato dalla Crusca, che brucia ancora nelle ceneri della polemica ormai spentasi sul finire degli anni Ottanta. Aver notato la convergenza di tre fattori non significa aver stabilito con assoluta certezza le linee fondamentali di una linea municipale della narrativa, ma soltanto aver fissato il punto di partenza per uno scrutinio minuzioso della situazione.

Ancora in qualche modo percepibile l'eco del conflitto tra l'Accademia della Crusca e il fronte tassiano (in Strozzi, come si vedrà, e nell'agguerrito Beni, il quale, dedicando ironicamente il *Cavalcanti* a Cosimo II, dà fede della convergenza della teoria, non solo della pratica, verso la corte medicea), lo sviluppo di un pensiero sull'*epos* si concretizza al di fuori della brigata cruscona, nei ranghi degli Alterati. È qui che prende vita (al traino delle teorie di Strozzi e a ridosso degli anni in cui Tassoni compiva una formazione «propiziat*a* […] dai contatti con l'ambiente toscano»)[3] il progetto comunale di un'epica «americana», cui partecipano Villifranchi e Gualterotti, ed è qui che viene revisionato il *Palermo liberato* del palermitano Tommaso Balli; infine, è sempre per il loro tramite che il contadino di Arcidosso, Peri, è introdotto a Cosimo II e può dedicargli la sua *Fiesole distrutta*. Verso il Granduca confluiscono i poemi di Bracciolini e Chiabrera, a conferma di un'importante produzione d'area toscana (ligure nel caso di

[3] PULIATTI 1984, p. 6 (e, in merito al precoce interesse per la letteratura di viaggio, p. 35, n. 139), che disegna un preciso diagramma degli interessi teorici del modenese. Per un attraversamento più dettagliato della questione diegetica (in direzione di Ariosto e della molteplicità) va considerato il saggio di Federico Contini di prossima stampa nella miscellanea *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento*.

Chiabrera, ma fortemente connessa con la corte fiorentina), che passa poi quasi sempre dai torchi di Giunti, Sermartelli o Pignoni.[4]

Venezia, sua storica nemica, pare avere un ruolo di secondo piano in questa finestra temporale, con l'unica e valida eccezione della presenza di Beni presso lo studio di Padova a ravvivare un conflitto con la Crusca ormai indirizzato verso il *Vocabolario*. Già da molti anni, morto Sperone Speroni, sembra venir meno il binomio teoria-pratica che aveva dato vita nella seconda metà del secolo precedente a una stagione intensa, che oltre ai vari Cataneo, Dolce e Verdizzotti aveva attirato per la sua vivacità anche i due Tasso, entrambi legati, per diversi motivi, alla città lagunare: oltre i poemi di Pancetti e Gabrielli, attardati nella loro esibita vena ariostesca e ai margini del discorso eroico,[5] non si ha nient'altro, un vuoto sorprendente se si considera la ricchezza della finestra temporale precedente.

L'assenza di un centro di potere, d'altronde, gioca a svantaggio di una scrittura che si cristallizza nel Seicento come marcatamente encomiastica e a indirizzo locale, mentre nel periodo rinascimentale era vivo il sogno di un impero – e quindi di un poema – transnazionale. Seguendo lo sviluppo in relazione ai centri di potere emergono, con ruolo quantitativamente minore rispetto a Firenze, altre due polarità di primo livello, Parma e Torino, sarebbe a dire Farnese e Savoia.

Nella città emiliana il trapasso dalla reggenza di Torelli a capo degli Innominati al Seicento è di certo destabilizzante e segna la fine di una stagione teorica intensa, ma non fa calare una cortina sulla prassi epica, che è la linfa per la legittimazione culturale del potere dei Farnese. Si ha così nel primo decennio una narrazione ossidionale (Sanvitali e Visdomini) e nel secondo, in una sorta di passaggio di consegne con Firenze, una di scoperta (Stigliani e Benamati). Parma possiede anche una tipografia specializzata, quella dei Viotto, impegnata sul fronte eroico a partire dalla celebre edizione della *Gerusalemme liberata* a cura di Angelo Ingegneri; quanto le manca per essere una capitale dell'*epos* è l'assenza di tracce teoriche concrete: fuori dagli interessi della critica, gli anni dal 1609, per paradosso quelli più vitali dal punto di vista della produzione in ottave, sono difficili da prendere in esame in assenza di una completa ricerca d'archivio.[6]

A Torino, dove a differenza di Parma manca una stamperia ufficiale, le condizioni sono le stesse: la discussione si concentra intorno alla cerchia di Carlo Emanuele I, committente scomodo, che più di Ranuccio Farnese e Cosimo II partecipa alla creazione culturale del consenso, non solo in termini di

[4] Manca, a oggi, uno studio sul genere che faccia luce sulla situazione fiorentina: a quanto dirò in questa sede va aggiunto il breve saggio di RESIDORI 2004.

[5] La *Venezia libera* (Venezia, Muschio, 1622) del canonico padovano Camillo Pancetti racconta inverosimilmente della guerra tra francesi e bizantini dell'807-810 per gli equilibri in laguna, risolto con l'elevazione al dogato del filo-greco Agnello Particiaco (Angelo nel testo): in 24 canti, è un poema di poche ambizioni e disordinato, mediocre per lo stile e con più di qualche trovata balzana e priva di decoro (ne darò un esempio anche al capitolo successivo). Lo *Stato della Chiesa liberato* del senigalliese Gabrielli (Vicenza, Grossi, 1620) narra della campagna di Carlo Magno contro i Longobardi del 773-774: i 46 canti su cui si stende la materia sono infarciti di azioni digressive, svolte da una serie innumerabile di personaggi. In entrambi i poemi lo sfondo è ariostesco, visto che vi agiscono personaggi (i loro figli in Pancetti) dell'*Orlando furioso*, con il poema di Gabrielli che porta a compimento più di qualche fila.

[6] Ricerca che qui, per motivi di tempo, non mi è stato possibile condurre. Si ferma al 1609 l'attento lavoro di DENAROSI 2003 (più breve è invece TORRE 2012), che tende a svalutare la stagione successiva a quella di Torelli.

mecenatismo e incentivo al dibattito (lo comprova la richiesta a D'Urfé di un giudizio sull'*Amedeide* di Chiabrera), ma anche intervenendo di proprio pugno sulle redazioni che gli venivano sottoposte, come testimoniano le varianti autografe apposte a vari codici.[7] Un controllo capillare del mezzo letterario, che però non esclude come controparte dell'epica ufficiale la possibilità di una scrittura del dissenso: se Chiabrera, Della Valle, Cattaneo, Murtola e D'Urfé sono i nomi della propaganda di corte, dal bifronte Marino e dall'ignoto autore della *Veruvaide* giungono voci divergenti, che su tonalità comiche dissacrano la figura del principe e dei suoi sodali.[8]

Proprio gli spostamenti del napoletano, sempre alla ricerca di appoggi favorevoli, danno risalto alle località di produzione letteraria più importanti, restituendo una carta sostanzialmente conforme con quella qui ipotizzata. Dopo Parma, dove contava su una base che rimontava a Sanvitali di amicizie per fronteggiare il partito dei nemici, sodali di Stigliani, dai primi del secolo principe degli Innominati,[9] e Torino, altre due città toccate dal napoletano nel corso degli spostamenti lungo la penisola sono terreno fertile per l'epica: Roma e Genova. Accantonando per ora la prima, della cui ambigua importanza si dirà in modo diffuso nel capitolo che segue, una menzione spetta alla città ligure, che si ritroverà solo molto avanti in questo capitolo, parlando di Ansaldo Cebà. Polo editoriale e anche officina di sperimentazioni narrative che non interessano direttamente l'eroico, e che pertanto sarà necessario lasciare ai lati del discorso (la più importante è di certo *Lo stato rustico* di Imperiali), [10] come Parma non è un centro vitale di discussione teorica: non basta *Il Gonzaga* dell'emarginato Cebà a renderla tale, sempre in assenza di un'indagine negli archivi dei Mutoli e degli Addormentati in grado di smentire o rendere meno netta questa prospettiva.

Il tour di Marino lungo l'Italia è simbolico anche di un altro fenomeno che si riscontra considerando il poema epico, cioè l'assenza di forti centri di produzione al sud (o forse, più correttamente, in area

[7] Messe insieme le due cose, l'assenza di una tipografia con mansioni ufficiali e le intromissioni di Carlo Emanuele, si spiega in modo automatico il fatto che la quasi totalità dei poemi savoiardi sia rimasta manoscritta (l'*Amedeide* di Chiabrera, uno dei pochi ad avere questo onore, fu impressa a Genova, per Pavoni).

[8] Dei primi tre autori darò diffusamente conto nel seguito del lavoro, mentre la citazione di Murtola è data dal fatto che la sua *Creazione del mondo* è dedicata al principe di Savoia: contro entrambi, il poema del genovese e Carlo Emanuele I, si scaglierà Marino, autore, con esiti troppo noti per essere ricordati, di una *Murtoleide* e, forse, una *Gobbeide* in ottava rima (vd. RUSSO 2008, pp. 87 sgg.); pure, aveva prese le parti del suo mecenate con il *Ritratto*. Sulla *Veruvaide*, poema eroicomico conservato in un codice della Biblioteca Reale di Torino, e sull'epica savoiarda vd. RUA 1896. Più recenti ma sostanzialmente ripetitive le informazioni che si trovano in MASOERO 1999, mentre sul versante francese sono da considerare BOSCO 1999 (limitatamente a D'Urfé) e, soprattutto, il ricchissimo lavoro di MÉNIEL 2004, pp. 200-212, che dà conto di una notevole quantità di testi (tra cui quelli di Alphonse Delbene, D'Urfé e Pierre de Deimier). Da ultimo vanno menzionati due poemi di cui non si è data lettura, la *Vercelli espugnata* di Pompilio Regnoni (Casale, Goffi, 1620), una «filastrocca di ottave» (RUA 1896, p. 246) di un italiano al soldo degli spagnoli, e la *Historia in ottava rima del miserabile assedio e resa di Vercelli* di Geronimo Carusio (Pavia, Rossi, 1618).

[9] Su questo, oltre al completo lavoro di RUSSO 2008, si veda il quadro dei rapporto con Sanvitali che ho stilato con A. Metlica in *L'angoscia dell'encomio*.

[10] Il poema didascalico e iniziatico di Imperiali non sarà oggetto diretto d'analisi, in ragione della sua estraneità al codice eroico, ma tornerà utile in alcuni casi (Zinano) per un confronto sull'*elocutio*. Per una bibliografia sull'opera vd. il tomo I della recente edizione a cura di Besomi, Lopez-Bernasocchi e Sopranzi, e l'affresco di BELTRAMI 2015.

spagnola).[11] La vitalità della stagione umanistica a Napoli non sembra lasciare tracce nell'epica di inizio secolo, mentre qualcosa di più si trova a Palermo, dove Maringo pubblica l'importantissimo *Palermo liberato* di Balli, il *Palermo trionfante* di Vincenzo Di Giovanni e, materia preferita, il *San Giorgio* di Donia, in una collana che comprende una serie di altri testi di narrativa sacra (tra i quali si contano le *Lagrime* di Tansillo e quelle di Tasso).[12]

Non basta dunque una carta dei luoghi d'edizione per fare di una città un punto d'importanza nel panorama epico,[13] ma è necessaria la convergenza di più criteri, dalla presenza di una struttura di potere in grado di fungere da calamita alla presenza di accademie o circoli di discussione teorica.

Ciò su cui si può ragionare con certezza, stante che definire una carta dell'epica è sempre un'impresa improba, è l'affermazione di un'indubitabile ipoteca tassiana sull'eroico. Un asse trasversale a quello dei tre canoni fondamentali per tutta la narrativa dopo la *Gerusalemme liberata* (moderno tassiano, moderno romanzo, classicismo), su cui vanno fissati tutti e quattro i testi presi in esame nel primo paragrafo è il riconoscimento di tale eredità, ormai parte del corredo genetico del genere e impossibile da negare, e che anzi proprio dove confutata emerge con più forza. Sebbene cambi l'angolo visivo con cui ci si approccia all'archetipo, dall'adesione totale (Beni) all'esibita ripulsa (Cebà) e alle posizioni moderate (Strozzi), ciò che non si modifica è l'innalzamento della *Gerusalemme liberata* come perno teorico, poema sempre passibile di migliorie ma ormai sganciato dalla competizione con il poema ariostesco e in grado di influenzare in maniera consistente la produzione in ottave.

Il discorso sull'*Orlando furioso* non si è esaurito (vi fanno un'escursione, con finalità diverse, Strozzi, Beni e Fioretti), ma è palese l'insufficienza del testo ariostesco se è preso come prototipo su cui dar vita a un afflato teorico; semplicemente dimenticato da alcuni (Cebà), è talora un puro schermo polemico (Sanvitali), altre volte una miniera a cui attingere per variare l'*inventio* e lo stile nei modi visti già nel tardo Cinquecento (Strozzi), e infine – il caso più clamoroso di esclusione dal campo di gara con Tasso – una parentesi, quasi un banco di prova, per un discorso sulla *Gerusalemme liberata* (Beni).

Smarcato dall'asfissiante e riduttivo (per entrambi, visto il modo con cui veniva posto) raffronto con l'*Orlando furioso*, il poema tassiano diviene il punto d'inizio di un doppio movimento di sistemazione teorica e d'imitazione pratica, i cui rappresentanti sono Beni e Balli, in un contesto in cui è mutata, definitivamente verso il Seicento barocco, la percezione del rapporto con gli antichi. Non ogni tentativo

[11] Anche al Nord: a Milano escono solo due testi (tutti e due nel 1611 e per i torchi di Como), la *Risorgente Roma* di Biffi e l'*Armidoro* di Soranzo, che sulla base delle indicazioni bibliografiche di BELLONI 1893, pp. 414-416, e ANTONIOLI 2008 non ho vagliato ma sui quali non è da escludere che un affondo nei termini del presente lavoro potrebbe rivelarsi d'interesse.

[12] Del *Palermo trionfante* non si è qui dato conto: una lettura a campione ne stabilisce la marginalità, per via di una notevole trasandatezza nello stile e nella scrittura in generale.

[13] A maggior ragione nel caso in cui la carta si basi sulle riedizioni di Ariosto, Tasso e altri autori, o su uno spoglio di cui non sono forniti gli estremi, come nel caso di ALFANO 2011 (che a p. 50 presenta una *Tavola dei luoghi di edizioni dei poemi eroici del XVII secolo*, priva però di un elenco dei suddetti testi e passibile, come evidente già da un confronto con la *Tavola 3* qui in calce, di aggiustamenti). Ai luoghi menzionati ne vanno aggiunti altri di importanza secondaria, che spesso sono con questi primi in rapporto, per così dire, di subordinazione: Padova, Studio di Venezia dove opera Pasquati, Piacenza vicino a Parma e Casale rispetto a Torino.

di classificazione e di scrittura è rapportabile a un tale grado di fedeltà, ma l'apporto del poema tassiano è lo stesso fondamentale anche nelle zone di rifiuto, dove non viene a mancare la riflessione intorno alla matrice: sulla prima dorsale basti menzionare Cebà, che in maniera piuttosto confusa dà una riscrittura, contro Tasso, dei *Discorsi*; sulla seconda l'esempio di Bracciolini, che ribadisce in più luoghi del proprio auto-commento la necessaria autonomia del poeta dalla tradizione salvo poi cadere, quasi fatalmente, nella ragna del confronto, lasciando nel poema le tracce di un rimosso impossibile da far scomparire.

La centralità di Tasso in questa riflessione è, oltre che un'indicazione di metodo per giustificare la stratificazione delle fruste categorie classiche (epica e romanzo, a vantaggio di una messa a fuoco sulla metabolizzazione della *Gerusalemme liberata*), anche il punto per unificare in chiave moderna gli estremi di un discorso sulla tradizione che sembra bipolare, in bilico tra gli estremi del rifiuto e dell'accettazione dell'eredità classica. Per alcuni (e sono soprattutto coloro che poi non producono epica nel concreto) Omero, metonimia per classico, è un oggetto desueto del tutto inutile e da ripudiare, «miglior comico […] che buono epico», addirittura, per Fioretti,[14] per altri un modello di perfezione imprescindibile; in qualsiasi caso è parte secondaria di un discorso che mira principalmente a fare i conti con Tasso, per elogiare l'eccellenza della *Gerusalemme liberata* o per puntualizzarne alcuni passaggi deboli suscettibili di migliorie, per stroncarla in quanto paradigma di un moderno che si intende rifiutare in nome del ritorno al passato di equilibrio rinascimentale.

Il centro dove maggiormente questa schizofrenia si riscontra è Firenze, dove la lotta tra posizioni è chiaramente indicativa di una più ampia scissione tra un partito sostenitore del moderno e uno opposto che caldeggia una via molto più prudente. Dopo i dibattiti intensi dell'ultimo quarto di Cinquecento, è il decennio a cavallo tra i due secoli quello in cui si vedono le briciole di una teoria dell'epica: fondamenta ben più solide di quanto la quasi totale assenza di opere scritte dica, se non altro come passo in avanti nella storia del pensiero eroico, in quanto punto di raccordo tra le posizioni della Crusca e l'accettazione del modello. Nei panni di mediatore, tra le due epoche e tra le varie personalità cittadine, ha un ruolo chiave **Giovan Battista Strozzi il Giovane**, leader e ospite degli Alterati, nonché teorico in proprio: le sue ***Orazioni***, edite postume (Roma, Grignani, 1635), rappresentano la scheggia di quella che dovette essere una discussione fitta, dalla quale sortisce, con effetto non immediato, un numero consistente di proposte epiche. Il dibattito, come visto, era iniziato in questa cerchia già dalla metà degli anni Settanta del Cinquecento, intorno alle figure di Strozzi, Rinuccini e Giovanni de' Bardi, ma non aveva lasciato tracce consistenti oltre lo scheletro di argomenti rivenuto nel *Diario dell'Accademia*, né era stato il pistone di un potente motore epico.

La centralità di Strozzi sulla scena fiorentina è testimoniata non solo dalla sua onnipresenza nei discorsi dell'Accademia sull'eroico, ma anche dal fatto che fu sia poeta sia teorico, nonché l'unico a stampare i propri contributi. Nel suo volume di *Orazioni*, mandato ai torchi dal figlio un anno dopo la

[14] FIORETTI, *Proginnasmi poetici*, II 14, p. 43.

sua morte, nel 1635, ma di molto anteriore, si trova un breve discorso che interessa i fondamenti dell'epica: poco per ricostruire un pensiero organico, ma già abbastanza per saggiare le inclinazioni del poeta fiorentino.

Nella *Lezione dell'unità*, tenuta nel 1599, profila una via di mezzo per l'epica, che tenga in piedi in un contesto unitario tassiano la varietà di Ariosto: un cambiamento d'indirizzo – segnalato da un paio di citazioni autorizzanti –[15] rispetto alla Crusca e a Galilei che si avverte poi anche nella sua scrittura in ottave, che di tutta l'epica fiorentina è senza dubbio quella più vicina alla *Gerusalemme liberata*.

Nella prima delle tre parti della prolusione è data una generica descrizione dell'unità, fondata su basi aristoteliche setacciate per il tramite dei *Discorsi* tassiani: a rendere unitaria la favola non deve essere la contemporaneità degli eventi né l'unicità del personaggio, ma il legame verosimile tra le azioni e il loro concorrere al fine della *narratio*.[16] Contro i crusconi, la preferenza va al plot orchestrato su una sola azione, capace di dilettare «e per la proporzione […] e per la maraviglia della congiunzione», oltre che per «la difficultà di congiungere il dissimile e 'l vederlo fatto uno».[17]

Se da questa prima parte di pura speculazione è evidente una familiarità con i primi *Discorsi* tassiani, la seconda e la terza, saggiando direttamente la tradizione, da un lato ne danno conferma ma, dall'altro, offrono una puntualizzazione sul modo concreto di creazione dell'unità che va a correggere la stessa *Gerusalemme liberata*. Secondo Strozzi l'unità molteplice non deve interferire con la lode del personaggio principale, che è il principio della *reductio ad unum* nonché lo scopo ultimo del poema epico,[18] come al contrario accade nel poema sull'impresa gerosolimitana, dove la presenza di un Rinaldo indipendente – per Strozzi – da Goffredo è dannosa per l'integrità del capitano.

Nel suo sistema compromissorio a base tassiana, Strozzi sbilancia le considerazioni generali su di un solo punto d'equilibrio in un modo che risulta tuttavia poco comprensibile, vista l'assenza di un corrispettivo concreto e la brevità del discorso, e non facile da praticare: l'applicazione estrema di questo principio si ha nei poemi di Chiabrera, dove l'accentramento su un solo eroe viene di fatto a eliminare la molteplicità di azioni e personaggi, portando a un regresso nell'organizzazione della favola

[15] Strozzi recupera per due volte la celebre metafora del palazzo: nella seconda, dopo aver polemicamente detto di volersi rimettere «a gli architetti», trova la via di compromesso in un fabbricato uno ma con molte stanze (vd. STROZZI, *Lezione dell'unità*, p. 154). Sulla lieve controversia circa la cronologia della lezione di Strozzi si vedano i dati, piuttosto convincenti, portati da WEINBERG 1954b, p. 194, a favore di una datazione conforme a quanto segnalato dal ms *Diario dell'Accademia degli Alterati*.

[16] Ivi, p. 148: «L'esser una la favola non consiste nel trattar d'un solo, non consiste nel comprender quel ch'è fatto in un tempo medesimo, ma una è quando ha due condizioni, cioè il depender le cose l'una dall'altra verisimilmente o necessariamente, e l'esser indiritta al medesimo fine».

[17] Ivi, p. 151. Se non proprio palese, è quantomeno allusa una gerarchia tra Tasso e Ariosto: non pare, insomma, che «le considerazioni dello Strozzi *junior* stabiliscono un clima di perfetta parità tra il *Furioso* e la *Liberata*» (BRUSCAGLI 2001, p. 413, che disconosce al discorso del fiorentino la valenza pratica che si manifesterà nell'*America*).

[18] Il concetto trova spazio anche nella *Lezione in lode del poema eroico*, il cui *terminus ante quem* certo è il 1610 (fu recitata «in Roma nell'Accademia del signor Cardinale S. Giorgio nipote di Clemente Ottavo, alla sua presenza»: il cardinale in questione è Cinzio Aldobrandini, morto nel 1610). Strozzi, dopo aver riassunto la questione del confronto tra epica e tragedia a favore della prima, conclude che «Quanto all'utile adunque terminiamo qui dicendo che il poema eroico è quel gran lume che nelle umane caligini mostra che via s'abbia a tenere per condursi alla gloria ciascuno, e spezialmente gl'uomini d'alta condizione» (STROZZI, *Lezione in lode del poema eroico*, p. 200).

verso forme elementari. Strozzi, a differenza di quanto di lì a poco dirà Beni, non dice con precisione in che cosa consista il rimbalzo dell'unità su un solo personaggio, e proprio in ragione di questa assenza di determinazione giunge a risultati diametralmente opposti dal filosofo di Gubbio al momento di leggere la tradizione.[19]

La *Lezione dell'unità*, per quanto i conti non tornino perfettamente (cosa che non sorprende vista l'accidentalità e la brevità del testo), è lo stesso un documento di buon interesse, tanto per l'apertura a posizioni moderate, quanto per le considerazioni sul canone cui perviene: se Tasso e Virgilio sono condannati, con il mantovano che è ripreso per aver dato a Enea vari alleati, cosa che ne danneggia la virtù, i poemi omerici sono visti come perfetti, progettati e conseguiti per mettere in mostra il valore di un eroe solo (Achille e Ulisse). L'identificazione di Omero come miglior epico, cosa che ha ricadute di non poco conto anche sul canone dei moderni nella lettura di Strozzi,[20] è una parziale dimostrazione di come la teoria che nasce a stretto contatto con la scrittura epica concreta tenda ad andare in direzione contraria, verso il recupero della classicità, rispetto alle sistemazioni teoriche di Beni e Fioretti, che con ragioni solide, perlomeno nel primo, erano inequivocabili nell'indicare la superiorità dei moderni come modelli.

Imparagonabili alla *Lezione* per profondità d'indagine, i dieci discorsi della ***Comparazione*** (i primi sette stampati nel 1607, a Padova, per Pasquati, edizione accresciuta fino a dieci e impressa nel 1612, sempre a Padova, presso Martini) di **Beni**, molto più di semplici «annotazioni» o «commentari sopra la *Gierusalemme liberata*» come indica l'avvertenza al lettore,[21] mostrano per mezzo di una lunga analisi della tradizione eroica, centrata sulle consuete categorie ma quasi del tutto priva di affondi sull'*elocutio*, come si è «il ferro di Omero cangiato da Virgilio in argento, e l'argento di Virgilio convertito da Torquato in oro».[22]

Punto d'inizio della *Comparazione* è proprio l'identificazione, come scopo dell'epica, della lode di un eroe, il concetto su cui in termini molto meno precisi giostra la *Lezione* di Strozzi. Posto che l'*epos* ha come fine l'ammaestramento del buon principe (evidente il portato dell'insegnamento di Denores, che

[19] Allo stesso modo Beni vuole che il fine dell'*epos* sia «rappresentarci un forte e valoroso capitano» (BENI, *Comparazione*, p. 3), ma a differenza di Strozzi traccia un percorso diverso nella tradizione, ravvisando in Omero (in cui Achille è superiore e indipendente da Agamenonne) la menda che il fiorentino imputa a Tasso, e salvando così la *Gerusalemme liberata*, nella quale Goffredo è correttamente ravvisato come principio unificatore indispensabile (pp. 56-57).

[20] Del poema di Ariosto è detto che sarebbe perfetto se come punto d'inizio avesse la follia d'Orlando, rapportabile per via analogica all'ira di Achille: come in Omero, le varie azioni si originerebbero in tal modo dall'assenza dell'eroe, con la cui ricomparsa si risolverebbe l'intreccio (STROZZI, *Lezione dell'Unità della Favola*, pp. 156-157).

[21] BENI, *Comparazione*, *A' lettori l'autore*, s.n. Leggendo le biografie e gli inquadramenti dati dell'autore viene spontaneo considerare, alla Bourdieu, il suo innovativo trattato come prova di rottura in vista di una scalata progressista della società letteraria (invece per Mazzacurati, autore dello specchio del *DBI*, p. 494 *passim*, la chiamata di questo filosofo dagli interessi «piuttosto eclettici, dilettanteschi» presso lo Studio di Padova sarebbe il «segno della crisi in cui versavano ormai da lungo tempo in Italia gli *studia humanitatis*»). Per una più corposa e particolareggiata biografia vd. DIFFLEY 1988, pp. 7-117. Per una notizia sulle due stampe della *Comparazione* vd. VILLA 1995, p. 650, n. 8 (che è, per il resto, niente più di una sinossi, oltre modo banalizzante, dei contenuti del trattato).

[22] BENI, *Comparazione*, X, p. 120. Talvolta, come nota BELLONI 1907, pp. 15-17, il napoletano viene identificato come migliore anche contro il suo stesso giudizio, rivoltato contro quell'Omero e quel Virgilio che per lui sono maestri eccellenti e che per Beni, invece, sono di rango inferiore.

ancora aleggiava presso lo Studio di Padova), ne nasce un discorso assai complesso, in cui la superiorità di Tasso su Omero e Virgilio è al tempo stesso il risultato e il tramite di una sistemazione teorica molto approfondita e di una rilettura del canone vasta, assolutamente da non appiattire sull'assioma della supremazia di Tasso.[23]

Il primo libro, quasi un preambolo, verte appunto sul tema della rappresentazione del capitano. In maniera generica, riferibile al costume come categoria d'indagine, Beni indica la rotta del discorso: la forza e la saggezza – i due tratti dominanti – sono rappresentate in Omero da Achille e Ulisse (che hanno anche però un pesante contraltare di vizi), in Virgilio da Enea, che è la fusione in un solo eroe e quindi forma più perfetta, in Tasso da Goffredo, che è un Enea moderno ma privo di incontinenza e cristianamente pietoso, ultimo e migliore anello della catena evolutiva e specchio di virtù assoluto per l'uomo politico.

Agisce nella *Comparazione* una doppia spinta, da un lato il desiderio tipicamente barocco di affrancarsi dalla classicità, dall'altro la pressione del codice controriformista. Questa è la conclusione della critica, cosa di certo vera ma che si manifesta in maniera così netta solo nel primo dei dieci discorsi, e che non deve oscurare l'enorme apparato tecnico approntato da Beni, il cuore pulsante dell'opera:[24] dal secondo blocco in avanti l'aumento di complessità è esponenziale, e segna l'inclusione di tutte le componenti che sono richieste a una seria sistemazione teorica.

Prendendo le mosse dalla centralità dell'eroe, definita come essenziale in un progetto di didattica politica,[25] Beni arriva a parlare di unità della favola, e trova una sistemazione per quel nodo che Strozzi lasciava ambiguamente sciolto: la centralità di un eroe è il principio unificatore di una macchina che deve essere aperta al molteplice, e non fossilizzarsi su un singolo eroe. A conclusione del discorso sulla favola si aprono due corollari, diramazioni di una struttura ad albero che si accosta in verticale, per approssimazioni, a una definizione quanto più precisa possibile: queste due glosse riguardano la bontà del soggetto di per sé e in relazione ai tempi, e permettono a Beni di passare in rassegna la tradizione eroica antica e moderna. Entrano così nella discussione anche i poemi di Trissino, Giraldi e Bolognetti (oltre a quelli, sul versante dei latini, di Lucano, Stazio, Valerio Flacco e Silio Italico), che danno fede di un'apertura, costante lungo tutto il libro e congruente con un processo di valutazione del moderno *tout court*, della linea composta da Omero, Virgilio e Tasso a tutto l'eroico cinquecentesco.[26]

Comincia anche, in questo secondo capitolo, quel «prender contesa con Aristotele» che evidenzia il portato di novità, non scevra di agonismo, dell'opera che si sviluppa nella terza e quarta parte, in cui

[23] Legge giustamente la *Comparazione* a braccetto con il commento sulla *Gerusalemme liberata* DIFFLEY 1988, pp. 121-135, che però in questo modo appiattisce sul poema tassiano quella che è anche una sistemazione generale, senza riconoscerne il valore autonomo.

[24] In questo modo lo inquadra BRUSCAGLI 2001, pp. 417 sgg. (in particolare 417-418), che ne segna l'appartenenza al più ampio contesto della cultura di fine Cinquecento.

[25] BENI, *Comparazione*, II, pp. 60-61.

[26] Ivi, pp. 82-83 (a quest'ultima è citato «l'*Hercole* del Bolognetto», evidente refuso in luogo di «Giraldi»).

come prosecuzione del discorso si dibatte della grandezza della favola e di vari altri argomenti a essa relati.[27] La *Poetica* viene qui seriamente contestata, tanto per i suoi riferimenti quanto per la sua coerenza interna: non solo i due poemi di Omero sono soverchi (Virgilio va già meglio, Tasso è perfetto), ma è anche assurdo sostenere, come fa lo stagirita, che la dimensione perfetta debba essere il risultato di una moltiplicazione sulla matrice della tragedia (rispetto alla quale, per Aristotele, il testo epico deve essere di due o tre volte più grande), poiché ne risulterebbe un testo smodatamente corto.[28]

L'opposizione ad Aristotele e i sondaggi sulla tradizione antica e moderna rendono l'idea della stratificazione del testo di Beni, che non è dunque etichettabile come un semplice paragone, ma è un vero e proprio trattato teorico, una sistemazione che nasce dalla pratica, dal confronto, e che giunge a sancire la supremazia di un modello, in seno a una specie di darwinismo barocco, solo dopo una lunga disamina di concetti tecnici che ammette e discute le possibili obiezioni: è, in sostanza, quello che per gli antichi aveva fatto Aristotele su più larga scala, una summa teorica della poesia epica che parte dalla constatazione della superiorità di un testo tra gli altri, la *Gerusalemme liberata*, e acquista valore non solo retrospettivo ma anche per la scrittura seicentesca di lì a venire.[29]

Interessante è anche la glossa che si sgancia nel terzo discorso dalle macro-questioni di integrità e grandezza, e riguarda l'ordine della favola, lineare o obliquo. A tal proposito non soltanto è rimesso in gioco il modello dell'*Iliade*, stavolta migliore rispetto a quello virgiliano, a conferma del fatto che la censura non è frutto di cieco fanatismo quanto di un calcolo computazionale,[30] ma è anche indicata la scelta di un ottimo, cosa che funge da rasoio nei confronti di tutto quel filone assai ben nutrito della trattatistica rinascimentale che giustificava il modulo ariostesco sulla base del principio ovidiano del «nec orditur ab ovo».[31] Come in altre parti del libro, Beni dà un giudizio moderato, non nega la bontà della tecnica messa in atto nell'*Odissea* e nell'*Eneide* (dell'*Orlando furioso* non parla, come del resto in quasi tutta l'opera, a eccezione dei due tomi di paragone tra questi e Omero) però ne esclude la superiorità su una *narratio* lineare, che segue l'ordine storico degli eventi.

Un'altra mentita è data ad Aristotele riguardo agli episodi, in una postilla che, pur marginale, rischia di entrare in conflitto con i postulati tassiani fondamentali su cui pur si fonda la *Comparazione*. Prima di

---

[27] Ivi, p. 103.

[28] Anche in questo caso Beni giunge alla conseguenza teorica per mezzo di un'equazione, da risolvere tenendo conto che l'esametro è un verso più pieno dell'endecasillabo, e che dunque la relazione tra di loro non è di uno a uno: non proprio un «moderno sentire, quasi la poesia possa essere al di fuori di ogni schema retorico», come sostiene VILLA 1995, p. 654.

[29] Non è insomma, come dice a torto TOMASSINI 1994, p. 29, una sfida all'«inattuale» che «fonda ciò che di più inattuale poteva esserci a pochi giorni dall'*Adone*: la Scienza del Poema», ma una pezza teorica di vitale importanza per un modo di scrivere in ottave che non tramonta certo con Marino e che, al contrario, si specifica proprio in questo giro d'anni e grazie alla mediazione di Beni come aderente al modello tassiano.

[30] Un principio che si incontrerà molte altre volte in questa inchiesta sulla *Comparazione*, e per cui la qualifica di migliore viene attribuita in base a una sommatoria degli aspetti positivi e negativi dei vari poemi. Un solo esempio, per rendere l'idea: quando dice che l'ordine migliore della *fabula* è quello lineare, Beni specifica anche che *Odissea* e *Eneide* non dovranno essere per questo reputate da meno rispetto a *Farsalia*, *Punica* e *Tebaide*, perché «può restar anco largo campo di paragonar gli stessi e nel costume e nella sentenza […] dovendo l'eccellenza del poema venir giudicata non da una sola circostanza ma da tutte insieme» (BENI, *Comparazione*, VI, p. 242).

[31] Su questo vd. il quadro e la bibliografia offerti da CONFALONIERI 2014, pp. 58-72.

giungere alla conclusione che gli episodi devono essere di numero equo, di buon costume e che non devono essere larghi al punto da formare un nuovo filone del racconto, viene negata la proposizione aristotelica per cui ogni episodio è tale se si può spostare o modificare.[32] Per Beni, più polemico che strutturalista in questo frangente, nel trovare un discrimine tra episodio e narrazione principale non vale la prova di Aristotele, dal momento che, oltre agli esami filosofici,[33] Dolce nel suo volgarizzamento ha dimostrato di poter spostare anche parti essenziali senza alterare il risultato (ricostruendo peraltro un miglior ordine del racconto, lineare e non obliquo), e quindi è falso quanto detto da Aristotele, che solo gli episodi sono intercambiabili.

L'assioma è davvero pericoloso, ma è un rovesciamento che a ben vedere non corrode il concetto tassiano di coesione fondata sull'inamovibilità degli elementi nella favola, non perché Beni specifichi che ogni episodio deve essere ben annodato con il tronco principale, quanto, invece, perché ha un'idea molto riduttiva di cosa essi siano in concreto, dato che li riduce in sostanza a profezie e encomi, orpelli che non contribuiscono allo sviluppo del récit, una banalizzazione da cui si capisce come sia possibile dire che possano «e torsi e rendersi all'azione senza che si guasti i corrompa».[34]

È la spia di un disinteresse verso il concetto cardine di Tasso, la solidità interna della favola, che sarà proprio di parte della pratica eroica seicentesca: il poema, che da «picciolo mondo» è ora «dell'universo imagine e sembianza», non viene indagato come fenomeno naturale, ma descritto, come sommatoria di *res*, un cosmo che si costituisce per addizione. [35] In generale Beni non sembra spingere tanto su questo tasto, e ne dà prova quando si cimenta, come di consueto dopo l'apparato teorico, con la tradizione. La sua lettura della *Gerusalemme liberata* è perciò parziale: anziché sottolineare il legame diegetico tra tronco principale e digressioni si limita a elogiare la sapiente distribuzione dell'uno e delle altre, che rispetta la sezione aurea secondo la quale gli episodi non devono superare per mole il filo primario.

Da questo calcolo di quantità risultano due cose: che la fine delle digressioni è fissata al canto IX e non al XIII (in maniera del tutto autonoma da quanto stabilito da Tasso stesso ma che coincide con la preferenza per la logica di computazione su quella diegetica), e che digressione è tutto ciò che non è guerra, l'obiettivo della *narratio* a partire dall'arrivo di Solimano sulla scena (prima, per Beni, non è così, ovviamente in deroga a quanto Tasso pensa del suo poema). È una divisione del poema non sciocca,

---

[32] BENI, *Comparazione*, V, pp. 177-178.

[33] Come detto, di carattere sofistico, volte a sviluppare la metafora aristotelica dell'animale per contestarne la validità: «Con tutto ciò questa regola, se ben si mira, non rileva molto al proposito nostro, perciò che uomo il qual sa che cosa sia uomo o cavallo e ne conosce le sue parti con l'ordine e positura, può ben far tal giudizio, ma quando non ne avesse contezza non potrebbe farlo. E pertanto, presentandosi a noi l'eroico poema senza ch'in noi preceda la vera e perfetta cognizion della natura delle parti, […] non ci è concesso di giudicar per mezzo di tal proposizione o mutazione quali siano le vere parti e quali le mentite e soverchie» (*ibidem*).

[34] Ivi, V, p. 191.

[35] Il passaggio è un calco che precisa in senso bellico i *Discorsi* tassiani: «così l'eroico poema, con restar uno, pon avanti gl'occhi città, esserciti, battaglie, armate, navigazioni, tempeste, assedi, abbattimenti et in una parola varie e quasi infinite forme e venture» (ivi, V, p. 180), non una metafora «inconsueta» come sostiene stranamente VILLA 1995, p. 654, ma anzi un precisissimo riferimento. Molto interessante è anche la definizione di poema come «pomposa scena», immagine teatrale in cui la prosa barocca riconosce i suoi stessi valori elementari (BATTISTINI 2000, pp. 58-62 e 84 sgg.).

che sorvola sulle parti quantitative identificate dall'autore ma che legge cromaticamente il testo in modo efficace, e che perde di validità solo dove lascia dei coni d'ombra.[36]

Il discorso VI conclude la prima parte del libro rispondendo ad alcuni dubbi su quanto fin lì detto; il principale riguarda l'elezione del soggetto, se storico o d'invenzione. Dopo aver avallato la prima quale più opportuna, come solito trovando un compromesso (anche i poemi d'invenzione possono assurgere alla dignità eroica, se rispettano le altre regole), Beni va più a fondo nella tradizione, dà argomenti e fa nomi, al solito cercando un accordo che salvi la maggior parte dei testi del canone. Gli oggetti narrativi, posto che quelli di storia medievale sono ottimi (tra cui i migliori sono certo la liberazione della Sicilia per mano di Ruggiero e il *nostos* di Tancredi) e che anche la storia classica non deve dispiacere, possono benissimo essere di storia moderna: le imprese ossidionali di Giorgio Scanderbeg e Alessandro Farnese, la conquista di Hernan Cortés, le guerre e le scoperte per mare di Alfonso de Albuquerque sono tutti argomenti «molto accomodati ad eroico poema»,[37] e che saranno a tutti gli effetti di lì a poco, quando già non lo fossero (come nel caso della *Scanderbeide* di Margherita Sarocchi, edita parzialmente nel 1606), materia di poema.

Deciso che il tema storico è il migliore, vengono date indicazioni riguardo alla tradizione moderna. Anche qui vige il principio della massima salvaguardia, e alcune uscite sono originali: tra i migliori, in quanto fondati su materia «domestic*a* e familiare», l'*Italia liberata da' Goti* di Trissino per le imprese di Giustiniano e, a sorpresa, l'*Alamanna* di Oliviero, sulle gesta di Carlo V; i peggiori sono indubbiamente il *Morgante* di Pulci, l'*Amadigi* di Bernardo Tasso, il *Primaleone* e il *Palmerino* di Dolce, «i cui fatti si hanno per sogni et ombre» e che vengono deprezzati anche più avanti, nel discorso VII;[38] una via di mezzo, ma verso il basso, sono i poemi i poemi di Alamanni e Gonzaga, non certo «ciance» ma troppo esagerati per poter essere verisimili;[39] infine, come ottimi di un canone che verrà ampliato in direzione del Seicento nel *Commento al 'Goffredo'*, tra i poemi finti risaltano quelli di Boiardo e Ariosto.

---

[36] Sono due, per la precisione: il fatto che tutta la seconda parte, dal canto IX, non sia presa in esame, e quindi l'indagine sia incompleta; e che non si spieghi come anche le digressioni dei canti I-VIII contribuiscano allo sviluppo della vicenda (un caso su tutti, quello di Erminia, dalla cui fuga derivano perlomeno due cose: la morte di Clorinda al XII, uscita con armi diverse dalle consuete proprio per colpa dell'amica, e la messa in salvo di Tancredi al XIX, quando la principessa d'Antiochia lo soccorre con Vafrino sulla strada verso il campo crociato).

[37] BENI, *Comparazione*, VI, pp. 228-229 : 228. Sulla conquista della Sicilia per mano di Ruggiero e sul ritorno di Tancredi Beni fa il punto, non senza pagare dazio all'encomio, anche nella dedicatoria *All'illustrissimo don Giovanni Ventimiglia*, s.n. Tutti gli argomenti elencati, a conferma della lungimiranza dell'eugubino, saranno oggetto di poema, anche il viaggio verso l'India di Albuquerque, su cui lavora Testi nell'abbozzo dell'*India conquistata*.

[38] BENI, *Comparazione*, VI, p. 230 (mentre dal VII, su Tasso e Dolce, le pp. 283 e 285; e dall'VIII sul *Morgante* le pp. 61-62). Sorprende la citazione di Oliviero, in quanto le vicende di Carlo V erano reputate da Tasso inadeguate al poema epico perché non concedevano, a quell'altezza, licenza di fingere: segno forse di un'apertura verso la storia cinquecentesca in quanto parte di una mitologia della modernità, confermata dalla predilezione per le imprese di eroi moderni come Colombo, Alessandro Farnese, Enrico IV (per il passaggio tassiano vd. *Discorsi dell'arte poetica*, I, p. 358).

[39] Ivi, p. 230: «All'incontro quando l'azion sia in tutto inaudita non solo difficilmente si acquista credenza o sembra verisimile, ma genera sospetto di falsità, sapendosi che gli eroici fatti sogliono per istorie o per fama essere palesi. Laonde non si può esprimer lo svantaggio il qual hanno in questa parte, com'anco in molt'altre, i *Giron Cortesi*, i *Fidi Amanti* et altri poemi tali in tutto finti» (dove si notino almeno altre due cose: il principio tassiano che vidima un fatto storico perché famoso, e pertanto lecito, e l'ennesima riprova del sistema aritmetico di Beni, che precisa come tali poemi siano inferiori non solo per il rifiuto della storia ma anche per la somma di una serie di altre cose).

Compare così, per via quasi incidentale, l'*Orlando furioso*, su cui si sviluppano per intero le parti VII e VIII della *Comparazione*, vera e propria parentesi che mira a sistemare la questione ariostesca in nome di una superiorità, sempre algebrica, su Omero: l'isolamento in uno spazio recintato del discorso da un lato mostra come il poema di Ariosto sia degno di un'indagine privata che ricerchi sul suo terreno le istanze teoriche fin qui viste, dall'altro però è anche segno di un'estromissione, come cosa stravagante, dal *range* epico, cui infatti corrisponde nel resto dell'opera un sostanziale oblio, a vantaggio di autori sentiti come più vicino all'eroico, allora come oggi.[40]

Ariosto, cosa importante, c'è ed è equiparabile ai classici, e tuttavia il suo è un «ritorno d'attualità» particolare: escluso dalla linea evolutiva, relegato nel discorso alle categorie di molteplicità della favola e soggetto, non dà l'idea di venir difeso per una «correzione del tiro» che modifichi l'assetto delle teorie generali esposte, quanto invece per corroborare il più vasto progetto di affermazione di una superiorità sui classici.[41] Il poema tassiano resta, insomma, il punto di genesi dell'impianto di Beni, mentre l'*Orlando furioso*, non contribuendo alla definizione dell'epica, è la più rilevante novità di una letteratura moderna che conta anche altri validi poemi, a partire da quello di Trissino, non però così eccezionali da meritare una trattazione a sé e lo status di modello moderno intorno a cui costruire la teoria.

Non è un caso che i tavoli di discussione a cui è ammesso, e sempre *a latere*, siano i due detti (segno che Beni non ne riconosce la rilevanza su tutte e quattro le categorie, come invece facevano i difensori cinquecenteschi), e che il paragone sia posto in modo tendenzioso con il solo Omero, una parzialità ammessa dall'autore stesso e che conferma che la costola sul poema ariostesco non è una dimostrazione di validità assoluta ma del tutto relativa, un match ipotetico in cui si stabilisce il vincitore, come di consueto, ai punti.[42] A questo si aggiunga che l'oggetto-Omero è una definizione di pura convenienza, visto che Beni cita a piacere l'*Odissea* e l'*Iliade* come più gli serve: la prima quando vuole dimostrare le esagerazioni comiche del cieco, la seconda quando deve accertare il miglior uso degli episodi da parte del poeta ferrarese.[43]

Le calibratura tassiana della bilancia eroica, su cui l'*Orlando furioso* non ha alcun peso, emerge con chiarezza nel nono dei discorsi, in cui viene trattato il tema della verisimiglianza. Senza troppo insistere, vi si traccia, in nome del verisimile «non come materia ma come condizione di azioni che si prendono a

[40] Senza rifiutare la componente eroica del poema ariostesco, basti vedere il canone selezionato da JOSSA 2002 e dagli altri studi sul medio Cinquecento per averne conferma.

[41] Si sta citando da SBERLATI 2001, p. 417 *passim*, che in ottica ariostesco-centrica presenta la *Comparazione*, e il ruolo che in essa ha l'*Orlando furioso*, in modo leggermente forzoso, senza insistere sulla precisa assiologia che si dà in Beni. Sorvola semplicemente sulla questione di Ariosto DIFFLEY 1988, pp. 130-131.

[42] Sono così frequenti le rampogne ad Ariosto, per le quali la giustificazione astratta è molto semplice, consiste nel fatto che Omero ha fatto peggio: basti vedere, dal *Discorso VIII*, le parti sul verisimile, sul comico, sull'annodamento degli episodi con la favola e sul costume. La parzialità del confronto è ammessa candidamente dall'autore, il quale a proposito della prima di tali questioni dice «che veramente l'Ariosto a petto di Omero (che con questi si paragona sopra tutto, e non assolutamente si difende) ha fatto al verisimile molto minori offese» (BENI, *Comparazione*, VIII, p. 6).

[43] A riprova di ciò si consideri il passo sulla dimensione del poema: dimostrare la superiorità dell'*Orlando furioso* (in questo caso considerando unite *Iliade* e *Odissea*: un terzo Omero, sempre di comodo) non equivale minimamente a sancirne il valore in termini generali, visto che, se pure sopravanza l'esagerato Omero, è lo stesso *oversize*, e nemmeno di poco, rispetto alla misura stabilita come perfetta nel *Discorso IV*.

imitare»,[44] il classico distinguo tra poesia e storia, per passare in seguito a considerare come ammetterla all'interno del poema. Le ragioni sono tre, due delle quali di marca tassiana: cose come maghi e oggetti magici si possono accettare, dato che fanno parte della credenza comune e si possono giustificare con l'allegoria. Non è nemmeno necessario ricordare l'importanza di questi due concetti nel sistema epico di Tasso: basti dire che la *Comparazione* , caso rarissimo tra i coevi, non solo cita direttamente i *Discorsi del poema eroico* come *auctoritas* ma anche ne riconosce l'inscindibilità con la pratica della scrittura in ottave.[45]

Nella decima e ultima sezione Beni passa in rassegna, come solito nella appendici, dubbi e problemi, ma anziché rispondere seccamente aggiunge alcuni materiali teorici nel proprio calderone. Quest'ultimo capitolo, come lo sarà la conclusione del discorso di Cebà, getta un ponte – ancora poco saldo – verso il Seicento, nel riconoscimento della superiorità della favola intrecciata su quella semplice. Tasso è lo stesso il più eccellente, ma stavolta davvero solo per le mende altrui: non vi è dubbio, infatti, che se l'*Odissea* fosse più decorosa e avesse agnizioni più dense da un punto di vista diegetico sarebbe il miglior poema, detto ad anticipazione di quello che sarà lo sviluppo dell'eroico seicentesco, che su una ipotetica linea interna della tradizione che va da Nozzolini a Bracciani si mostra interessato all'acquisto di questo strumento nella propria favola.

Una postura simile, che ancora non contempla l'agnizione come mezzo di scioglimento del nodo ma che si dimostra incline a un riesame degli equilibri tassiani è quella espressa nelle ***Lettere sulla poesia*** di **Francesco Bracciolini**, manoscritte e databili al secondo decennio del secolo, parte di una rete epistolare ancora in larga parte inedita che dà indicazioni interessanti nell'ottica dell'impegno epico del pistoiese, tanto sul versante della teoria quanto poi su quello della discussione del proprio testo.[46]

L'elemento fondamentale, che percorre tutti gli assiomi delle lettere al nipote e che ritroveremo nel cantiere della *Croce racqustata* e dei suoi paratesti, è lo sviluppo di un pensiero autonomo all'interno delle coordinate tassiane. I nove principi del buon poema epico sono quelli assodati dai *Discorsi* di Tasso, ma abbastanza generici da poter essere facilmente impugnabili in vista di un utilizzo diverso: se la favola deve essere verosimile (detto con un accostamento paritetico tra *Gerusalemme liberata* e *Croce racquistata*)[47] e una, e gli episodi devono essere da essa dipendenti, non viene mai detto quanti possano essere (anzi Bracciolini sostiene che, a partire da questa condizione, se ne diano molti, come poi avviene nel suo poema), cosa che lascia libertà di rimescolare la quantità dei fattori, il principio su cui insiste il pistoiese.

---

[44] Ivi, IX, p. 79.

[45] Ivi, IX, p. 95: «Dunque non è dubbio alcuno che il nostro Torquato, sì come ha stimato e con bellissimo discorso mostrato che il verisimile sia la vera forma dell'eroica favola, così ha ridotto la ierosolimitana espugnazione et impresa a quella più perfetta idea secondo la quale verisimile o necessariamente poteva e dovea occorrere».

[46] Un corposo estratto delle *Lettere sulla poesia* è stato edito per le cure di Baldassarri, ma non sono in circolazione le molte lettere del codice Barb. lat. 6459 che, dagli estratti che ne dà BALDASSARRI 2005 (a p. 63, n. 1, le informazioni sul manoscritto), sembrano di sicuro interesse per lo studio delle polemiche sorte intorno alla *Croce racquistata*. Anche qui, non si può che segnalare la pista d'indagine, in attesa di un lavoro di raccolta delle carte del pistoiese.

[47] BRACCIOLINI, *Lettere sulla poesia*, pp. 27 e 30, un accostamento che fa specie se si pensa alla massa di invenzioni della *Croce racquistata*, ma che dà l'idea di come il poeta non pensasse alla propria opera in termini oppositivi.

Sull'agnizione, invece, ammessa nella sfera dell'*epos*, si ha un'apertura rispetto al sistema tassiano. La spiegazione annette un esempio dal poema, l'episodio di Alceste e Elisa, che mostra tutta la distanza tra Bracciolini – e i suoi coetanei – e il medio Seicento nel concepire l'utilizzo di questo strumento: per il pistoiese è semplicemente un riconoscimento di due personaggi che risolve la loro situazione personale (Alceste riconosce Elisa, che dava per morta: non è sbagliato aggiungere, viste le letture che sono date del poema tassiano e la volontà di confronto di Bracciolini con questo, che la stessa cosa succede per Tancredi con Clorinda), che però non altera di un millimetro la trama, mentre da Nozzolini in poi sarà parte fondamentale nello sviluppo del significato complessivo, incidendo con forza sugli esiti globali del racconto.[48]

Altro punto d'interesse, che emerge nella terza e quarta lettera al nipote, è la sentenza, ambito su cui si viene a produrre una collisione con Marino, autore per forza di cose e di tempi trascurato nella parte sulla favola. Bracciolini afferma quanto si avrà modo di vedere nella *Croce racquistata*, sarebbe a dire un progetto stilistico che va in tutt'altra direzione da quello del napoletano, verso una *medietas* epica che odora di classicismo e opposizione se si calcolano le valutazioni del secolo sul gusto e sulla retorica.[49]

Sulle stesse posizioni della *Comparazione*, ma inevitabilmente meno sistematici, sono i ***Proginnasmi poetici*** (Firenze, Matini, 1620), di **Benedetto Fioretti**, un autore che, per dire la verità, prima di iniziare a dare alle stampe la sua immensa opera (quattro volumi, l'ultimo dei quali uscirà nel 1639) si era schierato contro Beni nella polemica sorta dal primo dizionario della Crusca,[50] fatto che conferma come le traiettorie dei singoli intellettuali siano reversibili a seconda dell'oggetto di contesa, ma sempre in un campo dove a fronteggiarsi sono due schieramenti: a quello modernista rimontano i *Proginnasmi*, che sono una serie di disorganiche considerazioni sulla letteratura irradiate dal principio di subalternità degli antichi rispetto ai contemporanei.

Nel magma di argomenti, emerge anche una filiera di questioni eroiche: nel volume II viene sollevata la questione dell'eccellenza dell'eroe, risolta a favore di Ariosto e Tasso rispetto a Omero e Virgilio per via di un'asistematica rassegna di vizi e virtù, che si compiace di condire il giudizio del paragone con la salacità dello scherzo. In questo modo, se la tenzone tra Ettore e Achille, per il modo in cui si sviluppa, porta perfino «vergogna» a chi ne ragiona mentre quella tra Enea e Turno gli «par una battaglia tra gli

[48] Solo due esempi, per rendere chiaro il concetto: nella *Sardigna ricuperata* di Nozzolini la scoperta della vera identità di Roselmina è all'origine di varie azioni, per l'immediato passaggio di Malta dai musulmani ai cristiani; nel *Conquisto di Granata* di Graziani è mirabile il transito della paternità di Elvira da Baudele ad Armonte, con cui si ripristina la corretta situazione affettiva (può sposare Hernando) e si risolve la guerra (era a parte del palladio magico che difende la città, e ne dà conto ai cristiani).

[49] Un ritratto efficace della posizione di Bracciolini rispetto a Marino (opposta, ma mai apertamente conflittuale) è dato da BALDASSARRI 1979, pp. 13-17.

[50] Ne dà conto Formichetti nel *DBI* (p. 171), da cui partire per una biografia del poeta e un cenno di discussione critica sulla sua opera (vd. poi anche il ben più completo DELL'AQUILA 1994). Va detto che Fioretti cita esplicitamente opere di Beni: nel «tassa*re* di poco giudizio» alcuni eroi dell'epica antica, viene allegato come rinforzo all'argomentazione il commento del filosofo eugubino alla *Gerusalemme liberata* (FIORETTI, *Proginnasmi poetici*, II 18, pp. 49-50).

uccellacci e le carogne», molto meglio sono i duelli in cui è impegnato Ruggiero nel poema ariostesco, superiori addirittura a quelli di Rinaldo nella *Gerusalemme liberata*.[51]

Nei punti a seguire il filo del ragionamento prosegue (per semplice attrazione analogica, come in tutto il resto dell'opera), e l'idea che trapela intorno alla perfezione del personaggio, basata su verisimile e costume, si arricchisce di nuovi elementi, esposti in tono dissacrante. Per alcune «inconsiderazioni», dopo Virgilio (a causa di Mezenzio), finisce sulla graticola Omero per la strage dei Proci, compiuta nel bel mezzo di un «cumulo di gracchiamenti da seccar cento mila orecchie» nei quali uno stolto Ulisse, si perde, «a guisa di un Sardanapalo», a «strippare senza un pensiero al mondo».[52]

Se per inverosimiglianza gli antichi sono condannati, sul costume Fioretti ha da rimproverare più di qualcosa anche all'*Orlando furioso*, nel quale l'esercizio della giustizia porta a delle impennate di volgarità: da una breve escussione del poema risulta così che «Orlando boia, Aquilante birro, Grifone sul carro, Marfisa boiessa, Marganorre frustato, Gabrina impiccata, Zerbino sull'asino, Martano scopato»,[53] solo per dire di alcune azioni indecorose ora compiute e ora subite dai principali eroi. Di contro, niente si può ridire a Tasso, che conserva una magnificenza adeguata nel ritrarre l'alterigia con cui Rinaldo rifiuta la pena infamante comminatagli da Goffredo (verrebbe da pensare alla *Gerusalemme conquistata* più che al primo poema) e nel descrivere la regalità del capitano che stoppa le sedizioni con la sua sola autorità.

Sulla figura del duce Fioretti afferma che «miglior comico che buon epico […] riesce Omero»[54] e che Ariosto è surclassato da Tasso, tuttavia in un quadro di casi davvero troppo ristretto per affermare la superiorità incontrastata della *Gerusalemme liberata* sull'*Orlando furioso*. Omero, come risultato definitivo, è comunque messo in secondo piano, al contrario di quanto avviene ne ***Il Gonzaga*** di **Ansaldo Cebà** (Genova, Pavoni, 1621), un dialogo in tre giornate all'insegna di uno sbandierato omerismo, sotto cui però pulsa una fortissima vena tassiana, come mostrano le persone, coinvolte, tra le quali compare un giovane e sprovveduto Tasso, che con Scipione Gonzaga interroga Prospero Martinengo, alter ego di Cebà, per cercare di giungere a una teoria dell'epica. Nonostante l'impegno l'esito è, tuttavia, assai poco significativo, con Cebà che per mezzo di una scrittura tendenzialmente disordinata e digressiva giunge a deduzioni «persino grottesche» e, spesso, tra loro incoerenti.[55]

Il tentativo di rimozione del modello tassiano si profila, come poi in Sanvitali, attraverso una presa di posizione netta, più esibita che concreta, ostentata in apertura del testo: nel primo giorno, con un tono fortemente polemico, Martinengo delinea la figura del perfetto poeta, che coincide in tutto con quella del genovese ed è l'opposto di Tasso, definita, sul piano etico, all'insegna di una libertà morale possibile solo in un ambiente repubblicano. La centralità di Tasso come obiettivo polemico non preclude a Cebà

[51] Ivi, II 12, pp. 37-38.

[52] Ivi, II 13, p. 40. Nel quattordicesimo dei *Proginnasmi* sotto accusa è Enea, che nel fuggire da Troia mette a rischio sé e il figlio per compiere qualche impresa di valore quando era stato ben avvertito dell'impossibilità di salvare la città.

[53] Ivi, II 16, p. 45.

[54] Ivi, II 14, p. 43. Si aggiunga che, in seguito, a compendio di quanto detto circa il sopravanzare del moderno, è detto che «L'Ariosto e il Tasso […] in mille cose possono essere maestri d'Omero» (p. 48).

[55] BALDASSARRI 1989, p. 75.

il tirare stoccate ad altri protagonisti della scena letteraria, sempre funzionali a definire per opposizione un sé virtuoso: contro la licenziosità, Martinengo sostiene che «i versi non debbano essere men pudici che 'l versificatore»,[56] cosa che sembra riguardare solo in parte Tasso e il suo poema per puntare invece contro il malizioso Marino, che, sia caso o fortuna, con l'identico passo di Marziale difende il proprio stile in apertura del canto VIII dell'*Adone*.[57]

Come in ogni tentativo di allontanamento di un modello letterario, il rimosso torna tra le righe del discorso, in questo caso in maniera tutt'altro che negativa: la presenza dei *Discorsi* di Tasso si sente in filigrana nel *Gonzaga* molto più di quello che sarebbe lecito aspettarsi guardando da una parte alla prima giornata, dall'altro alla produzione eroica di Cebà. Se è vero che Tasso non viene preso come punto di riferimento né come poeta (la *Gerusalemme liberata* non viene mai discussa) né come lettore di Aristotele, lo è altrettanto che su questioni d'officina poetica la sua autorità riemerge come fulcro inamovibile, che si discute solo per mezzo di glosse minime, che di continuo sconvolgono la linearità dell'esposizione.

In questo modo nella seconda giornata, al momento di precisare il soggetto migliore per il poema eroico, Cebà non può fare a meno di citare quasi direttamente i *Discorsi* tassiani, con Martinengo che sostiene come sia meglio «lo scegliere l'azione che per non essere molto antica non imponga la necessità dell'usanze e per non essere molto moderna non tolga la libertà delle finzioni».[58] Da qui il discorso si complica inutilmente con una serie di deviazioni dannose per la coerenza della teoria: dapprima è detto che la misura aurea tra fatto storico e scrittura sono i 168 anni che intercorrono tra la presa di Troia e l'*Iliade*, quindi che anche le storie dei gentili sono accettabili. Insomma, dalla storia moderna a quella medievale e romana tutto è lecito: la normativa diventa, per assurdo, assenza di regole, attraverso un accumulo di articoli di segno contrario che fa perdere al codice ogni tipo di coerenza. Qui come altrove l'astrazione viene inquinata da una difesa preventiva della propria prassi scrittoria, basata su presupposti in gran parte diversi da quelli ipotizzati in teoria, di modo che questi, risalendo il fiume contro corrente, confluiscono nel reticolo di eccezioni.[59]

Alla confusione sull'oggetto se ne aggiunge una preliminare sul genere. Prima di stabilire le mobili coordinate storiche, Cebà identifica, nel solco di una classica distinzione tra poesia epica e drammatica, il soggetto del poema come azione degna d'un qualche rilievo, salvo poi rettificare che sarebbe possibile narrare di una passione eroica. Di nuovo, non è un serio principio a determinare la selezione ma una pura istanza apologetica, in questo caso volta a salvaguardare una letteratura intesa come pedagogia

[56] CEBÀ, *Gonzaga*, p. 9.

[57] MARINO, *Adone*, VIII 6: «Sia modesto l'autor; che sien le carte / men pudiche talor curar non deve» (e dalla nota di Russo il riferimento agli *Epigrammi* di Marziale). Più larga è invece la disamina di furto, che prosegue quella già tardo-cinquecentesca senza un bersaglio particolare, scagliandosi contro colui (Virgilio in questo caso) che «prende i versi et i luoghi senza darsi molte volte niuna briga di travisarli, come san fare i più sottili ladri in queste materie» (CEBÀ, *Gonzaga*, pp. 32-33 : 32).

[58] Ivi, p. 52.

[59] Una difesa preventiva in quanto il *Furio Camillo*, per una serie di fattori che si vedranno *ad locum*, doveva essere poco più che un abbozzo all'altezza della stampa del *Gonzaga*.

dell'uomo politico (l'esempio addotto è quello di Catone, eroe antitirannico per eccellenza e in linea con tutta la produzione epica e tragica di Cebà), inserita nel faldone teorico per quanto del tutto contraria a ogni basilare distinzione tra generi.[60]

La giustificazione didascalica è solo uno dei due schermi che consentono l'ampliamento della regola verso l'eccezione: nella terza giornata tutti gli argomenti tecnici in esame (come solito favola, costume, sentenza ed *elocutio*) vengono assoggettati e ricondotti a un unico principio, quello della meraviglia. A proposito della favola, di nuovo ricalcando le orme di Tasso, è detto che deve essere una, grande, ben intrecciata, e che non necessita dell'unità d'eroe per soddisfare a quanto elencato: quando tutte queste condizioni saranno rispettate se ne avrà una meravigliosa, in grado di appagare il lettore.[61] Con il solito metodo oscillante viene poi preso in considerazione il costume, categoria che contempla il magnifico ma anche il suo contrario, in conformità con una legge della mimesi che travalica l'*inventio* e si applica a tappeto sulla struttura eroica.

In questa sezione tecnica Cebà mostra un orientamento ancora cinquecentesco nella discussione di fenomeni che interessano il Barocco, o, forse, già classicista (il *Gonzaga* è impermeabile al discorso sulla metafora, sintomo di un'opposizione molto più netta nell'*Epopeia* di Grandi), eppure talvolta, proprio in ragione di quel carattere rapsodico nell'affrontare i problemi, apre spiragli inattesi verso il nuovo secolo. Le aggiunte al sapere rinascimentale in materia di tipologie narrative sono interessanti: partendo dalla distinzione tra poema morato e affettuoso è ammessa, per via di un'interpretazione larga di Aristotele, l'agnizione anche per la favola eroica (che, come di consueto, non viene però discussa analiticamente), cosa scartata da Tasso ma che si rivelerà fondamentale per il Seicento da Nozzolini a Graziani.[62]

2. COMMENTI E AUTO-COMMENTI

In parallelo alla trattatistica si afferma su più larga scala – non fortuitamente a partire dalla metà degli anni Dieci, quando il propellente alla sistemazione teorica d'ampio respiro sembra venir meno (dopo i lavori di Tasso, Torelli, degli Alterati e del primo Beni) e del pari si scatena una pioggia di poemi eroici – il commento al testo come mezzo privilegiato di discussione. Indizio forse di un cambiamento, verso un Barocco in cui lo scambio di vedute è spesso avvelenata diatriba e in cui viene progressivamente

[60] Su questo controverso passaggio a cavallo tra *epos* e teatro vd. ivi le pp. 41-43.

[61] Il sostrato tassiano è evidentissimo, basti citare il passaggio in cui viene riassunta la qualità della favola per dimostrarlo: «Entra, per mio giudicio, la maraviglia nella favola quando l'azione ch'ella imita […] s'avanza oltre la condizione ordinaria, quando l'azion che contiene è una, e che quantunque sia una ha però per l'invenzione episodica accompagnata l'unità con la grandezza; v'entra quando gli episodi della necessità son tali ch'appaia non potersene ritrovar altri che sì convenevolmente al suo fin la conducano, e che quegli dell'ornamento sono intramessi con tanto artificio che non possano né togliersi né trasporsi senza guastarla» (ivi, pp. 80-81).

[62] Un'altra particella interessante riguarda la distinzione generale tra i due tipi di poema, con quello morato che è tale per la presenza di descrizioni di costumi che compensa la scarsità di azioni belliche: estremizzando, è in pieno la via che segue Bartolomei nella sua *America*. È allora solo parzialmente vero che Cebà, come la trattatistica coeva, si attiene «a discutere argomenti già acquisiti, delimitando ad essi critiche o suggerimenti innovativi, senza sbilanciarsi ad accogliere soluzioni *autres*, non ancora canonizzate» (FOLTRAN 2005, p. 28).

meno la pretesa di creare ordinamenti complessivi (un caso su tutti, quello di Marino, che ostentava la rinuncia a proporre un solido castello teorico), è anche la testimonianza di una vitalità immediata della scrittura epica difficile da contestare.

Sviluppata in diversi modi (quelli canonici di Beni, Bracciolini e Gallucci, ma anche i «giudizi», le polemiche organizzate, le postille marginali), l'analisi del testo è lo strumento più facile di difesa, il più immediato, perché meno compromesso con gli statuti generali di una teoria granitica, quello in cui è possibile con maggiore acume attaccare o difendere la propria macchina narrativa o l'altrui. È un'arma adottata in un conflitto il cui circuito è di ridotte dimensioni: rispetto alla stagione tardo-rinascimentale è palese la diminuzione del perimetro in cui circolano e si diffondono i testi (e quindi le polemiche e i commenti), non più d'ordine nazionale ma comunale, nel bacino delle corti o delle accademie, eccetto che in rari casi. I modi in cui l'esegesi del poema prende vita ne rendono conto: da un lato la tendenza all'auto-commento, dall'altro la possibilità più che usuale di perseguire l'intenzione apologetico o quella accusatoria senza ricorrere alla stampa, sono indici di un regresso verso la sfera del privato, della lotta tra persone e non tra correnti di pensiero o centri culturali.

Se è vero che il commento è spesso a chilometro zero, prodotto direttamente dall'autore stesso a sostegno del proprio testo, lo è altrettanto che la lista di poemi che ne usufruisce si allarga in modo considerevole, un incremento di interesse che si appunta proprio su quei testi riconosciuti come di maggior peso. Perso – ma ammetto di non aver tentato una ricognizione d'archivio – il giudizio degli Alterati sul *Palermo liberato* di Balli, che doveva grossomodo assomigliare, ma in positivo, a quello che D'Urfé appronta per l'*Amedeide* di Chiabrera su commissione di Carlo Emanuele I, restano gli scambi doppi, fatti di pro e contro, intorno alla *Croce racquistata* di Bracciolini e all'*Eracleide* di Zinano e, infine, gli scandagli di Tassoni al primo *Mondo Nuovo* di Stigliani. Non poca cosa, insomma.

Oggetto d'interesse non sono più solo Ariosto e Tasso ma anche quella selva di autori in lotta per il ruolo di miglior epico moderno, impegnati a proclamarsi (più spesso auto-proclamarsi) classico o, al contrario, a smascherare la futilità della pretesa altrui per mezzo di una pratica di canonizzazione che, imprescindibile da sempre, si era rivelata fondamentale nell'organizzazione del consenso sul testo a partire dal caso dell'*Orlando furioso*, dimostrandosi anche, vista in controluce, una pista per seguire i più ampi sviluppi del mondo letterario. A un cinquantennio dall'ultimo commento al poema di Ariosto (quello di Dolce del 1566) ancora in grado di alzare la voce del partito sostenitore del classicismo,[63] la proliferazione, benché autonoma, delle sposizioni è il sintomo di un'instabilità della *societas* epica per la quale i tentativi di affermazione personale sono incoraggiati, in un mondo in cui l'*epos* è tutt'altro che di importanza marginale e in procinto di «esala*re* i suoi ultimi soffi» a vantaggio di nuove forme narrative.[64]

[63] In linea con una virata compiuta alla metà degli anni Sessanta, identificata da JAVITCH 1999 (per il riferimento vd. *supra*, dal primo capitolo, p. 7 e n. 12) e sostenuta da quanto detto nel primo capitolo di questa tesi.

[64] Come sostiene TOMASSINI 1993, p. 45 nell'introdurre il *Commento al 'Goffredo'* di Paolo Beni, e come è in generale idea diffusa tra la critica.

In questo contesto ribadire la primazia della *Gerusalemme liberata* con un'analisi approfondita non è solo, biologicamente, un fatto da collocare in appendice alla polemica di fine Cinquecento (di cui pure l'eco si avverte chiaramente) ma un tentativo, parte di un più ampio progetto, di legittimare una nuova scrittura eroica che proprio sul modello tassiano si dovrà costruire. Con questo fine **Paolo Beni** dà alla luce nel 1616 la prima parte di un colossale ***Commento al 'Goffredo'*** (Padova, Bolzetta), oltre 1200 pagine nelle quali il poema tassiano, fino al canto X, è passato al microscopio con il duplice obiettivo di fissarne l'eccellenza e di indicarlo come archetipo della narrazione moderna, a prosecuzione del lavoro iniziato nella *Comparazione*.[65]

L'analisi si distende su una tripla superficie di analisi dei contenuti, delle fonti e della lingua, con solo qualche breve glossa di filologia, per lo più deduttiva. L'indagine linguistica, su cui Beni si appunta per completare la *Comparazione*, è anche un escamotage per rinfocolare la polemica con la Crusca scoppiata dopo l'uscita del primo *Vocabolario* per via di alcuni interventi dell'eugubino; l'obiettivo è, quindi, da un lato la vidimazione della superiorità tassiana, dimostrata parola per parola con un fiume di riferimenti alle tre corone e ai contemporanei, dall'altro un tiro d'artiglieria pesante sulla scelta dei lemmi attuata dall'Accademia e sulle superiorità di Tasso sulle autorità trecentesche, primo fra tutti Dante, «licenzioso e laido poeta», oltre che sulle prese di posizioni lessicografiche espresse nel corso degli anni Ottanta nel corso del botta e risposta con Pellegrino (il cui esito fu l'esclusione di Tasso dall'archivio tesaurizzato nel *Vocabolario* del 1612): così, proprio sul finire dell'opera, Beni pretenderà che «per sì lungo paragone e stretta prova fatta del suo stile egli abbia acquistato tal'e tanta autorità che possa e debba riceversi anch'esso per padre e maestro di nostra lingua», suggellando esplicitamente un contenuto che emerge in modo chiaro lungo tutto il testo.[66]

Sorvolando sulle fonti individuate da Beni, aspetto centrale perché puntello concreto di quanto detto nella *Comparazione* sul rapporto assiologico che vede Tasso superare la classicità (e sul quale uno spoglio sarebbe necessario in risposta alle non recentissime svalutazioni del *Commento*), va sottolineato che gli interessi speculativi vagliati nella prima opera restino per lo più inappagati, come se la ricerca delle nozioni nel modello fosse già là esausta. Cosa che non sorprende visto che si tratta di un testo nato e cresciuto, aristotelicamente, sulle sue spalle, e rispetto al quale il setaccio del poema non è altro che una

[65] Il testo rimase incompleto, nonostante due ristampe con qualche minima variazione (nel 1625 e 1626), ormeggiato al canto X. La bibliografia è abbastanza scarsa e poco esaustiva, limitata a considerazioni piuttosto generiche, estranee al contesto epico (in particolare si vedano DIFFLEY 1988, pp. 121-135, TOMASSINI 1993, da cui alle pp. 51-53 una nota sulle tre stampe; e infine, molto brevemente, SBERLATI 2001, *ad indicem*). Si aggiunga che quello di Beni non è l'unico commento seicentesco: segnalo soltanto, nell'impossibilità di reperirla, la *Dimostrazione di luoghi tolti et imitati dal sig. Torquato Tasso* (Napoli, Vitale, 1604) di Giovan Pietro d'Alessandro (al riguardo vd. CICOTTI 2003, pp. 25-28).

[66] Non sorprende così di trovare una discreta serie di interventi novecenteschi, a spostare il focus della questione sul problema di Dante nel Seicento più che su quello dell'epica (per uno spoglio vd. la bibliografia in calce a TOMASSINI 1994). La citazione su Alighieri, solo una delle molte, è presa da BENI, *Commento al 'Goffredo'*, p. 323, quella finale da p. 1208. Per casi di risposta diretta a libelli e opuscoli di fine Cinquecento vd. invece le esplicite dichiarazioni a pp. 67 (contro il *Trimerone* di Patrizi), 78 (contro la Crusca e a favore di Pellegrino e dell'*Apologia*), 129 (sempre contro i fiorentini, in merito alla scala di valori per cui il *Morgante* supera la *Gerusalemme liberata*), 335-338 e 419 (idem, riguardo il declassamento a storia della poesia tassiana).

specie di appendice utile ad affermare del principio di superiorità sugli antichi tramite il riconoscimento di un'eredità, prima di tutto nell'*elocutio*, costantemente in aggiornamento.[67]

Sporadici i rilievi filologici, per lo più appoggiati a deduzioni lessicali,[68] nel *Commento* non resta spazio per altro che una prolissa esposizione dei fatti narrati, supportata da un minuzioso confronto con i commenti precedenti e la storiografia (in particolare con la cronaca di Guglielmo Tirio), mentre non viene data primaria importanza al funzionamento della macchina narrativa, frettolosamente divisa in azione o episodio. L'esempio migliore, detto che a ogni canto Beni premette una piccola glossa che specifica se si tratti di azione primaria o digressione, riguarda la lettura del tanto contestato episodio di Olindo e Sofronia, a proposito del quale è detto che cade felicemente nella favola, perché inserito con tempismo nella vicenda bellica e perché legato a quanto successo in precedenza (gli incanti di Ismeno e, in seconda battuta, l'ira di Aladino verso i cristiani), mentre solo molto più avanti, circa trenta pagine dopo, è rilevato che è anche l'espediente per addurre Clorinda sulla scena, quella che a ben vedere è la sua funzione prioritaria nel flusso del racconto.[69]

Una tra le cose più intriganti del *Commento* sono allora quei riferimenti, espliciti o criptati, alla poesia contemporanea, che allargando le maglie del discorso verso l'attualità rendono l'esegesi anche una sorta di discorso sugli orizzonti e sulle prospettive della scrittura seicentesca, allo stesso modo, solo su diversi versanti della retorica, in cui ciò succedeva nella *Comparazione*, quando venivano allusi o immaginati possibili oggetti narrativi moderni. Scartata la *Gerusalemme conquistata*, «opera di turbata mente e tarda» con cui però vengono finalmente fatti i conti anche in sede teorica, sulla base di un confronto che è qualcosa di più di una semplice ricerca di conferme,[70] entrano nel pentolone di Beni tutta una serie di

---

[67] Senza approntare una griglia di confronto puntuale, DIFFLEY 1988, p. 129 sostiene che «A further and equally surprising result of Beni's source-hunting is his neglect of Tasso's originality, and his failure to note how the poet transformed his sources», che potrà anche essere vero (per quanto, invece, la galleria ricchissima allestita dall'eugubino restituisca un'idea straordinaria della *Gerusalemme liberata* come piccolo mondo), ma non fa i conti con un modo di fare la poesia fondato proprio sullo scarto minimo e le esigenze di un commento che vuole stabilire una connessione con i classici. Va detto inoltre che in questa sede Beni lascia da parte il confronto con la tradizione cinquecentesca, citando i vari Trissino, Gonzaga, Alamanni, Bernardo Tasso, (BENI, *Commento al 'Goffredo'*, pp. 46, 50, 509, 824) e i rappresentati di un canone internazionale (ivi, pp. 161-162, in riferimento forse a CAMÕES, *Os Lusíadas*, I 18) in maniera incidentale e largamente minoritaria rispetto a Omero, Virgilio e i classici volgari (Ariosto, Petrarca, Boccaccio), che costituiscono lo zoccolo duro del lavoro.

[68] Manca una collazione precisa dei testimoni, evocati con espressioni generiche («altri testi» a p. 623, «altri» a p. 401, «prima si leggeva» a p. 723), e i risultati della scelta ecdotica si basano più che altro sull'ingegno del filologo, ma le varianti scelte sono puntualmente quelle accettate da Caretti per l'edizione che si legge oggi del testo. Non è perciò vero, come sostiene TOMASSINI 1993, pp. 47-48, che è assente un piano filologico (tanto più che viene coinvolta, spesso come reagente, la *Gerusalemme conquistata*, a riprova del fatto che Beni ha presente il problema testuale), piano certo rudimentale ma la cui bontà andrebbe ricostruita attraverso un confronto con la tradizione a stampa del testo.

[69] Per i due stralci del discorso vd. rispettivamente ivi pp. 275-276 e 305-306. Anche a proposito del concilio infero del canto IV Beni fornisce una lettura piuttosto superficiale, limitandosi a stabilire attraverso deduzioni minime che il blocco della perturbazione è parte della *fabula* e non semplice episodio (pp. 498 sgg.), e così anche riguardo la vicenda di Erminia tra i pastori (pp. 829-830).

[70] Presente questo piano del discorso, come mostra l'uso fattone per dirimere la questione sulla parola «soglio» (ivi, pp. 87-88), è anche vero che è il risultato di un intento talvolta lodevole, ma perseguito «né con mente in tutto sana, né con intera elezione» (p. 24). Il caso più vistoso concerne l'inserimento di un antefatto storico più corposo di quello che si legge nella vulgata del poema, giudicato da Beni una miglioria necessaria sulla scorta di quanto da Tasso stesso detto (nelle *Lettere poetiche*) e fatto (male, nel rifacimento del poema): ivi, pp. 95-100, da cui anche la citazione a testo. Sono poi interessanti gli affondi che mirano a mostrare l'incoerenza interna del poema riformato (vd. pp. 23-26 sul catalogo ipertrofico e sulle inutili

testi seriori il poema tassiano che evidentemente in un qualsiasi commento non avrebbero diritto di cittadinanza. Se sono interessanti le citazioni del *Pastor fido* di Guarini, delle *Rime amorose* di Marino, del *Canzoniere* di Casoni e della *Salmace* di Preti,[71] hanno un certo peso in un discorso sull'epica le menzioni velate di poemi moderni, che saldano con la *Comparazione* il senso del discorso di Beni, nell'ottica di un impatto sulla tradizione a venire. La principale, emersa nel contesto dell'affermazione della pari dignità dei fatti di Eraclio con quelli dei crociati, pare si riferisca al poema di Bracciolini in termini legittimanti, come adesione a un programma epico, più che moderno, ulteriore a Tasso, chiamata in causa rafforzata più avanti da un riferimento a un curioso episodio della *Croce racquistata*.[72]

Ultima cosa da menzionare, utile in un percorso sul Barocco che si sviluppa precisamente in senso tassiano, è l'attenzione data alle concioni, a proposito delle quali è spesso ribadita, non pare a torto, la superiorità di Tasso sugli antichi. Un'attenzione per l'oratoria (di ogni tipo, sia sacra, bellica o giuridica) che è, al contempo, più di una semplice traccia di lettura per il Seicento: è un vero e proprio modo di concepire il poema, considerato come un sistema retorico complesso ma riconducibile alle regole di funzionamento stabilite dagli antichi; dai discorsi diretti fino ai racconti di secondo grado, non piccola parte della macchina si spiega con le leggi dell'*ars retorica*.[73]

Molto più asciutta del commento di Beni è l'***Annotazione*** di **Bracciolini** apposta in appendice a ogni libro della quarta *Croce racquistata* (Firenze, Giunti, 1618), un saltuario e multiforme apparato che non mira a una difesa a tappeto dell'opera, attaccata da più parti a partire dalla sua prima diffusione a stampa,[74] quanto a fare il punto su una serie di questioni e di punti critici. Firmata da Giovan Maria Gherardi, va in realtà attribuita a Bracciolini stesso, che con un'immodestia che rasenta l'irriverenza afferma in più luoghi di aver sopravanzato i grandi poemi antichi e moderni: tramite un commento

preghiere aggiunte al canto I, e più avanti pp. 453-454 sull'incoerenza tra situazione idrografica e assetamento del campo, data dall'aggiunta contro logica di varie descrizioni su fonti e ruscelli intorno alla città).

[71] Per Guarini vd. ivi, pp. 46, 997, 1105 e 1157, per Marino e Casoni p. 614 (e di nuovo Marino, il poeta moderno più citato in assoluto, pp. 715-716, 807, 810, 1082), per Preti pp. 807 e 1105, tutte citazioni utili a confermare il ruolo di Tasso come padre della lingua seicentesca.

[72] Ivi, pp. 206-207: «Così Eraclio spiegò la Croce santa da lui per l'addietro fin di Persia ricuperata, porgend'anco materia a nobil istoria e dolcissimo poema». La ripresa della scena in cui una testa mozzata proferisce parole guarda a BRACCIOLINI, *Croce racquistata*, XXVII 66, e diminuisce la possibilità che il precedente riferimento sia all'*Eracleide* di Zinano (per quanto i due si conoscessero e fossero in rapporti epistolari: vd. ONORATI 1985, p. 11). BENI, *Commento al 'Goffredo'*, p. 1090: «Che se la testa umana recisa dal busto per qualche spazio di tempo si muove né solamente si muove ma parla (che ciò ho io udito chiaramente, sì che il nome di Giesù avanti di venir separata proferì, proferì anco due volte già tronca), molto più facil sarà che la mano guizzi e stringa il ferro».

[73] Sulla fortuna delle orazioni tassiane si vedano da questo stesso capitolo le pagine dedicate al *Palermo liberato* di Balli, da cui anche i riferimenti alla scrittura di pieno Seicento.

[74] Sono conservati manoscritti (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Carte Fortini, N.A. 615, fascicolo XVI, 30 r.) i *Pareri intesi a Roma sopra il poema*, un file contenente le impressioni negative di vari commentatori: rispetto a ciò che ne dicono BARBI 1897, p. 34, ROSSI 1971, p. 635 bisogna constatare che si tratta davvero di poca cosa, niente di più che un brevissimo riassunto di alcuni giudizi. Tra i vari pareri, quasi tutti insistenti sull'ordine obliquo della narrazione come fonte di disagio per il lettore, si legga solo quello di Giulio Cesare Bagnoli, che dice «esser mal costituito il fine della favola per esser pieno di retrogressioni, e da questo nascer l'oscurità e non dallo stile» (di nuovo, debbo ringraziare Federico Contini, dalle cui cure si auspica una prossima pubblicazione, per aver concesso un'anteprima del documento). Una risposta precisa a questo si legge in una lettera autografa datata agosto 1609, disponibile in BALDASSARRI 2005, p. 67, n. 15 («… essendomi accorto che quelle retrogressioni di raccontare il passato ,ancor che siano dell'ordine involuto, che molti in poesia stimano il migliore, generano però qualche oscurità»). Altro testimone esterno all'edizione del poema è la lettera a Lodovico Norisio in BRACCIOLINI, *Lettere sulla poesia*, databile quasi certamente tra il 1613 e il 1618.

ufficiale, in risposta a una ricezione assai negativa, l'autore passa al contrattacco nel tentativo, che riesce piuttosto ridicolo, di auto-proclamare il proprio poema come classico.[75]

Il bersaglio principale di questo confronto con la tradizione è Tasso, con cui la *Croce racquistata* entra polemicamente in competizione: non solo nelle considerazioni in appendice, dove Bracciolini può poco garbatamente rivendicare la propria presunta superiorità, ma anche nell'avanguardia della prefazione, l'*Allegoria*, nonché in modo più sottile nel poema stesso, il quale, come si avrà agio di vedere, conferma in pieno la tendenza segnalata nelle zone liminari facendo della scrittura il mezzo per un confronto agonico con il capolavoro altrui.

La rassegna antitassiana comincia già al canto I dove, discutendo della presentazione di Eraclio, è detto che l'autore «ha voluto più tosto dargli nome di magnanimo che di pio», una sostituzione legittima ma che Bracciolini si sente in dovere di giustificare, ammettendo dunque per via implicita di subire la pressione della *Gerusalemme liberata*.[76] Il dossier si arricchisce in seguito di riferimenti espliciti, per cui ad esempio il pistoiese dice, in merito a III 89, che «Se vien lodata in Torquato Tasso quell'ottava 'Non morì no, che sue virtudi accolse', che un solo degl'effetti per i quali viene impedita la morte descrive, quanto maggior lode merita questa che non solo il dolore ma l'allegrezza ancora, che con la moltiplicità e reflusso delle morti l'istessa morte impediscono, rappresenta»,[77] segno di un confronto che è l'autore stesso a cercare, e che si sorregge più sulla spavalderia del giudizio iperbolico e personalissimo che sui concreti risultati del poema (per quanto non orrida, l'ottava del pistoiese non è nemmeno paragonabile all'altra).

Per imporre la *Croce racquistata* come nuovo classico e al tempo stesso oltrepassare il poema tassiano Bracciolini associa alla verifica diretta della propria eccellenza un altro metodo standard, in uso già dal Cinquecento e ciclicamente riproposto per ogni poema, sarebbe a dire l'individuazione di una profonda affinità con Omero. Riprese, ma soprattutto migliorate (con esiti semiseri, talora),[78] *Iliade* e *Odissea* sono riconosciute come l'ipotesto principale del poema, la matrice classica tramite cui è possibile sancire un regolare certificato di nascita che è, implicitamente, una rivendicazione di superiorità sui coevi, non esclusa la *Gerusalemme liberata*.

Sul radar delle fonti compaiono anche una serie di altre *auctoritates*, citate in causa a partire da stimoli diversi (un'intera sequenza o un dettaglio minuscolo riferito a un singolo verso), con in testa Virgilio,

[75] La critica ne ha proclamato unanime la paternità bracciolinana, senza però trovare prove completamente dirimenti a sostegno dell'ipotesi: vale qui la pena aggiungere che non è solo il tono dell'intervento a farlo pensare, ma anche il fatto che molte volte la terza persona con cui gli si rivolge Gherardi diventa la prima dell'autore stesso.

[76] BRACCIOLINI, *Croce racquistata*, pp. 21-22.

[77] Ivi, p. 73 (il passo incriminato è TASSO, *Gerusalemme liberata*, XII 68). Per chiudere con l'auto-commento di Bracciolini vd. pp. 345-346, in cui è indicato il giardino come modello di competizione ripreso e superato, e p. 470, dove è rimproverata a Tasso la scelta degli Este come destinatari.

[78] Per casi di miglioramento si vd. i commenti a VII 15 (p. 168, Alvida che supera Nausicaa per costume) e XIV 1 (pp. 324-325, l'ira di Silvano che è più costumata di quella di Achille), mentre per un esito ridicolo la spiegazione alle pp. 303-304, dove Bracciolini dice di aver perfezionato il modello dei conviti omerici sulla scorta di un proverbio («non si ricordino i morti a tavola»). Come Tasso, nel paragone con la *Croce racquistata* nemmeno Omero può sottrarsi dal venire sconfitto: per un esempio vd. p. 142 (VI 48), in cui è detto che nella descrizione della donna il greco è di non poco inferiore al pistoiese.

seguito dai vari Ovidio, Lucano, Claudiano, e da qualche sparuta indicazione di autori volgari (Dante e Ariosto). In un commento così rarefatto, più del canone – che in ogni caso si dimostra nettamente sbilanciato verso la classicità – importa la postura assunta dal poeta, che da una parte si fa scudo delle autorità e le usa come trampolino per una sperticata lode di sé, dall'altra rivendica un'autonomia dalla tradizione che, come consueto, si giova tanto della plateale esibizione quanto di una discussione tecnica.

Entrano così nell'esegesi testuale dei frammenti di poetica, attraverso i quali è palesato, più che un sistema teorico completo, l'aggiornamento seicentesco della scrittura di Bracciolini: vengono discussi in termini moderati i concetti di metafora e artificio, arricchimento necessario per un testo che, in maniera simile al *Mondo Nuovo* di Stigliani per modi, non per risultati, si mantiene per precisa scelta in una corsia intermedia tra lo stile alto tassiano e quello basso ariostesco,[79] e al cuore dell'operazione scrittoria viene posta la libertà d'invenzione, concetto fondamentale per un secolo, quello seicentesco, angosciato dalla competizione con la classicità.[80]

Attraverso l'ostentazione delle due tendenze, da una parte l'affiliazione e la superiorità sui classici, dall'altra l'indipendenza del genio poetico, Bracciolini rende chiaramente l'idea di quello che è poi il testo nel suo insieme coeso di *Allegoria*, poema e *Annotazione*, sospeso tra l'imitazione e l'invenzione, e progettato per essere il miglior poema moderno. Devotissimo (altro tratto ricorrente nelle note, che si ritroverà anche negli apparati prefatori),[81] scritto secondo le regole dell'arte, e manifestamente, almeno per l'autore, il primo tra i poemi volgari: un progetto ambizioso che se anche non si concretizza lascia lo stesso più di qualche spunto importante per l'epica successiva, e a differenza di molti suoi coevi non scompare dalla tradizione dell'eroico, nelle menzioni degli eruditi e nelle scelte dei poeti.

Altro tipo di auto-commento per vastità di dimensioni e campi d'indagine è la tavola delle ***Allegorie et annotazioni*** posposta da **Agostino Gallucci** a ogni canto del *San Francesco* (Venezia, Barezzi, 1618): in questo caso si tratta quasi di un testo a sé, un trattato che in maniera rapsodica tocca svariati campi del sapere, senza però quel secondo tempo di discussione puntuale delle istanze di costruzione del testo che si aveva nella *Croce racquistata*. La maggior parte della annotazioni, la seconda fascia dell'apparato dopo le allegorie, altro non è che uno sfoggio d'erudizione su svariati argomenti, dalle scienze naturali a quelle umane, un profluvio dottrinale che in luogo di spiegare il poema pare una costruzione a sé stante che viene poi addossata sull'altro, e che tocca talvolta punte d'inutilità vertiginose.[82]

---

[79] Sullo stile vd. BRACCIOLINI, *Croce racquistata*, pp. 279-280 («l'autore con molto giudizio si è posto in mezzo con lo stile tra l'Ariosto e 'l Tasso, sì che niuno può dire essere in lui egual bassezza che nell'Ariosto né tanta altezza quanta nel Tasso»), mentre per ciò che riguarda la discussione sulla metafora la lunga disamina alle pp. 713-717 (sugli artifici le pp. 71 e 120): il risultato non è proprio memorabile (allo stesso modo del poema di Stigliani), come nota giustamente BALDASSARRI 2005, pp. 84-85, che parla di uno stile inerziale e di una notevole povertà linguistica.

[80] L'autonomia viene affermata sul piano dell'*inventio* e delle similitudini: vd. BRACCIOLINI, *Croce racquistata*, pp. 119 e 345.

[81] A metà tra il tecnico dottrinale e l'allegorico, sono molte le note sul costume religioso, che a partire dalla protasi (pp. 21-23, osservazioni riprese poi a proposito di un'altra invocazione alla Musa, al canto XIX, pp. 469-470) indicano il testo come formalmente perfetto sotto questo profilo, migliore ovviamente dei classici ma anche della *Gerusalemme liberata*.

[82] Basti come esempio la spiegazione che Gallucci appronta nelle note al canto I dell'espressione «desti a la state il caldo» (I 34, 5): «È l'estate una delle quattro stagioni dell'anno, calda e secca, perché in essa il sole ascende colà dove più ch'in altro

Non il poema, ma il volume nel suo insieme viene a costituirsi come un'enciclopedia, non più un «picciolo mondo» dotato di un proprio senso interno ma un mastodontico raccoglitore pliniano di scienza che cerca di spiegare il reale in ogni suo aspetto. Tanto nella prima parte, le allegorie, in cui il poeta propone dapprima un concetto morale e da qui una lettura orientata del racconto,[83] quanto nella seconda vengono chiamate di rado in causa autorità, eccezion fatta per quelle ecclesiastiche: l'abnorme auto-commento è un circuito di senso chiuso e autoreferenziale, che non discute del testo con l'utente esterno ma cerca di spiegarlo, in ogni suo ordine di grandezza (dal canto intero all'emistichio e al verso, rispettivamente nell'allegoria e nell'annotazione), per ottenere l'effetto opposto, sarebbe a dire arginare una possibile produzione di senso ulteriore.

Al contrario, lo scopo di un commento non d'autore può essere di fermare del tutto la lettura di un testo, ma stroncandolo: è il caso del ***Jugement sur l'*Amadeide*, poeme du seig.r Gabriel Chiabrera***, datato nuovamente al 1618, una serie di annotazioni approntate da **Honoré d'Urfé** a partire dal 1616 sul più serio dei poemi di Chiabrera.[84] Esempio perfetto della tendenza al restringimento del perimetro di circolazione delle opere, si tratta di un commento puntuale al poema del savonese, redatto in forma privata: i riferimenti a pareri espressi dallo stesso Carlo Emanuele mostrano come fosse parte di un dialogo (richiesto proprio dal signore, che desiderava un giudizio tecnico sull'opera),[85] tra il principe e il dignitario di corte, una scrittura intima che, non per caso, sarà destinata a rimanere manoscritta fino quasi alle porte del Novecento.[86] Per quanto scritto in francese, il *Jugement* è lo stesso un documento con un suo valore intrinseco dal quale non si può prescindere nel contesto della poliglotta corte di Savoia: non dimentico della lezione dei *Discorsi* tassiani, viene di fatto a costituire un banco di prova importante e un primo momento, benché negativo, di ricezione e di discussione dell'*Amedeide*.

Il testo consiste di 72 chiose, precedute da una breve introduzione di carattere generale e seguite da due paginette di conclusioni, che rappresentano il definitivo giudizio del poema; questo per quanto paia inclemente è invece, al di là delle cerimoniose dichiarazioni di facciata, una stroncatura piuttosto netta,

---

tempo acquista forza e di dove si fa sentire con maggiore incendio che mai: dipingesi perciò dalli antichi donna di aspetto robusto, vestita di giallo, coronata di spiche e con una facella in mano. Comincia secondo santo Isidoro alli 24 di maggio e dura tutti li 23 d'agosto» (GALLUCCI, *San Francesco*, *Annotazioni et allegorie*, p. 17, dove si noti, tra l'altro, la totale superfluità della chiosa iconografica, che in nessun modo ha attinenza con il testo).

[83] È calzante la definizione di SELMI 2005, p. 442, che le dipinge come un «esercizio di ermeneutica patristica» in grado di «raccogliere, in chiave più apertamente didascalica e devozionale, l'insegnamento allegorico del *Giudicio* sulla *Conquistata*, scartando da una tradizione apologetica omerico-classica».

[84] Di famiglia nobile e apparentata con la casa regnante di Savoia, ebbe una vita travagliata (fu messo agli arresti nel 1595 per motivi politici) fino all'ingresso, con compiti militari, alla corte di Carlo Emanuele I. Per un quadro biografico vd. BOSCO 1999, pp. 265-266, mentre segnalo, nell'impossibilità di consultarlo, GAUME 1977; meno utile, infine, il percorso sul *Jugement* di BOSCO 1993.

[85] Lo afferma l'autore stesso, che segnala come sia stato Carlo Emanuele a «me remettre le poeme entre les mains, et m'en demander mon avis» (D'URFÉ, *Jugement*, p. 151).

[86] Il testo, conservato manoscritto, è stato edito integralmente solo nel 1896, per mano di G. Bertolotto, che in apparato a piè pagina riporta anche le note di commento di Spotorno, curatore dell'edizione genovese dell'*Amedeide* del 1836. Il testo non sembra avere avuto una grande diffusione oltre la cerchia di corte, proprio per le caratteristiche di cui si è detto, profilandosi come parte di un dialogo che si svolge a distanza (dunque con tutte le incomprensioni del caso) e che si ferma all'Ottocento. Le 'risposte' di Spotorno sono un esemplare tipico di critica letteraria ottocentesca, una difesa dell'*Amedeide* appassionata ma che travalica molte volte i limiti dell'arte.

con il testo che è visto in definitiva come una sorta di occasione epica mancata ed è detto con dispregio un «conte desquels les nourrices endorment leurs enfants».[87] D'Urfé lavora sulla terza redazione, datata al 1616, che presenta uno stato del testo molto prossimo a quello che si legge nell'edizione del 1620: l'assenza di tre dei 23 canti che si leggono nella *princeps* non inquina la bontà della lettura, soprattutto in virtù del fatto che nel passaggio alla quarta redazione il poeta savonese lavora per aggiunte, eliminando o correggendo solo poche delle sviste che gli erano state fatte notare.[88]

Rispetto ai commenti che di lì a poco si svilupperanno sull'*Adone*, il *Jugement* manca di un apparato teorico positivo che mostri al di là dei dubbi sulla produzione altrui le ragioni di colui che scrive, che sarebbero perlomeno interessanti dal momento che D'Urfé, uomo d'armi e di lettere, aveva scritto tra 1599 e 1606 una *Savoysiade*.[89] Ciononostante, dalla folla di commenti emergono alcune linee guida che definiscono il taglio delle annotazioni, per cui dalle singole tessere si può risalire – *a rebours*, visto che si tratta praticamente sempre di rimproveri a infrazioni commesse da Chiabrera – a un meno incompleto mosaico teorico, genericamente tardo-cinquecentesco per i modi e tassiano per i contenuti.

Senza volerne fare un campione delle istanze tassiane, si può agevolmente dire che il *Jugement* legga il poema di Chiabrera, se non proprio attraverso la lente dei *Discorsi*, quantomeno per mezzo delle istanze del partito filo-tassiano emerse nel corso della polemica con la Crusca, utilizzate come riferimento per individuarne i punti di criticità. Tutte le annotazioni sono così facilmente riportabili a tre delle quattro categorie standard del poema eroico (è esclusa l'*elocutio*, relegata ai margini del discorso),[90] lette secondo un orientamento preciso. A proposito del costume d'Urfé condanna alcune empietà di matrice classica del savonese intollerabili già dal Rinascimento e un'evidente confusione nell'angelologia; sul verisimile, tra le varie pecche, la principale è l'assurdità del ruolo di Amedeo, che da solo rovescia le sorti di una guerra in cui il rapporto tra le forze in campo è di oltre 25 a uno (un eccesso romanzesco su cui si avrà modo di tornare parlando del poema);[91] infine, riguardo la *dispositio*, intorno a cui ruotano buona parte

[87] Il giudizio posto in calce mostra tutto l'imbarazzo di d'Urfé nel trovare una formula di compromesso tra le ragioni della puntuale stroncatura e il cortese complimento, un disagio per cui la valutazione di merito si torce verso una prospettiva storico-critica che ricorda, troppo ambiguamente per non sembrare un biasimo, il caso di Trissino: viene detto, infatti, che il poema «plaira plus aux savants qu'au vulgaire» (D'URFÉ, *Jugement*, p. 182). Per la citazione precedente ivi, p. 161.

[88] Manca ancora, a oggi, un confronto che stabilisca precisamente il percorso ecdotico del testo di Chiabrera, ma già dai commenti di Spotorno alle note di d'Urfé si può tracciare un diagramma dei cambiamenti, che riguardano quasi soltanto l'eliminazione delle ottave in eccesso in discorsi diretti.

[89] Redatta in due versioni, di titolo e misura diversi (la prima, *La Savoye*, in sei libri, la seconda, *La Savoysiade*, in nove), narra le imprese navali e terrestri di Beroldo di Sassonia, il poco conosciuto capostipite della casata savoiarda. È un poema probabilmente interessante per la mediazione tra Italia e Francia e che, così si dice, recupera il modello della *Gerusalemme liberata* (un concetto, quello di "tassiano", che andrebbe messo a fuoco con più precisione rispetto a quanto afferma in modo naïf BOSCO 1993, e di nuovo BOSCO 1999). Il testo non fu ultimato (per ragioni «sans doute extérieurs à l'œuvre», come sostiene MÉNIEL 2004, p. 209, da cui ricostruire una bibliografia) né pubblicato, se non per estratti, messo in abbandono per l'apertura di un nuovo ambizioso progetto, il romanzo pastorale *L'Astrée*. Sui quattro manoscritti che riportano le varie fasi del testo vd. BOSCO 1999, p. 267, mentre per un inquadramento MÉNIEL 2002.

[90] In apertura viene detto, in riferimento a una *gravitas* su cui bisognerebbe discutere, che «L'elocution, est grave, et si le poeme heroique peut estre dit trop grave, sans doute l'auteur sera plustost taxé du trop que du trop peu» (D'URFÉ, *Jugement*, p. 150).

[91] In particolare sul numero degli effettivi coinvolti nello scontro finale vd. l'annotazione al canto XI (in realtà il XII della *princeps*), ivi, p. 171, e a seguire le considerazioni pressappochiste di Spotorno: «Finalmente, non sa darsi pace il censore

dei 72 punti, si scaglia contro le smottature del terreno narrativo, ovverosia i salti logici e le incoerenze interne del testo.[92]

È su quest'ultimo punto che il magistero tassiano si manifesta con più evidenza: l'insistente denuncia di mancanza di coesione interna alla favola è tanto il risultato di una lettura d'ampio spettro (che, come detto, non guarda allo stile, al singolo verso bensì all'insieme) quanto un riconoscimento a quel portato dell'esperienza congiunta di *Gerusalemme liberata* e *Discorsi* che si connota come fondamentale per l'eroico e che, viceversa, è pressoché assente nella produzione eroica del poeta di Savona. Leggendo il *Jugement* è evidente il conflitto tra due modi contrapposti di concepire l'eroico, uno scontro tra D'Urfé e Chiabrera nel quale se ne può leggere, per sillogismo, uno tra Chiabrera e Tasso, ampiamente preventivabile solo se si considera il *milieu* omerico e trissiniano del savonese ma cosa affatto scontata in sede critica.

Assai meno sistematico è un altro commento risalente al 1618, le **postille al primo *Mondo Nuovo*** di **Tassoni**, una considerevole quantità (ben 449) di annotazioni poste a margine di una copia a stampa della prima impressione del poema di Stigliani, destinate poi a confluire nel più completo trattatello dal titolo *Bellezze del 'Mondo Nuovo'*, approntato per la redazione del 1628.[93] Questa acido commento è il primo segno di un'inimicizia destinata a durare a lungo, inevitabile se si considera che la posta in palio era la primazia nel contesto del poema «americano», affollato campo di gioco in cui Tassoni si inserisce ruvidamente, smontando il giocattolo di Stigliani e quindi, nella *Lettera ad un amico*, l'impegno dei vari Villifranchi, Di Somma e Benamati, al fine, come ovvio, di ritagliare uno spazio in cui inserirsi.

Tuttavia, mentre il riallestimento successivo alla seconda stampa del testo presenta caratteri di varietà tali da permettere di considerarla un'analisi d'ampio spettro, a questa data la quasi totalità dei commenti si appunta sullo stile sciatto del materano, poco per parlare di un concreto apparato esegetico. Anche le *Bellezze del 'Mondo Nuovo'* sono una sorta di archivio delle mostruosità, ma andando a toccare nodi del testo quali l'incoerenza di certi passaggi in rapporto all'intreccio e l'assenza di verosimiglianza storica, aprono a altri campi della retorica che non siano l'*elocutio*: nelle prima collana di postille, approntata di getto (la *princeps* del poema è del 1617), le critiche sono di natura linguistica, portate a sottolineare «le scipitaggini e le grossolanità stilistiche» frequenti nel poema sulle imprese di Colombo.[94]

---

veggendo due o tre mila cristiani presentar battaglia a 74 mila ottomani. Ma i poeti fanno di questi prodigi, e de' maggiori» (*ibidem*, n. 3).

[92] Un bell'esempio è dato da una glossa al canto VII, che riesce a tenere in piedi gli aspetti narratologici assieme a quelli di costume e verosimiglianza: nell'episodio del traditore turco che si offre di uccidere Ottomano, al fallo di verisimiglianza (la guardia non poteva aprirgli la porta della città sulla parola, come accade) e di costume (il traditore non viene punito dai cristiani, mentre lo meritava) si aggiunge quello di coerenza interna, dal momento che non porta a nessuno sviluppo nella favola. D'Urfé conclude, secondo logica d'impronta tassiana, che esso «peut estre du tout osté sans que le poeme en ressante nul deffaut» (ivi, p. 165).

[93] Della vicenda compositiva traccia un quadro esaustivo D'AGOSTINO 1983, che a buon diritto le fa convergere verso la *Lettera ad un amico* ad Agazio di Somma, nel contesto di una guerra di posizioni per il controllo della materia oceanica. Si aggiunga qui che l'esemplare della stampa piacentina del 1617 con le aggiunte tassoniane è oggi alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, collocazione S.P.II.3.

[94] D'AGOSTINO 1983, p. 26. Sul metodo della postilla tassoniana come alternativa al commento si possono vedere le considerazioni di FERRARO 2014, pp. 46 sgg.

In questo contesto la vena umorale del modenese non è una vernice sotto cui si cela un impegno di poetica a tutto tondo ma è proprio la spina dorsale (e non potrebbe essere altrimenti, visto che sono semplici *marginalia*) dell'operazione, che risulta nondimeno interessante: al di là dei lazzi e delle frecciate, serviti su un piatto d'argento da Stigliani, costituisce il primo momento di ricezione del *Mondo Nuovo*, l'ultimo poema del secolo – anche se per motivi diametralmente opposti a quelli che generano di norma l'interesse – assieme al *Tancredi* di Grandi ad attirare su di sé una considerevole mole di interventi.

Di incerta fattura (tanto le accuse che le repliche) è, invece, uno scambio di vedute molto più denso, posto ad accompagnamento dell'*Eracleide* di **Gabriele Zinano**, le ***Opposizioni*** (Venezia, Deuchino, 1623), un libercolo che fa da scudo al poema dalle pesanti critiche sollevatesi alla sua uscita. Se è ignoto l'accusatore, un non meglio specificato napoletano, lo è anche il difensore, probabilmente non Antonio Sorella, agente di Filippo IV a Roma, al quale il frontespizio conferisce la paternità.[95] Il nodo andrebbe sciolto, sia che si tratti di una falsa attribuzione posteriore sia di un documento interamente fabbricato da Zinano, poiché si tratta certamente del più robusto disconoscimento dell'eredità tassiana sull'eroico, arrangiato e quindi non in grado di minarne la consistenza come modello ma comunque rivelatore di una traiettoria precisa (all'insegna dell'opposizione), che tuttavia non è così diffusa nel Seicento pratico, che di lì a poco troverà un altro nemico della classicità contro cui scagliarsi (Marino): assume, insomma, un significato non banalmente contrastivo, da valutare sui risultati di una scrittura eroica sbilanciata in maniera irripetibile verso una modernità che coincide con l'*Adone*.

Si tratta di 41 brevi opposizioni, ognuna delle quali specifica su una mancanza del testo data dal non aver seguito l'esempio della *Gerusalemme liberata*: in ogni risposta Zinano ha così lo spazio per una difesa del passo incriminato e per una controaccusa a Tasso, impostata molto più sull'aggressività del tono che sulla correttezza dei contenuti. Tasso risulterebbe schiacciato, infatti, qualora le osservazioni fossero davvero probanti, in tutti i campi della costruzione testuale, dalla scelta della materia (opposizioni 1-3) all'*inventio* e alla *dispositio* (4-10), dalla sentenza (36-41) a tutta una serie di altre questioni che in pratica esauriscono, nel giro di cinquanta di pagine, la complessità del discorso epico; tuttavia molte di queste proposizioni, tralasciando gli sterili rilanci contro Tasso, sono del tutto infondate, nient'affatto capaci di assolvere al compito prefisso dal lato preventivo, orchestrate su deduzioni assurde e tautologie oppure debolmente arroccate su una tradizione classica che non c'entra nulla con l'*Eracleide*.

Tra i tanti esempi di illogicità, i più inconcepibili sono quelli che riguardano la struttura del testo, presentata come unitaria, coesa, ben annodata. Contro l'accusa di essere un «mostro di molte teste», che riassume non solo il problema della molteplicità d'azioni ma più in generale i veri squilibri del sistema diegetico, viene risposto in modo spiccio che per l'organizzazione spaziale si sono seguiti i modelli di

[95] I dubbi sull'attribuzione della pièce difensiva nacquero all'indomani della stampa se è vera la voce che riportano gli storici della letteratura settecenteschi, per la quale Scipione Errico la diceva opera di Zinano stesso (CRESCIMBENI 1730, p. 159, che sollecita un'ipotesi tutt'altro che insensata, cioè che fosse proprio il messinese l'anonimo oppositore): la questione è tuttora ignorata, al confino in quei repertori eruditi che ancora oggi sono fonte primaria (CHIODO 1999, p. 171).

Odissea e *Eneide*, che l'azione è una di uno solo e tutte le altre convergono verso questa, che gli episodi abbelliscono l'intreccio, «non sono soverchi e no 'l fanno uscir dall'unità».[96] Le uscite di Sorella/Zinano sarebbero interessanti se poi il testo non dicesse tutt'altro, come si vedrà meglio nel corso dell'analisi; basti qui premettere che se la prima obiezione è debole, e suona quasi come un'ammissione di colpa, la terza è davvero assurda in un poema sostenuto fino al canto XII da episodi digressivi completamente irrilevanti, che gonfiano a dismisura la favola e trovano ragion d'essere solo tramite allegoria; la seconda è poi un puro controsenso in un racconto nel quale la moltiplicazione frenetica degli agenti è del tutto slacciata dal principio unificatore che il difensore ravvisa nell'«offesa a Eraclio».

Sorpassato Tasso, a suo dire, anche sulla perizia militare (17 e 22), sui pezzi d'oratoria (19 e 21) e in tutte le sequenze direttamente imitate (23-27), Zinano risulterebbe il miglior epico moderno in base a una scala di valori che, incapace di prescindere dal metro tassiano, non apre la porta alle vere novità del testo, di sicuro interesse in vista di una contestualizzazione dell'*Adone* di Marino: la prevalenza del tema erotico (e le sue declinazioni tipicamente barocche, come ermafroditismo e incesto) su quello guerresco, l'insistenza lirica, lo sfarinamento della favola in un pulviscolo digressivo, tutti elementi di primaria importanza in vista di un esperimento, quello marinista, che nasce in opposizione a Tasso non per puro caso, ma preceduto, per quanto sia un vero unicum nel panorama in ottave, da una serie di avvisaglie.

3. Prefazioni e dedicatorie

L'antiporta del poema, documento di un certo interesse già dalla metà del secolo precedente,[97] dà un'idea, nelle tavole sinottiche ed esplicative, degli argomenti che si incontreranno (un riassunto del plot e un'allegoria, come nella *Croce racquistata* di Bracciolini, o un elenco in ordine alfabetico dei fatti salienti, una ricomposizione della *fabula* che si ha nel *Furio Camillo* di Cebà), esibisce grazie a componimenti lirici di varia natura una sorta di validità di circolazione nel mondo letterario e offre, infine, il prodotto alla committenza, talora in modo non neutro ma descrivendone le caratteristiche (spesso con una seconda lettera indirizzata al lettore). Il lavoro dunque, nell'ipotesi più ricca ed elegante, viene preceduto da un imponente apparato che tuttavia: tuttavia ciò accade di rado, molto spesso i volumi sono del tutto privi di presentazione, di tanto in tanto hanno solo uno di questi paramenti.

In qualche caso l'epistola incipitaria è una pura dedica, che presenta il poema come *ex voto*: succede nel *Palermo liberato* di Balli, indirizzato con tutti i crismi (tra cui un'approvazione formale dell'Accademia Fiorentina) al granduca di Toscana Cosimo II, nel *San Francesco* di Gallucci, che cerca una connessione tra la famiglia Della Rovere e il assisiate, e nel *Mondo nuovo* di Benamati, regalato a Ranuccio Farnese per

[96] Vedi rispettivamente le opposizioni 5, 6 e 7. L'accusa di policefalia è altamente specifica, perché recupera le parole usate dalla Crusca contro il poema tassiano (*Stacciata prima*, p. 10v); per le repliche vd. *Opposizioni*, pp. 7-12 (la citazione a p. 11).

[97] Lo dimostra BALDASSARRI 1982c, che legge in controluce i rapporti di Bernardo Tasso con l'ambiente veneziano nella prefazione di Dolce all'*Amadigi*.

mezzo di una lettera raffinata e concettosa. Altre volte lo stampatore fornisce informazioni sulla vita del poeta, fino al caso limite dello specchio biografico, vita d'idea classica ma anche incentivo accattivante nell'ottica del merchandising librario, come nel caso di Peri, poeta contadino che «Non prima imparò a leggere che a regger la zappa», concetto ribadito anche dal bel corredo iconografico, utile per presentare il poeta in nome di una *rusticitas* che ha sedotto i lettori nel corso dei secoli.[98]

Non sono molti, insomma, coloro che fanno il punto su questioni di natura teorica. Tralasciando il *Palladio* di Bocchineri, che insiste con scialo di *auctoritates* sulla distinzione tra vero e falso storico solo per difendere il proprio testo da criticità che emergono spontaneamente alla lettura, un documento di certo interesse è rappresentato dall'epistola ***Ai lettori*** che il canonico **Leonardo Orlandini** premette al *San Giorgio* del medico palermitano Matteo Donia, un poema agiografico andato alle stampe nel 1600 con un ricco corredo esterno, di cui la lettera incipitaria non è che il primo strato.[99]

Dopo un preambolo generale su scienze e arti, attraverso cui mira a stabilire delle gerarchie di valore, Orlandini passa molto brevemente a considerazioni sulla storia della letteratura e dei generi. Se Omero è sopravanzato da Ariosto e Tasso, così il romanzo cavalleresco («sogni d'infermi e fole di romanzi») non tiene dietro alla poesia «di cose spirituali», affermata dalla metà del Cinquecento: senza forzare un confronto con i due autori citati, o perlomeno non con Tasso, il prefatore sta tracciando un discrimine piuttosto netto tra due modi di concepire la poesia narrativa, uno laico e l'altro sacro, rinforzando poi il pomerio con una prima definizione del canone.[100] Vengono annoverati, quali autorità, Vida, Sannazaro, il Bargeo e Tansillo, in aggiunta a una sequela di altri autori impegnati nei campi della lirica e del teatro.

Senza volerne farne un pilastro teorico, la lettera di Orlandini va presa quantomeno come un indizio del fatto che già all'epoca si aveva la percezione di una differenza di specie tra epico e sacro all'interno della poesia narrativa, forse più percepita che concretamente stabilita ma non per questo così poco nitida da non permettere di distinguere i due ambiti. Il confine è sottile non tanto nelle definizioni dei frontespizi quanto, soprattutto, all'interno dei testi (un caso limite è quello del *San Francesco* di Gallucci), dove viene mutato in una frontiera mobile che permette l'interscambio; non per questo, però, serve come incoraggiamento alla confusione, che si trova anche nei contesti critici d'oggi il cui fine è di creare un catalogo pur in assenza di vero un discrimine teorico.[101] Poema eroico e sacro sono due campi che la

[98] PERI, *Fiesole distrutta*, *Lo stampatore a' lettori*, s.n. Nell'imponente silografia a tutta pagina che segue alla lettera si ha in un ovale il ritratto dell'autore (di mano di Jacques Callot; sulla cornice è l'iscrizione: «Giovan Domenico Peri d'Archidosso poeta contadino»), al centro di una cornice il cui basamento è un mozzo, sul quale poggiano una tromba, un violino, e un vomere; intorno alla cornice due buoi e vari strumenti agricoli.

[99] Il volume annette anche una lettera di postfazione dell'autore stesso (nella quale si discolpa delle possibili accuse per il suo livello amatoriale come scrittore e dà, similmente a Peri, qualche notizia biografica su di sé) e due serie di componimenti, in italiano e in latino, di amici e sodali.

[100] Per le due citazioni, la prima delle quali chiaro calco petrarchesco, vd. DONIA, *San Giorgio*, *Il canonico Orlandini a i lettori*, s.n.

[101] Manca ancora una trattazione esaustiva che sistemi la storia, e soprattutto la teoria della narrativa sacra: a partire da BELLONI 1912, che definisce un primo canone, fino alle più recenti indagini di USSIA 1992, CHIESA 2005, SAMARINI 2014 non si è ancora prodotto un inquadramento specifico di questa multiforme produzione, che in maniera endemica invade il campo della poesia lunga dalla fine del Cinquecento.

tradizione italiana (in Francia, ad esempio, le cose sono molto differenti) tiene distinti, pur in un'ovvia interpolazione: genere narrativo anche il secondo, che partecipa delle caratteristiche del primo e quindi si presta, alle volte, come oggetto d'indagine per sortite puntuali e altamente significative.

Se la conformazione del testo non sempre è un criterio saldo, come si avrà modo a proposito del *San Francesco* di Gallucci, la scelta del soggetto dà indicazioni piuttosto precise a proposito dei due campi d'azione. La definizione di una serie di temi-base data dalla critica odierna, da limare leggermente per escludere quei testi che sono invece palesemente eroici, pur senza volerlo funziona non solo come principio per un censimento ma anche come discriminante per stabilire ambiti di pertinenza validi a tutti gli effetti. Escludendo dal catalogo dei poemi sacri tre testi che «hanno per oggetto eventi attinenti al sacro, come la riconquista delle reliquie o la croce», sarebbe a dire la *Croce racquistata* di Bracciolini, l'*Eracleide* di Zinano e la *Babilonia distrutta* di Errico, che non capisco francamente come si possano dire sacri, entrano nella rosa quelli che trattano di soggetti biblici (che «assumono la propria materia da fatti e personaggi dell'Antico Testamento»), quelli agiografici e quelli didascalici.[102] Eccezione fatta per questi ultimi, sono gli stessi canovacci che si trovano nei testi della lista di Orlandini (per l'Antico Testamento Sannazaro, Vida, Barga e Tansillo, per le vite Donia stesso), il quale non poteva conoscere il *Mondo Creato* di Tasso, edito nel 1607, e dunque la tipologia esameronica che di lì a poco sarebbe divampata.

Sulla base di questi assiomi si può cercare di costruire un canone del poema sacro, necessario per lo meno a escludere una grande quantità di testi eterogenei rispetto all'eroico; testi concepiti in seno a un discorso collettivo sulle forme lunghe della narrazione, e quindi talvolta simili per costruzione e stile al poema eroico, ma ammissibili *a latere* del discorso (e caso per caso) in nome della permeabilità all'epica del terreno su cui buttano le radici senza per questo voler fare di tutta l'erba un fascio.

Sulla stessa lunghezza d'onda delle posizione espresse da Orlandini e poi da Donia è il *Discorso intorno all'onestà della poesia* di Girolamo Preti, il quale monta la guardia alle *Lagrime di Maria Vergine* di Ridolfo Campeggi, stampate nel 1618: come il palermitano, che nel proemio si scaglia contro la poesia lasciva a lui coeva, anche Preti, in maniera più diffusa, condanna coloro che «empiendo le lor carte d'impurità fanno traviar la poesia da quel fine a cui ella dèe indirizzarsi» (un fine educativo, e utile in prospettiva politica), per poi passare a una veloce indagine delle componenti del dispositivo diegetico, discutendo di episodi e di vero e verisimile.[103]

Senza voler entrare al dettaglio nella prefazione di Preti, basterà notare che la testa del volume è il luogo in cui è possibile reperire nozioni intorno alla sub-specie dell'epica sacra, frammentarie in molti casi, altre volte sfalsanti, all'insegna della confusione con l'eroico, ma lo stesso da ridurre sotto un unico emblema. Così se Orlandini stabilisce i limiti di un canone classico cinquecentesco, non aggiornato alle

[102] CHIESA 2005, p. 289, che ammette nel novero i tre poemi suddetti per via della confusione nella nomenclatura del secolo tra 'eroico' e 'sacro', pur ammettendo che si tratti di un «caso assai opinabile» (pp. 293-294 : 293).

[103] PRETI, *Discorso intorno all'onestà della poesia*, p. 18 (mentre per il passaggio dal *San Giorgio* vd. *infra*, p. 68, n. 215). Sulla prefazione di Preti, come preambolo a un discorso sul poema di Campeggi, vd. USSIA 1992, pp. 175-179.

ultime uscite, e Preti fissa alcuni punti di orientamento di natura generale, che corroborano il discorso del precedente citando in causa una filiera di *auctoritates* antiche e moderne, da Platone e Aristotele a Scaligero e Patrizi, Deuchino nella prefazione *Lo stampatore a' lettori* premessa alla *Creazione del mondo* di Murtola da un lato stabilisce un canone del poema esameronico che comprende i moderni Du Bartas e Tasso, dall'altro giustifica per mezzo della tipologia narrativa l'attenzione del poeta verso oggetti umili, un abbassamento dei contenuti che prelude a uno stile proporzionatamente mezzano i cui esiti saranno materia di ludibrio per Marino.[104]

Di tutt'altro stampo, molto più vicina alla questioni che interessano in modo diretto l'eroico, è la lettera ***Alli giudiciosi lettori*** che **Fortuniano Sanvitali** premette all'*Anversa conquistata*, un testo che è il miglior rappresentante della sottospecie del poemetto, che si va definendo più precisamente rispetto al tardo Cinquecento in base a caratteristiche che si fanno sempre più ricorrenti e che ne fanno una forma quasi a sé stante. Il poeta parmense, dopo una canonica presentazione di sé all'insegna dei travagli di fortuna (si trovava in esilio nei territori della Serenissima quando stese il testo),[105] dà conto della scelta metrica, l'endecasillabo sciolto, senza fornirne le ragioni poetiche ma esplicitando il proprio modello di riferimento, Trissino.[106] Il rimando è di fondamentale importanza, e cela in se stesso la ragione della preferenza, passata sotto silenzio, per il verso libero: la poetica si mescola alla volontà di allontanarsi il più possibile dal modello tassiano, respinto grazie all'armatura dell'*Italia liberata da' Goti*, sua nemesi.

La breve glossa sullo stile che segue conferma il tono di questa manifestazione d'insofferenza verso Tasso, entrando più nello specifico della polemica da poco finita: laddove Sanvitali addita il proprio stile come «dilucido», in opposizione a uno «magnifico», lo fa recuperando termini precisi che già dal *Carrafa* di Pellegrino segnano un discrimine tra la *Gerusalemme liberata* e l'*Orlando furioso*,[107] per indicare in modo inequivocabile gli estremi della propria operazione.

Con questa breve pezza teorica Sanvitali cerca di orientare in modo preciso la lettura (per quanto poi il testo vada in parte in altra direzione, ripristinando il significato reale di puntata polemica della *préface*),

---

[104] DEUCHINO, *Lo stampatore a' lettori*, s.n. (per il discorso sullo stile in una convergenza di istanze e di esiti con Stigliani e Bracciolini vd. *infra*, p. 147). Con ironia, ma sempre con lo sguardo al canone di cui si diceva, Marino dice che per merito dei risultati di Murtola «il Vida e 'l Sannazar si danno al diavolo» (MARINO, *Murtoleide*, *Fischiata XIII*, v. 8). Su Du Bartas va detto che in area francese *La Sepmaine* è stata riportata a un'etichetta epica per la presenza di abbastanza generici *topoi* d'ascendenza classica (MÉNIEL 2004, pp. 147-157), idea che sorprende vista la tradizione nostrana ma che va ampliato a un discorso più generale sull'epica d'oltralpe, che diversamente da quella italiana si fonda *ab ovo*, proprio con Du Bartas, intorno a argomenti non bellici ma religiosi (un fenomeno spiegato efficacemente in BOSCO 1991). L'esclusione del *Mondo Creato* dal catalogo di Orlandini ha allora un valore ulteriore a quello storico, visto che pare il prologo di una vicenda possibile ma mancata, quella dell'epica sacra in Italia, schiacciata da quella di guerra e provata di uno spazio di autonomia di cui invece gode in Francia.

[105] Darò notizie più dettagliate *infra*. Si tratta di una strategia piuttosto comune: al di là del caso di Tasso, mitizzato come poeta *maudit* già prima della morte (un bel documento, in questo senso, è il sonetto di Costantini *Ferrando, questi è il Tasso, il Tasso figlio* premesso all'edizione della *Gerusalemme liberata* postillata da Beni del 1616), si contano vari altri casi seicenteschi, tra cui i più rilevanti sono di certo quelli di Graziani e Ceuli.

[106] SANVITALI, *Anversa conquistata*, *Alli giudiciosi lettori*, p. 6: «E se ci fusse alcuno il quale a difetto mi volesse arrecare l'avere io scritto ciò in versi liberi più tosto che nell'ottava rima, come quella di che pare che pure le moderne orecchie solamente s'appaghino, […] io senza qui adurre in campo le molte ragioni le quali militano dalla parte del verso sciolto, quest'una dirò senza più, che in ciò fare mi sono eletto per duce Giovanni Giorgio Trissino, gentiluomo e chiaro poeta de' suoi tempi, il quale scrisse la sua *Italia liberata* in versi liberi e dalla rima sciolti».

[107] Ivi, pp. 6-7.

spingendo da un lato sul tasto ariostesco, dall'altro su quello trissiniano-omerico. Le parole di Sanvitali mostrano precisamente quelle che sono le direttrici della tendenza antitassiana in atto a partire dal tardo Cinquecento, con il binomio Omero-Trissino che è il vettore privilegiato dell'opposizione (ma anche del miglioramento) classicista al capolavoro che si sviluppa nel nuovo secolo.

Di diverso tenore è l'epistola ***A' lettori*** che **Modesto Giunti Modesti** premette al *Costantino vittorioso* di Giacomo Grisaldi. Lasciando per ultima la dedica a Scipione Borghese, lo stampatore veneziano si ferma sulla scelta di mandare alla luce un testo incompleto: possibilità di saggiare il terreno e raccogliere impressioni tecniche di lettura (in sostanza per «avventurarl*a* al giudizio de' benigni e litterati intendenti di questa professione»), come prassi cinquecentesca insegna, ma anche e soprattutto mossa strategica per anticipare altri possibili poeti intenzionati a cantare le imprese dell'imperatore romano.[108]

È un'uscita da non trascurare, perché spia concreta di un fenomeno tipico del Seicento, l'uso della stampa di un'opera incompleta come mezzo per stabilire il possesso su un tema, così da controllare a distanza gli avversari, due accessori strategici basilari nella guerra per la conquista del campo eroico che si dispiegheranno in così larga parte nel contesto del poema «americano» da determinarne in maniera congenita l'irrisolutezza: la velocità strategica fa sì che i testi vengano licenziati quasi sempre incompleti, come assaggio di un progetto piuttosto che come profonda intenzione, magari da continuare sulla base delle reazioni del pubblico (è il caso di Benamati e del suo *Mondo Nuovo*).

La ***Lettera ad un amico*** che **Alessandro Tassoni** premette all'*Oceano*, saggio dell'acutezza critica del modenese, ne è l'emblema: documento teorico ma tutt'altro che neutrale, è insieme un appoggio per la scrittura e la seconda faccia di un progetto di demolizione di cui fa parte il commento al *Mondo Nuovo* di Stigliani. Nel recensire i coevi esperimenti (chiama in causa esplicitamente il *Colombo* di Villifranchi, l'*America* di Di Somma, il *Mondo Nuovo* di Stigliani, e anche «tre altri che trattano anch'essi eroicamente l'istesso suggetto», uno dei quali è certamente Benamati),[109] Tassoni sta impostando *e contrario* le linee teoriche per un'epica di navigazione e, al contempo, grazie all'elenco degli errori altrui, liberando dalle erbacce il terreno su cui intende dar vita a un impegno diverso da quello della *Secchia rapita* e di cui l'*Oceano* è, forse, la prima radice.

Un testo di pura pretattica, dunque, che però è interessante anche in linea generale, in quanto punto di snodo tra una prima stagione dell'epica di scoperta e quella successiva, e la cui bontà è attestata dal

---

[108] Sulle edizioni scientifiche del poema cinquecentesco vd. SACCHI 2005, pp. 111-114. Per la citazione vd. GRISALDI, *Costantino*, *A' lettori*, s.n.; poco più avanti l'editore dà voce all'istanza concreta per cui ha messo in moto i torchi: «l'autore ha stimato ragionevole ove egli è stato il primo nel concetto, dover poi rimanere l'ultimo nel parto».

[109] TASSONI, *Oceano*, *Lettera ad un amico*, p. 150v. Va notato il tempismo dell'intervento, inviato alle stampe lo stesso anno del *Mondo nuovo* di Benamati nonostante la lettera fosse pronta all'incirca da un quinquennio, intorno al 1618 (lo sostiene Puliatti in TASSONI, *Lettere*, I, pp. 386-389). Sull'epica «americana» la bibliografia è lunga e molto disordinata: a partire dalla fine dell'Ottocento è stata oggetto di studio, senza però riuscire a trovare un inquadramento generale che tenesse conto anche della situazione del poema e non solo della produzione specifica. Si possono citare alla spicciolata, lasciando alle note sui singoli testi il compito di completare il quadro, NAVA 1993, ALOÈ 2013; si menzionano, ma per escluderli dal novero dello spoglio (in quanto privi di un'accurata ricerca sotto il profilo letterario), MARTINI 1987 e BELLINI 1992. Su un caso particolare, relativo alla *Franceide* di Lalli, vd. CABANI 2010, pp. 95-114.

recupero, in pieno Barocco, di Bartolomei. Il punto in questione è, ancora una volta, la possibilità di giungere a soluzioni indipendenti rispetto alla *Gerusalemme liberata* (e quindi all'*Eneide* e all'*Iliade*),[110] l'oggetto della coscienza seicentesca da cui, in ogni direzione, si scatena l'«anxiety of influence». Quella del modenese è una posizione molto delicata, dal momento che coesiste con un più ampio disegno di superamento della classicità: l'intenzione modernista coabita nel palazzo teorico con un secondo fattore fondamentale, il conflitto tra l'epica di viaggio e quella d'assedio, una prerogativa da cui emerge che il modello perfetto per questo filone, che solo più avanti diventerà un secondo ramo, è l'*Odissea*. Non mi pare un controsenso, ma il tentativo di definire le ragioni di una proposta di aggiornamento.

Sugli stessi difficili equilibri gioca il progetto di **Francesco Bracciolini** di costruire un'epica nuova, con in più il problema per il suo testo di dover convivere con la *Gerusalemme liberata*, in quanto poema d'assedio: cliente scomodo, che il pistoiese affronta a viso aperto con un'***Allegoria del poema***, corredo interpretativo di un apparato maestoso (conta una tavola delle *Contenenze*, un paio di epigrammi in latino e un anagramma di Achille Baroni accompagnato da una schematica silografia) e che si precisa nel corso del tempo, dalla prima impressione alla quarta, come specifica guida alla lettura.[111] Solo nell'edizione fiorentina del 1618 è presente l'*Allegoria*, che completa in senso tassiano il percorso di stratificazione dell'equipaggiamento introduttivo e gli conferisce un significato più preciso, come d'altronde al poema stesso.

Se per la struttura è ripresa genericamente l'*Allegoria* tassiana (una breve introduzione, che preme sul portato etico della poesia eroica, e poi spiega i meccanismi di significazione del testo),[112] è cosa palese, dall'analisi degli argomenti, che Bracciolini cerchi di distaccarsi dal precedente ma a partire dagli stessi contenuti, un processo di scissione dall'interno che fa del poema, creato su un corredo genetico simile sul piano dell'*inventio* ma assemblato poi in maniera profondamente diversa, un vero e proprio gemello dizigotico della *Gerusalemme liberata*.

Questa diversità è esibita in maniera programmatica all'inizio dell'attraversamento allegorico (la cui presenza è già di per sé prova di come Bracciolini emuli Tasso in ogni dove), allorché viene presentato il campo di Cosdra, emblema del vizio: Armallo e Rubeno, i suoi due eroi principali, sono figure della passione irascibile e concupiscibile, che al contrario di Tasso non sono qualità positive dell'anima se

---

110 Ivi, pp. 150v-151v; sulla questione dei modelli in relazione alla prova epica dell'*Oceano* dirò qualcosa più avanti. In tempi recenti la sola a dare una lettura, concisa, del documento è D'AGOSTINO 1983, che giustamente lo inserisce in una linea d'opposizione a Stigliani nella quale rientrano anche le *Bellezze del 'Mondo Nuovo'*.

111 Nelle edizioni del 1605 e 1613 si avevano la sinossi del testo nuda e l'anagramma, altro reperto la cui variazione ha un significato preciso: il «Cycnus laborans fis Cruci» (Franciscus Braccyolinus) di Baroni, nell'edizione piacentina del 1613 è inglobato in un epigramma di Spada, che propone il risultato del gioco sul nome d'autore all'ultimo verso per una consueta lode in relazione a Omero e Virgilio, mentre nel 1618 entra in due componimenti di Giovanni Maria Gherardi che spostano l'attenzione dal poeta alla committenza.

112 Il motivo con cui si introduce l'escussione allegorica del testo è quello dell'equilibrio tra diletto e insegnamento: secondo il pistoiese la condanna platonica del verosimile è errata, in quanto anche il falso è utile se piegato a un bene che è insieme morale e politico. È abbastanza chiara il formato della presentazione data di sé, che verte sul doppio binario della moralità religiosa (a fortificare il senso dell'anagramma) e civile, come rivendicazione di un ruolo di primaria importanza nel progetto culturale e politico della corte di Cosimo II.

ammaestrate dalla ragione ma difetti, che «impediscono all'uomo virtuoso la vittoria del vizio».[113] La presa di distanze è netta, implica una condanna delle istanze di fondo dell'archetipo, che viene in questo modo bollato come corrotto se non proprio inadeguato nell'intelaiatura morale: il corrispettivo preciso di Rinaldo e Tancredi va a finire nella famiglia del traviato e del diabolico, una manifestazione di aperto dissenso verso Tasso che poi produce filiazioni autonome nel resto dell'*Allegoria*.

A partire da questo rovesciamento si definisce in modo indipendente il versante positivo, nel quale Eraclio non è più come Goffredo la ragione, bensì un generico «eroe cristiano», un'allegoria che si crea per mezzo di un secondo personaggio (Erinta, che contribuisce a stabilirne la forma) e che calamita a sé un elenco di virtù quali la santità (Niceto) e la ragione (Teodoro). La limpidezza dell'allegoria di Tasso, abile nel calare sul testo una griglia già predefinita di concetti, si inquina in Bracciolini, che sembra più interessato a fornire un manifesto di opposizione che una seria possibilità di lettura: sfibrata in una sequenza polimorfa e caotica di oggetti, che oscillano dal personaggio alla sua biografia, dalle macchine agli elementi naturali,[114] l'*Allegoria* della *Croce racquistata* non funziona come stampella filosofica, anche perché anteposta a un poema inattaccabile da un punto di vista dottrinale, al limite del bigottismo, che certo non avrebbe bisogno di ulteriori giustificazioni.

È significativo, sempre come negazione di Tasso, il differente ruolo e peso metaforico assegnato agli agenti coadiuvanti di Eraclio, l'eremita e santo Niceto e i guerrieri Batrano e Adamasto. Nella bilancia dell'allegoria una volta di più il piatto pende verso la religiosità, con Niceto che viene più degli altri due presentato come componente fondamentale, a rendere l'eroe cristiano pietoso almeno tanto quanto forte (Batrano) e ardito (Adamasto). La considerazione è tutt'altro che superflua se si considera il modo in cui convive con gli alterati equilibri narrativi: come si vedrà meglio a testo, l'importanza di Niceto è basilare per stabilire la tipologia e gli obiettivi degli errori, distribuiti tra i personaggi a seconda della loro natura, dal momento che, come gli eroi guerrieri, è parte attiva nel meccanismo di allontanamento dal campo di Eraclio.

Bracciolini amplia dunque di molto lo strato dottrinale rispetto a Tasso, riportandolo a un piano di immediatezza che è dimostrabile quantificando a testo: non solo la *fabula* è allegorica nel suo insieme, ma sfrutta anche una catena di componenti il cui significato autonomo si sedimenta su quello generale. È il segno di una diversità profonda con Tasso, modello da superare sul suo stesso campo d'azione, un agonismo estremo che fa della *Croce racquistata* il primo poema, dopo la *Gerusalemme liberata*, a cogliere l'importanza del dispositivo allegorico, e uno dei due testi più significativi di questo primo quarto di secolo.

---

[113] BRACCIOLINI, *Croce racquistata*, *Allegoria del poema*, s.n.

[114] In particolare, l'autore si sofferma sui due scudi, quello divino di Eraclio e quello ustorio dei pagani, e sul ruolo del fuoco, che se incendia il campo cristiano «significa l'abbarbagliamento et ardore delle dilettazioni mondane», mentre quando viene usato per mettere in fuga gli elefanti degli Indiani diviene «simbolo della carità».

Degno concorrente di Bracciolini per il ruolo di nemico giurato di Tasso, **Zinano**, nel presentare l'*Eracleide*, le premette un'***Allegoria*** che, nelle intenzioni, dovrebbe salvaguardarla su alcuni scivolosi argomenti. Il fine di queste sei pagine, puramente apologetico, è la sanzione della liceità degli amori, che sono in effetti eccessivi sotto tutti i profili (per l'estrema lascivia, per i personaggi coinvolti e per la loro quantità). L'allegoria è niente più che uno schermo, che serve ad ammettere la presenza di un invadente elemento erotico a cui non si sottrae nessun personaggio, che agisce con effetti depotenzianti per quel che riguarda la statura eroica e, cosa certo non secondaria, la configurazione della favola.

Un Eraclio del tutto impotente di fronte a Martilla è così accettabile come capitano dell'impresa per il fatto che gli eroi perfetti non sono né del tutto integri (lo sono i santi, che non sono figure da poema eroico),[115] né scellerati, bensì una via di mezzo, mentre le incredibili storie di Olvinzia e Eracleno, di Martilla e Albino e di Nerinda (connotate da incesto, lussuria, traviamento omoerotico) sono ammesse perché alla fine i personaggi muoiono, scontando la pena del proprio peccato. È chiaro che si tratta di una difesa fallace: il fatto che i personaggi depositari di istanze peccaminose paghino il fio della propria lussuria è al massimo un esito narrativo, non certo la giustificazione del fatto che si dia spazio nel testo a storie piccantissime, che il narratore sembra anzi raccontare con un certo gusto per la complicazione (scambio di sessi e di persone, travestimenti, ermafroditismo) e per l'incertezza degli esiti (incesto e omosessualità).

L'*Allegoria* sancisce insomma quel che si legge nell'*Opposizione*: una difesa debole che, proprio come quella dell'*Adone*, cerca di salvare i programmatici eccessi di lascivia con un incredibile rovesciamento verso la moralità, poi del tutto disatteso dal testo, una difesa preventiva che non a caso verrà a costituire una filiera interessante, benché circoscritta, nella citazione che ne fa Aprosio per difendere il poema del napoletano.

4. La canonizzazione del modello

Nel 1607 usciva a Padova la poderosa *Comparazione* di Paolo Beni, primo vero riconoscimento della supremazia del poema tassiano e, al contempo, sistemazione teorica dell'eroico nella quale le radiografie sulla tradizione cinquecentesca si associavano ad alcuni spunti utili in chiave futura, per la scrittura del secolo a venire. Subito in apertura, con piglio encomiastico, ma poi ancora verso la metà del trattato, il filosofo eugubino indicava con lucidità encomiabile i sogetti considerati ottimi per tentare l'avventura del poema eroico: l'assedio di Anversa, le gesta di Giorgio Scanderbeg e, come migliori in assoluto, il ritorno di Tancredi in patria e la conquista della Sicilia per opera di Ruggiero il Normanno.[116] All'altro

[115] Un'affermazione notevole per quanto detto sul poema sacro: «finalmente i santi non sono nelle azioni [*scil.* eroiche], perciò che sono passati da questa alla contemplazione di Dio, e sono soggetti d'inni, di prediche, d'orazioni, di sacre lezioni, e l'epica poesia si dèe reputare indegna di trattar di loro» (Zinano, *Allegoria*, s.n.).

[116] Per il riferimento specifico vd. *supra*, p. 106 e n. 37.

capo della penisola, a Palermo, proprio intorno a quest'ultimo argomento e in questo stesso giro d'anni **Tommaso Balli** stava componendo il ***Palermo liberato***,[117] passato poi dalle macchine di Maringo nel 1612, primo poema della tradizione moderna a potersi definire davvero tassiano, e terzo del così detto «ciclo»: è difficile a questo punto dire se l'affinità con la *Comparazione* sia qualcosa di più concreto di una pura casualità, certo è che la coincidenza è altamente significativa della saldatura, affatto scontata nel Seicento, di teoria e prassi su una stessa istanza, inclinata verso il modello della *Gerusalemme liberata*.

Altra cosa nient'affatto fortuita è l'intestazione del poema a Cosimo II, destinatario e dedicatario: composto in Sicilia, viene inviato in riva all'Arno, per porlo sotto l'ala del Granduca e per ottenerne una lettura dall'Accademia degli Alterati, come indica la lettera datata al 1610, di pugno di Cosimo stesso, con cui si apre il volume, che attesta la volontà – andata a buon fine, senza che purtroppo sia rimasto un qualsiasi documento scritto – di farlo vagliare dalla cerchia di Strozzi, conferma del fatto che Firenze è il più importante polo di discussione epica d'inizio secolo, una città verso cui convergono non solo autori locali ma di provenienza nazionale.

Verso Firenze (destinatario Crusca) erano dirette anche le stilettate della *Comparazione* di Beni, con la quale il Palermo liberato agisce di comune accordo nella proclamazione di un classico. A trent'anni di distanza dalle prime edizioni della *Gerusalemme liberata*, è il primo poema capace di elevarla al rango di modello e farne un uso massivo sotto tutti i profili: per entrambe le cose molto più rilevante dei *Cinque Canti* di Camilli e del *Boemondo* di Verdizzotti, e primo serio parergo del poema tassiano, in grado di tentare un'emulazione anche sotto altri profili che non siano quelli dell'*inventio*. Al poema di Balli non mancano certo gli spunti autonomi, in particolare sul versante della commistione con Omero, tuttavia si può a buon diritto affermare che è la testa di ponte del filone più resistente di quell'eroico seicentesco che accetta le soluzioni dell'archetipo tassiano e ne fa la chiave per un aggiornamento della piattaforma epica, nei modi – leggi commistione con Omero – ipotizzati.

Se già il titolo dà un'idea abbastanza precisa dell'affinità, l'argomento selezionato da Balli ne dà piena conferma, in linea con tutte le prerogative fissate nei *Discorsi* e per di più direttamente allacciato, per via atavica, al soggetto gerosolimitano, di cui da un punto di vista storico è una sorta di progenitore. La conquista di Palermo del 1072 è una crociata ante litteram, accettabile in questa veste sulla base di un semplice ragionamento politico (la vittoria in Sicilia è trampolino di lancio per l'impresa gerosolimitana, per l'autore) e per via della partecipazione di due personaggi poi impegnati nella guerra in Terrasanta, i giovanissimi Solimano e Boemondo.[118] La scelta del normanno è comune oltretutto con l'ultimo poema

[117] Su Balli e sul suo poema la bibliografia è ingiustamente poca: dopo BELLONI 1893, non troppo acuto, e PELLIZZARO 1903, viene inspiegabilmente escluso dal «ciclo tassiano» da FOLTRAN 2005 ed è trattato in modo superficiale e inquinato da pregiudizi estetici di sapore crociano dal pessimo MUNAFÒ 2008 (di quest'ultima devo denunciare, pure a costo di incorrere nella delazione, che compie un'operazione illegale e contro l'etica del mestiere trapiantando intere pagine da BELLONI 1893, e passandole come proprie). Per una minima biografia sul poeta vd. il medaglione del *DBI* a cura di Girardi.

[118] Per la giustificazione esplicita del legame dell'impresa di Sicilia con quella di Palestina, con modalità auto-legittimanti poi molto simili in Sempronio, vd. il discorso di Roberto al Pontefice in BALLI, *Palermo liberato*, IX 77 sgg. (in particolare le ottave 77 e 86). Un terzo personaggio la cui ombra si percepisce nella *Gerusalemme liberata* è Matelda di Canossa, istitutrice di

del «ciclo», il *Boemondo* di Sempronio, rispetto al quale tuttavia Balli giunge a esiti diversi: eroe maturo e capitano della missione di difesa nel primo, adolescente riottoso nel secondo, in cui fa le parti di Achille e Rinaldo. Una differenza non casuale, che si spiega con l'uso di diversi mezzi all'interno di uno stesso fine, il perfezionamento del modello: arricchire Tasso significa, per il primo Seicento, usare Omero (lo testimonia anche Bracciolini, con risultati meno immediati di Balli) come archetipo per l'*inventio*, mentre per il medio Seicento vorrà dire utilizzare Marino, lavorando soprattutto sull'*elocutio*.

Spostandosi all'interno del testo si può apprezzare la vastità dell'adesione al modello tassiano lungo una scala che, sui piani dell'*inventio* e dell'elocuzione, va dalla ripresa di intere sequenze alla riscrittura, alla citazione autorizzante, secondo un grado variabile ma costante di fedeltà all'ipotesto. A proposito di questo secondo crinale, senza annacquare il discorso in un mare di citazioni, varrà la pena notare che tesaurizzare significa ancora emulare, a questa altezza, che si traduce nel concetto di parafrasi piuttosto che in quello di calco preciso, come sarà invece per il Seicento inoltrato, una riscrittura che si mantiene molto prossima all'ipotesto facendo leva sulle parole chiave e giocando sulla combinatoria (che spesso è inversione) degli elementi.[119]

Tra gli scorci d'importazione innegabilmente tassiana, che testimoniano della sua affermazione come archetipo moderno, si trovano alcuni passaggi che penetrano in profondità nella tradizione eroica del Seicento, diventando parte del corredo genetico, su cui vale la pena fermarsi visti gli esiti seicenteschi di questo filone.

È chiara a tal riguardo la predilezione per i pezzi di oratoria, un campo su cui il magistero di Tasso, riconosciuto già dai contemporanei,[120] si farà sentire ancora alla metà del secolo: un primo discorso di grande fortuna è quello con cui Goffredo del canto XX incita i propri cavalieri, che Balli, con una certa libertà, fa pronunciare al re saraceno di Palermo, Apocaro, segnalando la fonte con una serie di riprese puntuali;[121] un secondo, più stringato, è quello tenuto da Argante alla notizia della morte di Clorinda,

---

Rinaldo, che partecipa alla spedizione con un contingente di lucchesi (ivi, X 64-65). Sull'aderenza alla fonte, la seconda deca del *De rebus Siculis* di Fazello, servirebbe un'indagine che qui purtroppo non posso condurre; è nondimeno da rilevare il rispetto verisimile del dato storico (rispetto a ciò che si legge nei manuali odierni), cosa di non poco conto se si considerano i coevi poemi di pura invenzione.

119 Solo un paio di campioni: la descrizione delle armi insanguinate di VI 111-112 riprende da vicino, con recupero di parole chiave, quella di TASSO, *Gerusalemme liberata*, XX 50-51; la puntata sul costume degli abitanti del nuovo mondo (XXII 8, 7-8: «Barbari tutti son, v'è poca fede, / altri in abominevol mensa siede») rimpicciolisce quella del precedente (XV 28, 5-8: «v'è chi d'abominevoli vivande / le mense ingombra scellerate e felle. / E 'n somma ognun che 'n qua da Calpe siede / barbaro è di costume, empio di fede»); da ultimo, la morte di Ducato, che come se fosse in sogno resta immobile di fronte a Boemondo, costruita sull'esempio e sulla lettera di quella di Solimano (rispettivamente XXIII 48-49 e XX 104-106), divenuta ben presto pezzo irrinunciabile dell'eroico seicentesco.

120 Si vedano ad esempio i luoghi di BENI, *Commento al 'Goffredo'* nei quali si discutono degli esempi di cui si dà qui conto: basti per tutti il giudizio sulla concione di Alete, a proposito della quale è detto che «nel suo genere giunge al colmo d'ogni perfezione, et è degna d'essere ammirata et anteposta ad ogni altra concione di qual si voglia poeta greco o latino, ché d'italiani (già che niun epico può agguagliarsi a Torquato) non fu mestiero ragionare» (ivi, pp. 357-358), concetto ribadito più avanti, in occasione del discorso con cui Armida si presenta al campo dei crociati (pp. 563-564: «io son di fermo parere che come in molt'altre cose, così principalmente nelle concioni s'avvanzi Torquato sopra Virgilio, e che questa in particolare non abbia paragon alcuno»).

121 A IV 18, 7 il re musulmano esorta alla strage («sopra i lor tronchi corpi e sopra il sangue / trapassate»: cfr. XX 19, 5-6), mentre più avanti, a 28,6 chiama il proprio esercito «campo mio, de' nemici miei terrore», e poco dopo a 29,2-4, ne

parafrasato in modo impressionante per estensione e qualità nelle parole di Belcane per Dorichino;[122] poi l'orazione di Plutone, che fa capolino in Balli in seno a un'imitazione estesa di tutta la sequenza del concilio satanico, a partire dalla descrizione dei demoni e del principe infernale per poi proseguire con gli argomenti, ripresi punto per punto, del discorso da questi tenuto;[123] infine, il soliloquio di Rinaldo ai piedi del Monte Uliveto, sdoppiato nel dialogo di Eufile e Acerre di fronte all'alba.[124]

Un recupero ancora più esteso si ha nel caso dell'ambasceria di Alete e Argante, che diventa un must per l'eroico: in Balli sono Chemino e Albiazar a portare messaggi al campo cristiano per conto del re del Marocco Abdulmeneno, al canto XXVII, offerta di pace che è vicina a quella tassiana. Le somiglianze sono da individuare anzitutto nelle figure dei due legati, che come nell'antecedente sono visti arrivare dai cristiani all'alba avvolti nei loro vestiti orientali («quando signor stranieri in ricca vesta / venir fur visti al campo di Ruggiero, / la pacifica e strania pompa amici / li mostra, e che venian da gli nemici»):[125] Chemino ricorda Alete per la sua *ars retorica* («sparse dell'eloquenza i dolci fiumi»),[126] mentre Albiazar è controfigura di Argante, alla pari del quale si dimostra da subito sprezzante e scortese.[127]

L'esordio di Chemino, in perfetto parallelo a quello di Alete, verte sulla dignità regia in ragione di cui Ruggiero giustamente comanda sulle forze cristiane,[128] ed è la spia di un'assimilazione profonda, pur nel contesto di un discorso che offre una rilettura dell'antecedente: la richiesta di pace è sì avanzata sul filo di un ragionamento di strategia (con elenco di svantaggi che porterebbero rovina ai cristiani qualora si verificassero), non però in nome dell'amore, come in Tasso, ma per la prudenza, un principio politico del tutto diverso e che si trova, tramite il motto del «vinci sedendo», espresso più volte nel corso del poema.[129] La reazione dei cristiani è ugualmente sdegnata, e Ruggiero, come Goffredo, non ha bisogno

---

ricorda i meriti («Più d'una volta in gravi zuffe fiero / ti sei mostrato, dir ti puoi flagello / d'ogni italico e franco cavaliero, / domator de' cristiani oggi t'appello», per cui cfr. XX 14, 1-2); a 32,5-8 chiede «solite cose» in modo simile a Buglione («Fate, guerrieri miei, l'usate prove, / il poter vostro ogn'altro indietro spinge, / non insolite cose del tuo brando, / un saggio del valor suo ti dimando», da leggere a specchio con XX 19, 1-2), infine a 37, 1 fissa l'obiettivo della giornata campale, tornando («Abbattete quegli empi») sulla citazione iniziale di XX 19, 5.

122 A 29, 3 il pagano si discolpa («che non fec'io?») mentre all'ottava 30 giura vendetta («Quel ch'a me s'appartiene io non oblio / a me appartieni far di lui vendetta. / Principi udite, e in Cielo odil tu Dio, / ciò ch'a voi da Belcane or si prometta: / giuro, e se manco sopra il capo mio / scenda dal Ciel la vendice saetta, / non deporre dal fianco questa spada / se di mia man Serlon morto non cada») in modo praticamente identico ad Argante (cfr. TASSO, *Gerusalemme liberata*, XII 104).

123 Un rapido spoglio dimostra la sovrapponibilità delle due sequenze: anche nel palermitano la scena si apre con il suono di una tromba (BALLI, *Palermo liberato*, XI 4, 1-2: «Della tartarea tromba il roco suono / gli abitator di Dite orrido appella», da confrontare con TASSO, *Gerusalemme liberata*, IV 3, 1-2), quindi si ha l'arrivo dei demoni, tra i quali precisamente «immonde Arpie» e «Polifemi orrendi» (XI 6, 3 e 7, 4, identici a IV 5, 1 e 5, 6), che siedono intorno a Satana (XI 7-9, da rapportare parzialmente a IV 7). Questi prende quindi la parola, ricorda la cacciata dal Cielo (dice «nota pur troppo è l'alta impresa e l'opra» a XI 12, 2, in modo quasi identico a IV 9, 6), infine definisce il programma di interferimento nelle vicende umane (XI 20, da leggere di seguito alla celebre IV 17).

124 Si confrontino BALLI, *Palermo liberato*, VII 45-46 e TASSO, *Gerusalemme liberata*, XVIII 12-13.

125 BALLI, *Palermo liberato*, XXVII 43, 5-8, da pesare alla luce di TASSO, *Gerusalemme liberata*, II 57, 5-8.

126 BALLI, *Palermo liberato*, XXVII 45, 8, quasi identico a TASSO, *Gerusalemme liberata*, II 61, 6 («più che mel dolci d'eloquenza i fiumi»), citazione precisa nel contesto di un'ottava che è parafrasi dell'ipotesto.

127 Entrambi non rivolgono che un minimo cenno d'omaggio alla corte cristiana, tanto l'eroe di Balli (XXVII 44, 6-8: «che poco segno fe' di reverenza / Albiazar, non cura e gli occhi gira / gravi e fieri e Ruggiero altero mira») quanto quello di Tasso (II 60, 7-8: «Picciol segno d'onor gli fece Argante, / in guisa pur d'uom grande e non curante»).

128 Per i due esordi vd. rispettivamente XXVII 46,1-4 e II 62,1-4.

129 Chemino dapprima esorta Ruggiero, con una breve puntata contro l'adulazione sconosciuta a Tasso, a non seguire il consiglio di chi lo esorterà a proseguire nella guerra (XXVII 53-55 e II 58-69, mentre in precedenza XXVII 47, 8 cita II 66,

di consultare il gabinetto di guerra per rispondere, dal momento che legge sui volti dei propri cavalieri la concorde volontà di accettare il conflitto; come nella *Gerusalemme liberata* Argante, qui Albiazar reagisce con estrema fierezza, «Trafitto dalla rabbia impaziente».[130]

È evidente il ricorso massiccio all'ipotesto, dalla citazione preziosa al calco seriale dei vari articoli argomentativi, cosa che tuttavia non ne esclude un uso autonomo, come dimostra lo spostamento dalla sede proemiale a quella conclusiva. È una modifica interessante, che senza far venir meno la tensione per l'imprevisto arrivo degli alleati africani (annunciato e quindi paventato già dal canto I) consente la verisimile pretesa di condizioni severe da parte di Chemino, in ragione del fatto che l'immenso esercito di Abdulmeneno si trova già sull'isola ed è pertanto, al contrario degli Egiziani nell'esordio del poema gerosolimitano, una minaccia tutt'altro che ipotetica, su cui far leva per forzare i cristiani ad accettare condizioni dure, con doppia correzione dell'opera tassiana, rispetto alla *Gerusalemme liberata* e anche alla *Gerusalemme conquistata*, che pure portando gli alleati africani sullo scenario di guerra prima della caduta della città anticipava l'ambasciata.

Il correttivo dà l'idea di come in una logica narrativa di nuovo conio, che tende a decentrare verso la fine del testo la novità tassiana dell'intervento alleato (in coda a una parte più strettamente omerica: cosa su cui sarà opportuno tornare), la ripresa si manifesti tramite il trapianto completo. Le istanze del discorso di Alete vengono mantenute, la lettera del testo viene parafrasata e, ciò che più importa, viene rispettata la *ratio* espressa dal messaggero. Su questo punto vale la pena insistere, dal momento che un sondaggio sulla tradizione dimostra che nel campo della politica, all'incrocio tra scelta degli argomenti e disposizione, Tasso funzioni da matrice per il poema eroico del Seicento, in quanto perfetto esempio di rilettura dell'epica classica: l'archetipo di Goffredo, emblema delle prerogative della regalità moderna, si scontrerà perlomeno fino a Graziani con la spinta opposta di Rinaldo, 'errante' in senso politico poiché svincolato dai vincoli del potere assoluto.[131]

Un ipotesto da seguire e da arricchire, d'accordo con i canoni di un pensiero non rinascimentale ma già seicentesco: il *Palermo liberato* è il primo testo a presentare su sedimenti tassiani una contaminazione feconda con le moderne teorie della Ragion di Stato, sulla cui legittimità come strumento di governo l'autore esprime una posizione di biasimo. La condanna della moderna spregiudicatezza è latente, e si

3), quindi ricorda il numero infinito che si troverà a dover affrontare (XXVII 58 e II 64) per terra e per mare (XXVII 59 e II 67), infine, qualora dovesse riuscire a scampare la giornata e ritirarsi nel vallo, interverrebbe la fame a concludere la guerra (tema su cui si confrontino XXVII 62, 1-2: «Contra la fame quale schermo e quale / rifugio avrai, di noi cinto e ristretto?» e II 74, 5-6: «vinceratti la fame: a questo male / che rifugio, per Dio, che schermo avrai?», nonché XXVII 62, 3-4 «Predato e morto giace ogni animale, / arso ogni campo innanzi al tuo cospetto» e II 75, 1-2: «Ogni campo d'intorno arso e distrutto / ha la provida man de gli abitanti»).

[130] Per la reazione dei due consigli di guerra si paragonino XXVII 66 e II 80, mentre per la risposta dei due capitani l'ottava immediatamente successiva di entrambi i poemi (con Ruggiero che parla «in sermon libero e sciolto / e con parole brevi et espedite» a fronte di Goffredo che esprimerà «liberi sensi in semplici parole»). Per la replica di Argante e di Albiazar vd. II 88 e XXVII 71, con il primo distico dell'ottava tassiana parafrasato da Balli.

[131] Su questo aspetto nella tradizione moderna resta fondamentale l'analisi di JOSSA 2002b. Per un riconoscimento del primato tassiano nel contesto del lessico giuridico valga quanto detto a proposito di BENI, *Commento al 'Goffredo'* (un saggio si legge alle pp. 648-649).

trova a ogni latitudine del testo, talora espressa nettamente («Onor vano e crudele, a incendi, a morti, / a furti scorgi pur che si comince, / che con falsa prudenza a mille torti / la ragione di stato iniqua avvince») talaltra in modo implicito, sottointesa dal fatto che è strumento dalle forze infere, come nel caso in cui il demone Beleal, comparso a Roberto in una visione mendace, ne loda gli effetti in quanto balsamo all'arte di governo («Ella è regal prudenza et interesse, / di stato non mai fece alcuno indegno, / non si guarda fratello, né anco figlio, / se more: lo stato unir grave è consiglio»).[132]

Proprio da questo intervento infero prende vita un movimento non breve del racconto, a riprova di quanto il principio dell'opportunità politica influenzi non solo il dettato ma anche la struttura: spronato al tradimento, Roberto, che non si trova sotto Palermo ma è stato inviato a Roma come messo, cerca di impossessarsi dei territori controllati dal fratello innescando, a partire dal canto XII, una vera e propria guerra civile. A cascata, si innesca la defezione di Boemondo, stizzito con Ruggiero per le accuse di tradimento che questi riversa sul fratello, e deciso a non voler tornare in guerra per motivi nient'affatto personali, come dice più avanti alla coppia di ambasciatori inviati dal capitano per convincerlo a tornare sui propri passi. Alle richieste dall'amico Serlone e di Angiero, il giovane eroe afferma in maniera inequivocabile che non è il risentimento personale a dettare il suo agire, bensì il puro calcolo politico.[133] L'ira di Boemondo si specifica come inerente a un ragionamento politico del tutto autonomo da quanto si legge in Omero e poi anche in Tasso, dov'è invece causata da un conflitto di precedenze interno alla classe aristocratica. Il giovane Achille non può tornare in guerra a sostegno di Ruggiero perché così facendo tradirebbe il proprio padre e re, formalmente nemico dello zio; un principio di lealtà per cui al fantasma di Serlone, che gli appare in sogno di lì a qualche canto, chiede, similmente a Goffredo con Ugone, come possa superare l'impasse diplomatica e compiere l'auspicata vendetta senza venir meno al debito nel confronto del proprio signore.[134]

Il problema si risolve senza bisogno di scaltrezze, sulla falsariga dell'*Iliade*: la morte di Serlone, datagli ora per certa dopo l'anticipazione onirica, lo sprona ad abbandonare i riguardi e a tornare nei ranghi per farsi ultore dell'amico. Così alla conclusione della vicenda come all'inizio, Balli si discosta dal modello del primo Tasso per ciò che riguarda la scelta dei nessi narrativi (nel poema riformato, invece, Riccardo agisce in ossequio agli stessi principi),[135] salvo poi recuperarlo sul crinale dello stile: la minaccia di morte che Boemondo rivolge allo zio con la spada alzata è un lascito omerico, saggiamente ignorato dal primo

[132] Si vedano rispettivamente BALLI, *Palermo liberato*, VII 85, 1-4 e XII 51, 5-8 (che continua all'ottava seguente). A queste due citazioni se ne aggiunge una sulla dissimulazione (XIII 85, 3-4), *topos* già tassiano che torna di frequente nel Seicento con accezione specifica, come i manuali di comportamento politico dicono: «Signor, bisogna, se tu vincer vuoi, / fingere accorto e reprimer l'affanno». Sul tema va considerato DOMENICHELLI 2002, pp. 271-277, e, in merito al *Boemondo* di Sempronio, il contributo a cura di scrive negli «Acta Iassyensia Comparationis» del 2015.

[133] BALLI, *Palermo liberato*, XII 53: «Non voglia Dio ch'il petto alcun desire / malvagio infiammi, ond'io ne bolla insano, / ch'acceso fiato in me Megera spire, / le serpi figga e mi tiri inumano; / quanto chiede ragion sian gli odi e l'ire, / ragion di stato di signor cristiano: / ella saggia il voler drizza et insegna, / non sdegno il preme, non ingiuria indegna».

[134] Ivi, XIX 27, 6-8.

[135] Un altro possibile addentellato con la *Gerusalemme conquistata* è la visione del paradiso occorsa a Boemondo, che per volume e disfunzionalità diegetica ricorda quella di Goffredo nel poema riformato (ivi, XIX 28 sgg.).

Tasso poiché gesto spropositato e che potenzialmente incrina la solidità del potere del capitano,[136] ma le sdegnose parole di sfida che pronuncia sono quasi identiche a quelle di Rinaldo minacciato di prigionia, non unico di una folta serie di recuperi puntuali dal canto V della *Gerusalemme liberata*, sarebbe a dire il modello fondamentale per tutto il Seicento eroico del linguaggio giuridico.[137]

È fin qui evidente come a Tasso si sovrapponga Omero, sul doppio piano della rappresentazione dei personaggi e della scelta degli oggetti narrativi, cosa che afferma quell'emendamento fin qui apprezzato solo in teoria per il quale arricchire il testo tassiano significa anzitutto verniciarlo di una patina omerica, più generalmente classica, ma mi sembra anche da sottolineare come questa applicazione di unguento omerico avvenga in un contesto di alta fedeltà a Tasso su tutti i piani della retorica, e quindi costituisca un qualcosa di diverso dal classicismo moderno. Se sono davvero troppi i riferimenti a particolari scene, vale invece la pena spendere una parola sulla conformazione della macchina narrativa, che esemplifica perfettamente questo concetto.

Se la cornice ha caratteristiche a grandi linee analoghe a quelle del poema tassiano, pur con rilevanti innesti di argomenti di derivazione omerica e di libera invenzione, sviluppati in maniera autonoma,[138] un'attenta analisi mostra come ci sia in realtà una frattura interna, sottolineata dal dato quantitativo: fino al canto XXIV le vicende sono grossomodo coincidenti a quelle dell'*Iliade*, con l'uccisione di Belcane da parte di Boemondo e la richiesta di Apocaro della salma del nipote (cui segue una sola stanza, ma assai significativa, di giochi in onore di Serlone) che portano a termine un primo binario narrativo, nel quale i cristiani, come gli Achei, da assedianti sono divenuti assediati; da lì fino alla conclusione si aggiunge una sorta di coda, nella quale ritornano in gioco gli elementi di natura prettamente tassiana fin lì estranei o allontanati. Compaiono allora sullo scenario di guerra da un lato le forze cristiane fino a quel punto distolte dall'impresa (Ruggiero, ma anche il contingente italiano, arenato dal canto XI al palazzo della maga Eneride), dall'altro le forze alleate del re del Marocco, con il quale il campo ridotto all'unità viene a battaglia nei due canti conclusivi, a città in piedi, impartendogli una clamorosa sconfitta.

Non sarà un caso trovare, in un secolo attento al calcolo distributivo, la conclusione dell'ira al canto XXIV: è l'indizio di una correzione che intende non solo migliorare Tasso ma anche Omero (al quale, infatti, era rimproverato da molti il non aver concluso la vicenda ossidionale), attraverso un principio sommatorio, di integrazione dei due moduli narrativi. La cornice, come detto, è tassiana – ne danno

---

136 A dare questa impressione concorre il fatto che Ruggiero, anziché comandare, prega in modo esplicito il nipote (XVII 27, 2: «Il tuo Ruggiero, che tu credi avverso, / n'invia, priega che venghi, non comanda»), a differenza di Goffredo, il quale, richiesto del perdono, lo concedeva.

137 In particolare cfr. XIII 50 con TASSO, *Gerusalemme liberata*, V 43 (ottava poi riecheggiata, per mezzo del sintagma «fiera tragedia», a XII 73, 7), e il discorso di Ruggiero di XII 70 sgg. con quello di Goffredo a Guelfo di V 54 sgg. Del tutto sovrapponibile al discorso di Tancredi a Rinaldo sono poi le parole di Sant'Agata a Boemondo (cfr. V 46-47 e XII 59), dal quale la tessera d'esordio (V 45, 1-2) viene poi per lo stesso principio appena visto spostata più avanti da Balli (XII 63, 1-2). La fortuna di questo canto tassiano sarà immensa in area barocca, come si vedrà parlando di Sempronio e Graziani, in virtù di una perizia tecnica già sottolineata dai primi lettori del testo (BENI, *Commento al 'Goffredo'*, pp. 648-649).

138 Un solo esempio, oltre a quelli accennati fin qui: il fatto che i cristiani siano prossimi alla sconfitta, cosa che si trova molto di frequente nel Seicento eroico e in particolare in quello d'imitazione tassiana, da Bracciolini a Sempronio e Graziani.

fede il proemio, che pone l'accento su Ruggiero e non indica nemmeno di sfuggita l'azione pur centrale di Boemondo, e le segnalazioni esplicite di perturbazione e rivolgimento –,[139] in un corpo che, come un'idra, ha più teste. La tensione tra i vari agenti ritardanti è palese, ed è tanto il pregio quanto il limite del testo: la volontà di tenere in piedi tutte le possibilità di differimento (Boemondo, ma anche l'errore politico di Roberto e quello amoroso in cui cade il contingente italiano) fa sì che non si colga di preciso quale sia l'elemento determinante per sciogliere il nodo narrativo, visto che se anche il figlio di Ruggiero è l'eroe fatale, è nondimeno necessario che tornino le varie forze disperse per vincere l'ultimo scontro campale (che, si noti, non è azione posteriore, ma condizione necessaria alla presa della città, ancora inespugnata, e quindi tiene conto di quel correttivo applicato già dal secondo Tasso).[140]

Ben più di Tasso, al quale era stato rimproverata una presunta inessenzialità della battaglia con gli Egizi, Balli sviluppa una seconda azione, integrandola maggiormente nel tessuto narrativo per via del fatto che è basilare per la conquista della città, ma appesantendo il dettato. La stratificazione di agenti provoca un certo attrito, a meno che non si voglia vedere nella fatalità di Boemondo un'indicazione di massima e non un concreto schema diegetico: il figlio di Ruggiero salva sì il campo dalla vicina disfatta uccidendo l'Ettore nemico, Belcane, ma per la vittoria finale serve il contributo di tutte le forze disperse in nome dell'unità «una di molti» e di quella suspence che il poema tassiano inevitabilmente sacrificava in un compromesso verisimile e che ora si cerca di ripristinare ritardando al massimo il rivolgimento e rendendolo meraviglioso per la mole di agenti che vi intervengono.

Tasso diventa allora lo stampo per la scrittura in ottave, ma anche la matrice per un ampliamento del sistema narrativo che, in congruenza con le istanze del modello, ne sviluppa gli aspetti secondari: buona parte dell'eroico seicentesco, a partire proprio da Balli, cerca lo sbilanciamento anziché l'equilibrio della favola, lavorando sullo oscillazioni della fortuna (per cui spesso i cristiani sono sul punto di perdere) e sul rivolgimento, nel quale coagulano una molteplicità di agenti invece che uno soltanto, per produrre un cambio di sorte repentino e meraviglioso, simile a quello tragico.

Di espansione del dato tassiano si può parlare anche a proposito del ***San Francesco*** di **Agostino Gallucci** (Venezia, Barezzi, 1618), che ne mette a frutto il bagaglio dimostrandosi un ottimo banco di prova sul versante dell'*elocutio* (pur nella diversità di contenuti), se non anche per la struttura. La vita del santo assisiate è narrata con uno stile che fa tesoro della *Gerusalemme liberata*, almeno nella prima delle

[139] BALLI, *Palermo liberato*, I 1: «L'arme orrende e il signor pietoso e forte / canto che per Giesù la spada cinse, / che di Palermo le superbe porte / grave percosse e fiero a terra spinse, / molto soffrendo e di terror e morte / Mori, Egizi e Turchi fugò e vinse, / dielli Dio aiuto, il gran decreto eterno / volger tentò, ma invan s'unì l'Inferno». Per le due ottave segnaletiche vd. rispettivamente XI 20 e XIX 16.

[140] Un quarto ritorno, dopo quelli di Boemondo, di Roberto e degli italiani, è quello di Uberto, che riesce a evadere dalle carceri cittadine con un manipolo di cristiani catturati in battaglia, ennesima prova della confluenza di un numero esagerato di agenti alla fine del racconto ma anche di un gusto seicentesco per le storie romanzesche di prigionia, che si troverà anche in altri testi del canone (a partire dalla *Croce racquistata* di Bracciolini).

due redazioni a stampa,[141] ragion per cui il poema, benché di materia sacra e agiografica, merita una slot al tavolo eroico, sempre mantenendo una distinzione tra le due forme narrative.

Sulle ragioni di questa inclusione alla periferia del discorso eroico pesano non solo le considerazioni sullo stile, di per sé non probanti vista l'adattabilità dei materiali tassiani ai più vari generi (se fosse un criterio sufficiente sarebbe necessario infatti aprire l'indagine almeno al teatro), ma in particolar modo quelle sulla struttura del testo, in grado di recepire e tradurre un paio di impulsi di capitale importanza. In breve, visto che si tratta di un poema d'altra specie, va notato come su un fusto narrativo che cresce intorno all'unità d'eroe per giustapposizione cronologica di azioni (in maniera simile all'*Ercole* di Giraldi) si abbarbicano raggruppamenti logico-tematici che rendono l'idea di un moto evolutivo anche sul piano dei contenuti. Gallucci in sostanza sovrappone al racconto passo dopo passo delle imprese di Francesco (cosa scontata, visto che si sta parlando di un'agiografia in ottave) una griglia di lettura precisamente tassiana, dando vita così a un impasto tra materia epica e religiosa. In maniera incidentale è da notare che quest'ultima, per quanto attinente a un ben definito ambito della storia sacra, è pur sempre di radice medievale e di derivazione cronachistica, e per il suo statuto incerto tra verità e mito permette ampi margini al fingere, dunque è in linea con le prerogative individuate da Tasso nei due *Discorsi* a proposito della scelta del soggetto.[142]

Primo sedimento tassiano, dunque, la connotazione di Francesco come «capitano», grado che ne sottolinea il ruolo di fondatore e leader dell'Ordine premendo sul portato storico della sua vicenda, e che è l'esito di un processo di maturazione personale – sottolineato in maniera piuttosto esplicita nel testo – dal precedente stato di errante. Santo, asceta, ma anche condottiero, in grado di organizzare un esercito e di venire a battaglia con le forze di Satana, come succede nell'ultimo canto, atto finale di una vita esemplare che Gallucci traveste da guerra con una trapunta allegorica la cui testura è chiaramente tassiana. Al contempo però non viene mai meno la sua peculiarità di errante che, secondo lo schema, ne definisce la dimensione umana e spirituale, quella del santo che vive il rapporto con Dio ripercorrendo in solitudine eremitica, come erranza, la vita di Cristo.

Come seconda, la demarcazione puntuale dei margini che separano le placche del testo: al canto III con il concilio infernale si apre la lunghissima perturbazione all'interno della quale si sviluppa, in un percorso di crescita personale, la vita del santo, mentre in prossimità della conclusione, sul finire del canto XXV, si ha il rivolgimento, ordinato da Dio in modo simile a quanto si legge nella *Gerusalemme*

[141] La seconda edizione è di un ventennio posteriore (Ingolstadt, Edero, 1638), sempre in 25 canti ma con varianti abbastanza significative, perlomeno nell'incipit: manca, purtroppo, un qualsiasi studio in merito, per quanto il caso sarebbe degno di menzione qualora fossero confermate alla lunga le indicazioni di lavoro della prima ottava, che ispessisce lo strato tassiano con prelievi ancora più puntuali rispetto alla già ricca versione precedente.

[142] Per uno specchio della poverissima (d'altronde l'autore apparteneva all'ordine) bibliografia sia lecito chiamare in causa ARTICO 2016, a cui attingere anche per un nutrito dossier di esempi dei vari campi d'indagine tassiana cui qui accenno.

liberata.[143] Non solo, dunque, Gallucci dà una divisione quantitativa della *narratio*, marcata dalla consueta segnaletica tassiana, ma posticipa il rivolgimento fin quasi alla fine della vicenda, in maniera anche più forte che nel resto del Seicento, se è vero che lascia solo le ultime cinquanta ottave per il finale (la salita al Cielo cioè l'*acquisto* della Gerusalemme celeste), su un totale di quasi 2600 (2599, se non erro).

Sul piano dei prelievi, senza insistere su uno schedario di occorrenze che si potrebbe gonfiare *ad libitum*, varrà la pena di sottolineare che il grado di ripresa dell'ipotesto va dalla parafrasi di intere ottave segnalata dal recupero di parole chiave alla riscrittura e, infine, al calco perfetto, la pratica del «furto» di cui, di lì a poco, Marino sarà maestro.[144] L'assimilazione è dunque profonda a tutti i livelli, anche sul piano dello stile, in maniera quand'anche più incisiva rispetto al *Palermo liberato* e opposta al poema di Bracciolini, molto più restio a cogliere i fiori del giardino tassiano, e dà un'idea dell'incredibile capacità mimetica della scrittura eroica, capace di adottare riprodurre gli schemi profondi dell'ipotesto tassiano nei più svariati argomenti.

Una conferma di ciò arriva anche dal filone di navigazione e scoperta, che trova in uno dei suoi più validi rappresentanti, l'***America*** di **Giovan Battista Strozzi il Giovane**, una possibilità di uso razionale del modello tassiano, purtroppo rimasta incompiuta: il poema, che dovette godere di una certa stima all'interno della cerchia municipale stando alle allusioni di Villifranchi, non vedrà mai le stampe e resterà sconosciuto anche alla critica, riscoperto solo nella seconda metà del secolo scorso.[145]

L'identità tassiana di Vespucci si presenta prestissimo nel testo: nel ringraziamento rivolto a Dio, il comandante elenca i meriti del Signore con almeno un paio di citazioni esposte, una delle quali riferita proprio a Buglione,[146] mentre più oltre con un riferimento velato pare proporre una *correctio* del modello in nome di una fede incorruttibile alla Chiesa, non solo a Dio;[147] infine l'arringa con cui Iberio risponde

---

143 Cfr. GALLUCCI, *San Francesco*, XXV 74, 1-2 («Abbia sin qui sofferto il mio campione / strazi, scorni e fatiche; or venga e poggi / a l'acquisto bramato e la magione / prenda del Ciel, dov'in eterno alloggi») e TASSO, *Gerusalemme liberata*, XIII 73, 1-5. Per il concilio infero vd. dal poema di Gallucci III 1 sgg. (in particolare, le stanze 17-18).

144 Basti questo piccolo regesto: «Oh maraviglia! Amor ch'a pena è nato / già già guerreggia e già trionfa armato» (GALLUCCI, *San Francesco*, VI 19, 7-8), trasformazione in tono sacro di «Oh meraviglia! Amor, ch'a pena è nato, / già grande vola e già trionfa armato» (TASSO, *Gerusalemme liberata*, I 47, 7-8); e in maniera identica «Ne le scole di Dio che non s'apprende?» (X 59, 1), che rilegge «Ne le scole d'Amor che non s'apprende?» (I 57, 1). Si danno anche altri casi di leggero spostamento: «o mal nota, o mal vista, o mal gradita» (XI 1, 8) in luogo di «o non visto, o mal noto, o mal gradito» (II 16, 8); «Giovane e vago, Amor se scopre il volto / rassembra (disse), e rasomiglia Marte / se si lascia veder ne l'armi involto» (XIII 87, 1-3) passo quasi identico al ritratto di Rinaldo (I 58, 7-8: «se 'l miri fulminar ne l'arme involto / Marte lo stimi; Amor, se scopre il volto»); «Tondo è 'l ricco edificio, e lui nel chiuso / punto, ch'è centro al giro, un globo appare» (XV 9, 1-2) che parte evidentemente da «Tondo è il ricco edificio, e nel più chiuso / grembo di lui, ché quasi centro al giro / un giardin v'ha» (XV 1, 1-3).

145 Per ogni dato si veda FIDO 1982, che fornisce anche una trascrizione del frammento. Gli estremi cronologici sono puramente deduttivi, ma è probabile che intorno al 1620 il poema fosse in stato molto avanzato, per via di un profondo lavoro di lima condotto su una preliminare stesura già conclusa intorno al 1595: Villifranchi doveva già averlo presente quando scriveva il proprio *Colombo*, che in un passaggio celebrativo sembra precisamente alludervi.

146 Ivi, I 6, 7-8 e 7, 1-2 («poi con un raggio non compreso o visto / a più m'infiammi glorioso acquisto, // e fai che, l'arricchir posto in non cale, / bramo più degne e generose imprese»). Cfr. TASSO, *Gerusalemme liberata*, I 8, 7-8, dove Dio scorge la rettitudine morale di Goffredo: «e pien di fé, di zelo, ogni mortale / gloria, imperio, tesor mette in non cale». Scontato invece il riferimento al «glorioso acquisto», desunto dall'ottava liminare del poema tassiano.

147 STROZZI, *America*, I 15-16, 1-4, dove con tutta probabilità si accenna ai contrasti tra Goffredo e la Chiesa prima della riconciliazione e dell'impresa gerosolimitana, ed è detto che Vespucci, allo stesso modo, si umilia di fronte alle parole di Dio, «se tal non era in sé già per se stesso» (I 16, 4).

all'appello del capitano porta con sé un'altra addentellato degna di nota, quando lo spagnolo, scaltro e mendace (doppio di Argillano, cercherà di convincere i compagni a seguirlo in una sedizione), afferma che «dove imperio tiensi / più l'imperar che 'l domandar conviensi», laddove Ugone nel suggerire a Goffredo il da farsi con Rinaldo diceva qualcosa di molto simile.[148] La ripresa della massima politica è significativa, se è vero che uno dei punti cardinali di organizzazione di un poema eroico è la discussione sulle forme di governo, tanto quella teorica quanto quella pratica nel quadro di significato del testo, che in questo caso è molto preciso e ben ragionato.

Sul tema del comando verte infatti tutto il primo canto: come nel poema tassiano, il fine è trovare un'investitura ufficiale al capitano dato che Vespucci non detiene l'imperio della spedizione, ancora formalmente nelle mani di Gonçalo Coehlo, la cui ammiraglia si è tuttavia persa durante la tempesta che la flotta ha incontrato e da cui si è appena messa in salvo, ricordata tramite flashback. A questo serve la lunga sequenza dialogica cui si accennava: alla richiesta di consiglio di Vespucci rispondono dapprima il sedizioso Iberio, quindi l'eremita Gilberto, che racconta di una visione nella quale gli è stato rivelato che per volere di Dio Coehlo è morto (perché superbo e avaro) e che il comando spetta ora al fiorentino. L'investitura viene dunque direttamente da Dio, e se anche manca di una sanzione ufficiale si può dire comunque effettiva.[149]

Il rapporto di ripresa della *Gerusalemme liberata* è palese, per quanto i riferimenti siano collocati in maniera diversa nello schema narrativo. Ciò si deve non tanto a un lavoro d'alterazione del modello, quanto piuttosto a un suo perspicace riutilizzo in una più ampia cornice: la tempesta che la flotta ha appena incontrato non è, infatti, un mero calco dalla tradizione classica ma il nesso necessario a dar vita alla sequenza che porterà al potere Vespucci, mercé la morte del legittimo ammiraglio. Senza di essa ci sarebbe ancora Coehlo a frapporsi fra il fiorentino e l'investitura e, in definitiva, l'importante grado di eroe principale.

Strozzi si dimostra davvero molto abile a cercare una giustificazione verosimile a quello che è un lampante deficit storico: contro all'idea che «l'*America*, come tutti i poemi dello stesso tipo (con la sola parziale eccezione dell'*Araucana*), avrebbe seguito non tanto le esili tracce di una verità storica allora sfuggente, quanto i dettami del genere»,[150] va sottolineato che è a partire dai resoconti di viaggio (per la precisione, del quarto viaggio)[151] che nasce il racconto, attraverso un singolare processo d'interpolazione per cui il rispetto del verisimile non diminuisce l'attenzione per i modelli della letteratura epica.

---

[148] Cfr. rispettivamente ivi, I 28, 7-8 e TASSO, *Gerusalemme liberata*, XIV 16, 5-7 («Però non chieder tu (né senza scherno / forse del sommo imperio il chieder fora), / ma richiesto concedi»).

[149] Non lascia adito a dubbi STROZZI, *America*, I 79: «Ma tu se 'l duce sei, se 'l duce fusti / di schiera tua non son viltà né tema; / né dirai tu che noi siam tronchi o busti, / perché 'l superbo inabissato gema. / Da nessun fede a falsità s'aggiusti: / miseramente ei [*scil.* Coehlo] giunse all'ora estrema; / e che vivendo ancor duce non fusse, / in fin dal cielo a noi ragion s'addusse».

[150] FIDO 1982, pag. 282 (e, poche righe prima, la discussione erronea sull'ottava 39).

[151] Lo si può stabilire a partire da I 39, dove Iberio racconta di un terribile attacco subito per mano dei cannibali. Pare effetto di una svista da parte di Fido l'interpretazione di questo passaggio, nel quale viene ravvisata la disponibilità del poeta

Su questo versante, d'altronde, l'autore aveva impostato una solida meditazione teorica, come si è visto, che tuttavia non sondava la possibilità di un poema di navigazione ma stazionava sui limiti canonici della discussione eroica. L'unico accenno si ha nella silloge delle *Orazioni*, precisamente nella *Lezione in lode del poema eroico*, certamente tenuta prima del 1610, dove Strozzi, riferendosi alla capacità profetica del poeta epico, affermava che «talora si sono trovati di quelli che hanno mostrato d'avere antivisto e predetto il futuro, come il divin Dante quando in persona d'Ulisse par che antivedesse lo scoprimento di là dalle Colonne d'Ercole fatto poi dal Colombo e dal nostro Vespucci».[152] L'esegesi della *Divina commedia*, scorretta perché condotta *ex post* sulla base di una crasi tardo-cinquecentesca tra Colombo e Ulisse, è utile ad affermare un antecedente, sulla base del quale giustificare quindi la propria operazione: non sorprende il fatto che in area fiorentina la ricerca di un modello si aggrappi a Dante (seppure un Dante plagiato a proprio piacere),[153] anziché a Tasso, che in maniera molto più esplicita aveva parlato della possibilità di fare un poema intorno alle imprese del genovese ma che, anche dove rigettato, resta la matrice fondamentale della scrittura in ottave.

Il fatto che Strozzi stia gettando le basi teoriche del proprio poema mi pare confermato dalla doppia citazione di Colombo e Vespucci, volta ad attestare da subito il ruolo di primo piano del fiorentino nelle vicende di scoperta: il problema con cui si scontra tutta l'epica fiorentina è, infatti, il rapporto di secondogenitura che il concittadino ha con Colombo; pur riconoscendo al genovese il merito di aver per primo solcato l'oceano, il favore accordato a Vespucci si determina nella scoperta del continente brasiliano.[154] Si tratta di una *crux* che ovviamente ricorre in tutta la produzione eroica fiorentina, e che si risolve più o meno allo stesso modo.[155]

Del poema di Strozzi, purtroppo, non resta che il primo canto: troppo poco per concepire il disegno generale, ma abbastanza per notare alcune caratteristiche finora sfuggite alla critica. Se il proemio lascia qualche dubbio sul fatto che si narrerà di un'impresa di conquista, dunque più sulla falsariga del poema affettuoso che di quello morato,[156] la restante quota di testo fuga questi dubbi: la sovrapposizione di Vespucci a Goffredo, che ne fa un capitano d'armi più che un mite navigatore, è un indizio, e così la

a fondere dettagli dai vari viaggi in una sorta di amalgama noncurante della veridicità storica (*ibidem*): l'episodio dei marinai finiti preda dei cannibali ha chiaramente carattere retrospettivo, in quanto parte del lungo elenco di sofferenze e di disgrazie patite chiamate in causa per far desistere i compagni dal proseguire nell'impresa. Il racconto è dunque certamente quello del quarto viaggio, poiché dal terzo (sull'episodio si ha l'appoggio di VESPUCCI, *Lettera delle isole nuovamente trovate*, pp. 166-168), attraverso un flashback, Iberio trae le proprie argomentazioni.

152 Cfr. STROZZI, *Lezione in lode del poema eroico*, pag. 202.

153 Per quanto le Canarie fossero già note dal tardo Duecento e a Dante (si veda in tal proposito CACHEY 1995, pp. 17 sgg.), di certo il canto XXVI dell'*Inferno* non era una profezia della scoperta dell'America: sull'interpretazione di Strozzi pesa la confluenza del mito di Colombo su quello di Ulisse, sintesi tardo-cinquecentesca foriera di sviluppi verso la scienza nel secolo seguente (a Ulisse e Colombo si aggiunge Galileo).

154 STROZZI, *America*, I 72-73.

155 Se già Villifranchi aveva affrontato in questo modo il tema (*Colombo*, II 63 sgg.), ben più elaborato è il discorso di GUALTEROTTI, *America*, I 24 sgg., per il quale le scoperte di Colombo sono state il volano all'interesse di Vespucci per la navigazione (sul ruolo del fiorentino vd. ivi il bel passaggio sulla cartografia di I 35, 5-8: «che scopra terra ferma e 'l mare e 'l lido / descriva e i regni e 'l gran viaggio appieno, / che col dito ciascun ne le sue carte / tocchi le genti e i riti e lodi l'arte»).

156 Se nella prima parte la prima stanza prefigura il viaggio, la *combinatio* conserva un margine di dubbio: «Invitte genti superò primiero, / fondò sublime e non caduco impero», dal momento che non specifica come Vespucci superi i nativi.

presenza di espliciti riferimenti alla sottomissione violenta del continente,[157] che pure convive con una vena di forte anti-ispanismo, ambiguità tipica del poema oceanico che qui emerge nel conflitto tra il capitano e Iberio, descritto come invidioso della gloria italiana («ama la patria, e forse invidia il preme, / che già di acuto stimolo il percosse»).[158] Sintomo di un disagio diffuso verso il predominio spagnolo in Italia, la rappresentazione dei peggiori vizi altrui è parte di una polemica costante nel Seicento e che trova terreno fertile nell'epica «americana», dove di norma il sedizioso è iberico (e nel caso dell'epica colombiana è quasi sempre Roldano), proprio come nel *Gierusalemme* tassiano.

5. Contro Tasso: i Classicismi di primo Seicento

La venatura antitassiana che serpeggia lungo il tardo Cinquecento in modi parziali e contenuti, ora come riscrittura correttiva e ora come oblio del modello, trova un punto di rottura a partire dagli anni Dieci del secolo successivo, quando si danno i primi casi di seria opposizione coerenti con un sistema di norme periferico, stabilito nei paratesti. Bracciolini, Sanvitali, Verdizzotti e Zinano fanno sfoggio di un'inclinazione che poi seguono effettivamente nel testo, supportando così con la teoria la scrittura in ottave, e aprendo la strada per nuove tipologie della scrittura in ottave del Seicento: un fatto molto importante, da notare subito, è che al collettivo rifiuto di Tasso si accoppia in tutti i casi una seconda direttrice fondamentale della scrittura. Se Verdizzotti continua a seguire una tendenza romanzesca che non verrà mai meno, nemmeno alla metà del secolo, e Zinano invece mostra un livello di prossimità al marinismo inusitato per l'eroico, Sanvitali, Visdomini, Chiabrera – in modo ben meno chiassoso – e il **Francesco Bracciolini** della ***Croce Racquistata*** danno vita a tentativi che, anche a rischio di cadere in definizioni forzate, non è sbagliato vedere come volutamente classicistici, una nozione che sarà fumosa (non codificata né in grado di diventare una vera e propria scuola) anche più avanti, e che pertanto a questa altezza non può che essere proteiforme, legata a iniziative personali ma già ben connessa con una solida radice antitassiana.

Come visto nelle *Annotazioni* e nell'*Allegoria*, nelle quali il dissenso è manifestato apertamente, la *Croce racquistata* è un tentativo di sovvertimento delle gerarchie dell'*epos* che mira come prima cosa (ambizione ripagata dalla critica moderna quantomeno dall'inclusione nella rosa dei tre migliori poemi del secolo) a detronizzare Tasso.[159] I due apparati di appoggio al testo hanno precisamente questo scopo, perseguito marcando per contrasto i confini entro cui si sviluppa l'originalità del poema: da un lato la matrice classica da cui nasce e con cui si identifica, dall'altro gli aggiornamenti e le novità che propone alla

[157] In particolare si leggano le premonizioni sugli esiti dell'impresa che seguono all'avvistamento della Croce del Sud a partire da STROZZI, *America*, I 87 sgg.

[158] STROZZI, *America*, I 26, 5-6 (ma più in generale sulle radici dell'invidia di Iberio vd. le ottave 26-28).

[159] La bibliografia su questo importante testo (CROCE 1929 non a torto lo identifica come uno dei tre più importanti poemi di tutto il secolo) è davvero irrisoria: dopo le poche pagine di BARBI 1897 vi si sono soffermati in tempi recenti solo RESIDORI 2004, QUINT 2004 (limitatamente al personaggio di Erinta, e in maniera non sempre convincente, spiegando ogni aspetto del personaggio attraverso un diagramma dei modelli) e BALDASSARRI 2005.

tradizione epica, entrambe cose segnalate con orgoglio e che sono in effetti due punti cardine del testo, da tenere presenti in una lettura complessiva.

Al di là di quei passaggi veramente innovativi, la cui importanza è di non poco conto per l'eroico seicentesco e che in effetti si segnalano come modello per opere più tarde (sull'onda di una fortuna del poema da valutare nel numero di riedizioni e nel giudizio dei coevi),[160] la contrapposizione fa sì che nel poema riemergano, camuffate, tracce della controparte, un fenomeno tutt'altro che secondario anche nella linea tendenzialmente avversa. Lo si può affermare, in questo caso come in quello di Sanvitali, a partire dal titolo, che non è solo una variazione sul tema ma un'ipotesi di nomenclatura tassiana (come dimostrano due lettere dell'autore, una a Eugenio Visdomini, ricordata da Angelo Ingegneri impegnato nei lavori per l'edizione parmense, e un'altra a Orazio Lombardelli, in cui Tasso dice di essere rimasto sospeso, prima di venire a conoscenza della scelta editoriale del veneziano, tra *conquistata* e *racquistata*).[161] La preferenza di Bracciolini è dunque tutt'altro che casuale, ispirata a Tasso ma in esplicita antitesi con la *Gerusalemme liberata*, e tesa verso il primo grande momento di messa in discussione del testo, il poema riformato.

Altri elementi interni confermano come il pistoiese segua per alcune cose i principi della riscrittura tassiana, incidendo in maniera rilevante sulla struttura del poema: tra i libri II e VI si ha il racconto dell'antefatto dell'azione, una componente aggiuntiva già vista nella *Gerusalemme conquistata* necessaria a colmare la lacuna della versione precedente, e che porta qui a un ulteriore ampliamento, dal momento che nel racconto della presa di Gazzacote trovano spazio una gran dose di spinte digressive, che ne fanno una sorta di micro poema all'interno del macro. Nel libro III, nella prima rassegna degli eroi del campo cristiano, è ad esempio ritagliato uno spazio importante per la storia di Alceste ed Elisa, sposi separati ritrovatisi sotto le armi dopo una storia boccacciana e romanzesca di separazione e sventura.[162] La competizione con Tasso si gioca in prima battuta sulla quantità (con qualche spunto interessante,

[160] Solo qualche esempio: i modi e lo sviluppo del duello tra Batrano e Adamasto sono assai simili a quelli che si avranno nei canti XVI-XVII del *Conquisto di Granata* di Graziani, e sempre alla *Croce racquistata* guarderà il poeta modenese per la vicenda dello sfortunato incontro notturno tra Calisiro ed Elvira e per il furto dello scudo divino; il *topos* dello specchio ustorio è invece antecedente importante per il *Boemondo* di Sempronio, dove si trova un marchingegno identico. Sulla fortuna del poema di Bracciolini vd. le considerazioni di BALDASSARRI 2005, p. 63, che riflette sui dati di stampa, e, sul versante dei contemporanei, i canoni epici stabiliti da ERRICO, *Rivolte di Parnaso*, Atto I, Scena III (in particolare p. 28; discorso poi ripreso nell'*Occhiale appannato*, p. 78: vd. dal capitolo seguente le pp. 13-14), ALEANDRI, *Difesa*, pp. 3-4, VILLANI, *Uccellatura*, pp. 94-95 (non un catalogo ma un'esemplificazione, dove viene citato di fianco a Omero, Virgilio e Tasso) e *Considerazioni*, pp. 751-752 (dove è il solo poeta moderno a venir passato in rassegno oltre a Preti). Altra voce, di diverso sentimento, è quella di Lodovico Norisio, che dà conto al pistoiese della pessima accoglienza del poema a Perugia (Bracciolini, *Lettere*, p. 69).

[161] Sulla questione vd. SOLERTI 1895, I, pp. 332-333. La lettera a Lombardelli è ricordata ancora da STIGLIANI, *Arte poetica*, c. 65r.

[162] La vicenda dei due amanti è molto complessa, al punto che se ne può parlare come una novelletta, che fa chiaramente tesoro della storia decameroniana di Bernabò da Genova: Alceste, venuto a sapere di un tradimento della moglie (in realtà mai avvenuto), manda un servo a ucciderla, ma questi si impietosisce e la risparmia; la donna allora, con abiti maschili, comincia una peregrinazione che la porta infine al campo cristiano (cfr. BOCCACCIO, *Decameron*, II.9). Un altro caso di palese contaminazione con moduli del romanzo in prosa è il racconto della fuga dal carcere di Triface e Silvano, che segue il gusto del moderno racconto d'avventura (BRACCIOLINI, *Croce racquistata*, XXIX 1-14).

come la vicenda dei due amanti),[163] con ricadute però sulla coerenza, prova del fatto che non sempre il meccanismo di correzione per aggiunta funziona: in questo caso il differimento è troppo ampio per essere ammesso in una zona così vicina all'inizio della *narratio* e provoca un 'effetto Olindo e Sofronia' al quadrato, oltre al fatto che ammette al suo interno l'apertura di ulteriori diramazioni, secondo un meccanismo di proliferazione del racconto che tende a sfuggire di mano all'autore.

La *dispositio*, d'altronde, gioca sull'affastellamento piuttosto che sulla tensione interna del sistema, confermando come il campo primario, non l'unico, di competizione sia quello dell'incremento. Si tratta di un fenomeno già evidenziato dalla critica e su cui non varrà la pena di soffermarsi se non per dire che di sicuro ha un suo peso in questa conformazione del poema la scelta, da Trissino in poi giudicata perdente, di narrare non l'episodio conclusivo della campagna ma tutta l'ultima fase, dalla marcia verso Seleucia e lo scontro con l'avanguardia di Sarbarasso (libri VI-IX) all'arrivo dell'oste di Cosdra, a partire da cui si apre una serie mostruosa di errori e di episodi secondari (libri X-XXII): al termine di questo torrente di divagazioni l'esercito cristiano, sconfitto in battaglia e disunito, viene costretto a trincerarsi in una cittadella murata, vessato dalla peste e dalla fame (libri XXIII-XXVII), fino a che Dio decide di capovolgere le sorti della guerra riportando gli eroi al campo e consentendo la vittoria dell'imperatore bizantino.

Già a partire da una sinossi stringata è evidente come la scelta di narrare tutto l'ultimo spezzone della campagna, cosa che priva il testo di un baricentro spazio-temporale, sia tra le cause di un'esplosione narrativa che non è, tuttavia, frutto di incapacità dell'autore bensì di un preciso disegno. L'accumulo di vicende, in vista del quale vengono moltiplicati *ad libitum* gli agenti del testo, è funzionale a creare un sistema narrativo nel quale il rivolgimento arrivi molto tardi, di modo che il reintegro degli episodi digressivi nella favola principale avvenga in maniera subitanea e, considerato il loro numero, davvero meravigliosa. Secondo Bracciolini lo scioglimento è tanto più riuscito quante più sono le fila che infine vengono riannodate, un principio che forse guarda al secondo Tasso, fondamentale per il Seicento, già visto in Balli e poi più compiutamente in Graziani, l'autore in grado di portare a termine il processo di mutazione della favola eroica con l'aggiunta dell'agnizione.

Bracciolini non organizza un plot 'complesso', come sarà poi quello del *Conquisto di Granata*, ma mostra come la competizione con Tasso si possa estendere anche sul piano dell'organizzazione e non solo della quantità. La *Croce racquistata* è uno tra i primi poemi seicenteschi, assieme al *Palermo liberato* di Balli, a sperimentare sulla statica del racconto nel tentativo di opporsi dall'interno agli statuti tassiani: la trama è nella sostanza affine, divisa in quattro parti segnalate da inequivocabili boe,[164] ma l'ammassarsi

[163] Un possibile spunto per un confronto è il *Conquisto di Granata* di Graziani, nel quale la vicenda di Rosalba ha tratti comuni con quella di Alceste. Va detto che l'inserzione per eroine femminili di racconti retrospettivi avventurosi e ricchi di riferimenti alla novellistica è cosa frequente nel Seicento, in particolare in riferimento al *Decameron*, ma che pare si sviluppi largamente a partire proprio dal primo decennio del secolo, da Bracciolini e poi da Stigliani.

[164] La serie di sventure che attanagliano il campo cristiano si sviluppa, dopo la lunghissima introduzione, a partire dal libro XI, quando l'anima di Sarbarasso aizza gli inferi a intervenire (non c'è dunque un concilio); il rivolgimento viene invece

delle vicende e lo scioglimento tardo fanno sì che dal sistema si sprigioni un'energia di intensità diversa dalla *Gerusalemme liberata*, che risulta attutita dalla facilità con cui, in assenza di agnizioni, l'esito si lascia prevedere.

Se il congegno nel suo insieme è differente, sbilanciato verso l'estremo, anche i singoli ingranaggi presentano una configurazione particolare, da associare a un altro aspetto primario del poema, la sua ineccepibile veste religiosa. A partire dall'*Allegoria*, per poi continuare con l'anagramma e le *Annotazioni*, sono frequenti i rimandi a una discussione dottrinale puntigliosa, pedante, che intende competere e migliorare Tasso: così, all'interno del poema, la tensione moralistica si declina in due modi, da un lato nell'inserimento di affiche di carattere sacro, dalla precettistica sacramentale all'agiografia, dall'altro nella configurazione di tipologie dell'errore strutturate *ad hoc* per i vari personaggi e inusitate rispetto agli schemi del racconto epico.

Per ciò che riguarda la prima questione si nota, di nuovo, la tendenza ad ampliare il precedente tassiano per ciò che riguarda la quantità, a scapito della coerenza. L'esempio principe è la scena del battesimo di Anfimene, un pagano che combatte per i cristiani ed è ferito a morte durante il primo scontro con le forze di Sarbarasso: Bracciolini non si accontenta della scena di carattere sacro, aggiunge una lunga investigazione dottrinale nella quale il vescovo Artemio esprime al morituro i principi del cristianesimo, compiendo anche un breve excursus esameronico.[165] Puro proselitismo, che porta con sé anche un problema tecnico: dopo il pistolotto Anfimene muore ma prima di ricevere il sacramento, così che l'autore deve ingegnarsi nel commento per chiarire come mai la sua anima ascenda al Paradiso nonostante abbia ricevuto il battesimo solo *post mortem*, ricorrendo, anche in un caso abbastanza banale come questo, a una spiegazione per macchina.[166]

Sempre nel contesto degli affreschi religiosi, un'altra sequenza importante è quella del martirio di Anastasio, un ex soldato persiano convertito al cristianesimo che viene torturato e infine ucciso assieme a una sessantina di seguaci. Al di là dei legami con la favola, più rilevanti di quel che si può supporre,[167] va notato come sia ammesso l'inserimento in una trama eroica di una sequenza apertamente agiografica, rettifica dell'ambiguo accenno di martirio di Sofronia e Olindo: il testo si conferma un contenitore tematico ampio, disponibile ad accogliere spinte centrifughe di vario tipo (novellistico, agiografico) a patto che cooperino con lo sviluppo del racconto.

---

annunciato da Dio a XXVII 74-75, in maniera simile a quanto accade in TASSO, *Gerusalemme liberata*, XIII 73. Sul lavorio di Bracciolini per migliorare la coesione della favola vd. RESIDORI 2004, pp. 81-82.

165 BRACCIOLINI, *Croce racquistata*, X 16-30.

166 Ivi, pp. 232-233, dove è detto puntualmente che Dio supplisce «con l'abbondanza della grazia al difetto dell'opera» (232). Sul ruolo degli agenti superiori non collimano perfettamente le opinioni di BALDASSARRI 1979, pp. 19-20 e RESIDORI 2004, pp. 81-82: per il primo questi agiscono «per via di accumulazione piuttosto che in virtù di un piano organico» (p. 20), mentre per il secondo sono il collante alla proliferazione delle trame «di un sistema meticoloso di subordinazione del piano terreno a quello soprannaturale» (p. 82).

167 L'inserimento dell'episodio è motivato in entrambe, labilmente, le direzioni: compare come sviluppo della storia di Erano, ammiraglio dei Persiani (che Anastasio salva e converte al proprio culto), ed è funzionale alla decisione del Signore di terminare la guerra, dato che sono appunto le anime dei martiri salite al Cielo a chiedergli, con successo, di mettere fine al conflitto. Per tutto il passaggio vd. BRACCIOLINI, *Croce racquistata*, XXVII 51sgg.

Il secondo campo dell'accrescimento religioso riguarda la conformazione assunta dall'errore,[168] che si scatena qui su un numero enorme di personaggi, coinvolti secondo una schema esatto, legato alla *ratio* allegorica del testo. La cosa che più sorprende è che non soltanto vi sono implicati quasi tutti gli eroi ma anche Niceto, il santo eremita, che è anzi il principale obiettivo del disturbo infero che si sviluppa dal libro XI: l'obiettivo di Satana è precisamente quello di allontanare lui dal campo, mercé l'Inganno, prima ancora che i vari cavalieri, come a dire che nell'impresa il ruolo della fede è paritetico a quello delle armi, e lo sviluppo digressivo non è esente dal colpire personaggi che di norma ne sono immuni.[169]

Nonostante ciò, l'incremento del fattore devozionale dato da errori e sequenze religiose risulta meno efficace di quanto la mole di interventi a testo lascerebbe pensare, con pericolose scivolate nel comico o nell'imprecisione dottrinale. Se della seconda cosa qualcosa si è detto riguardo allo strano battesimo di Anfimene, la prima merita un breve accenno, in quanto caratteristica tipica della poesia in ottave di Bracciolini, che si rileverà a proposito della *Rocella espugnata* ma si trova anche nel ben più impegnativo poema sul recupero della Croce.[170] La discesa agli inferi di Sarbarasso, di marca prettamente cavalleresca se non comica,[171] è un caso che si somma all'esorcismo di Elisa e, soprattutto, all'errore di Niceto, che crede scioccamente a un demone travestito da Dio e, in precedenza, viene tentato sessualmente: benché resista, la sua figura ne esce inquinata, coinvolta in una situazione licenziosa tipica della novella o del romanzo cavalleresco, perlomeno inadeguata in un poema eroico.[172]

Le innovazioni alla *Gerusalemme liberata* si sviluppano anche a partire da un tessuto comune, come a proposito della discussione sull'esercizio del potere da parte di Eraclio, in cui emerge un orientamento già tipico di Chiabrera, cioè l'assenza di citazioni a partire da scene strutturalmente molto simili. Anche nel poema di Bracciolini, allo stesso modo che nel *Palermo liberato*, ha un ruolo importante la discussione sull'esercizio della giustizia, esibita in apertura di testo (libri I-II) come credenziale dell'eroico moderno: se nel libro I il giudizio sui tumulti è differito, in quello seguente l'imperatore prende provvedimenti contro il sedizioso Forestano recandosi «tra quella / confusion fuor che la testa armato» (solo punto di tangenza con il poema tassiano).[173] In modo diverso rispetto a Goffredo, anziché mettere il rivoltoso in ceppi permette che venga linciato dalla folla, un metodo di amministrazione della giustizia non proprio

---

168 Per una definizione del *lexicon* usato da Bracciolini a proposito dell'errore è utile un sondaggio condotto da Federico Contini, ancora inedito, che spero di prossima uscita (presumibilmente con il titolo *Osservazioni sull'errore: il caso di Bracciolini*) e che mi è stato concesso gentilmente in anteprima.

169 La trama dell'Inganno ai danni di Niceto si dipana lungo il libro XII, dove dapprima il demone lo tenta sul piano della carne travestendosi da bella donna, ma trovandolo resistente opta per uno stratagemma quasi puerile: si finge Dio e lo attira lontano dal campo, con il santo che cade in pieno nel tranello.

170 Dà conto di questa ambivalenza del costume nella *Roccella Espugnata* GROOTVELD 2016, che segnala la presenza di episodi francamente inammissibili per il decoro epico, tra i quali una nient'affatto metaforica sculacciata ai danni del duca di Buckingham da parte del Diavolo.

171 Come nota BALDASSARRI 2005, pp. 70-71; basti qui aggiungere l'ipotesto di Aretino indicato nel primo capitolo a proposito della *Vittoria della Lega* di Tommaso Costo (vd. *supra*, p. 57 e n. relativa).

172 Tra i casi più eclatanti di monaci lascivi si ricordi quello di Rustico in BOCCACCIO, *Decameron*, III.9, parziale prova delle spinte novellistiche presenti nella *Croce racquistata*. Per l'esorcismo di Elisa, altra scampagnata oltre il decoro del filone religioso del poema, vd. BRACCIOLINI, *Croce racquistata*, XXVIII 10-16.

173 Ivi, II 22, 3-4.

consono a un poema eroico (come sosterrà Fioretti nei *Proginnasmi*), già forse implicato con un esercizio del potere che guarda ai metodi spicci della seicentesca ragion di Stato.[174]

Il rinnovamento ipertrofico del modello tassiano si realizza dunque insieme a un abbassamento dei contenuti, comico ma anche prosastico (di matrice tecnico-scientifica),[175] a cui fa eco uno stile parimenti medio, che prelude agli esiti di Stigliani per la commistione di una sintassi di frase piana arricchita da minime complicazioni retoriche (qualche sporadica acutezza e artificiosità), distante dalla sostenutezza della *Gerusalemme liberata* e certamente interessante per un ramo della poesia in ottave che se anche non arriverà a una codificazione scolastica sarà comunque una presenza di un certo rilievo nel canone.[176]

Anche Marino, in un certo senso, potrebbe aver tenuto conto dell'esperimento di Bracciolini, non certo per quello riguarda la sofisticazione retorica quanto, invece, per la scelta di un lessico di marca prosastica, cosa molto attestata nell'*Adone* ma non sconosciuta ai precedenti: Stigliani, Bracciolini (che, pure, da più parti sono indicati giustamente come controparte del Barocco marinista) e Zinano sono autori di tre testi che, in modi diversi, preludono allo sviluppo retorico dell'*Adone*. È un'idea che potrà sembrare peregrina ma che ha un suo senso: il poema di Marino, che è innegabilmente un *unicum* nella nostra tradizione nasce su un terreno irrigato in precedenza da una vena antitassiana, che patrocina un abbassamento lessicale in direzione della *medietas* (per cui contamina il vocabolario della prosa con il concettismo: è il caso di Stigliani e Bracciolini), l'incremento e la sofisticazione del tema amoroso e il depotenziamento della virtù eroica (Zinano). L'*Adone*, per certi versi, si può perciò vedere come il frutto migliore di una tendenza antitassiana, esito più riuscito perché nato lungo tutte le sue dimensioni non dal solo desiderio di opporsi al modello ma anche da una pretesa di rinnovamento autonoma, non assoggettabile alla legge oppositiva e perciò in grado di dar vita a una frattura all'interno della tradizione – saldata poi solo alla metà del secolo con la sua inclusione in veste di modello nel canone narrativo –, cosa che, al contrario, non è in grado di fare il testo di Zinano, nel quale il codice del vecchio eroico tassiano e quello nuovo del Barocco, vivono troppo fortemente in frizione.[177]

Il poema di Bracciolini si conclude con una sequenza di una ventina d'ottave di festeggiamenti e di preghiere per la vittoria ottenuta, un altro principio correttivo opposto al poema tassiano, che finiva in

---

[174] In sostanza Eraclio sacrifica la legalità e Forestano stesso per cementare la propria presa sull'esercito: asseconda così un astio nei confronti del ribelle che è, tuttavia, una reazione aggressiva volta a mascherare il proprio errore (a tal riguardo si vedano le ottave 25-26). Per la condanna di questi e altri metodi indegni di cittadinanza nel poema eroico vd. FIORETTI, *Proginnasmi poetici*, II 15-16, pp. 43-46.

[175] Indizio di una tensione verso l'enciclopedismo, che fa del poema una sorta di schedario della scienza moderna come antica in cui si trovano nozioni di ingegneria, alchimia, tecnologia militare (vd. rispettivamente ivi, VIII 1-8; XII 61-64; XXIII 1 sgg.), nonché di scienza naturale (la descrizione delle tempeste di sabbia a XIV 53-55), per cui è davvero valida (e reversibile) la bella metafora tipica della scienza seicentesca (XV 37, 7-8: «e sul libro del mondo ei ben s'ingegna / tutto imparar quel ch'Anastasio insegna»). Un giudizio, perentorio, sulla scrittura del pistoiese è dato da QUINT 2005, che ne parla come di «artistic failure» (p. 76).

[176] Sul progetto stilistico di Bracciolini restano fondamentali le pagine di BALDASSARRI 1979, mentre di Stigliani si darà contezza *ad locum*.

[177] Una lettura eroica dell'*Adone* presenta, secondo queste direttrici, due notevoli vantaggi: la possibilità di valutare il riuso di moduli epici al suo interno e, al tempo stesso, di contestualizzarlo nel genere narrativo nelle due direzioni (il presente degli anni Venti e gli esiti successivi di metà secolo).

maniera velocissima con lo scioglimento del voto, troncando ogni spazio per la celebrazione (e la conseguente aggiunta di materiali pubblicitari), essenziale in ottica dottrinale ed encomiastica: alla pari di Bracciolini ciò si ha nell'***Anversa conquistata*** (Parma, Viotti, 1609) di **Fortuniano Sanvitali**, testo che per caratteristiche formali ed equilibri interni è probabilmente il miglior esemplare, il più riuscito e il più meditato del sottogenere del poemetto, dal quale riprende alcune tendenze tardo-cinquecentesche e le cristallizza, si inserisce con sagacia nel più ampio discorso sul poema eroico. Se risulta impossibile parlarne come di un modello (a maggior ragione considerando che questa varietà dell'eroico è, per sua natura, molto aperta alla sperimentazione e fortemente eclettica nella scelta degli ipotesti) è nondimeno, per l'abilità con cui è confezionato, un antecedente importante per lo sviluppo della scrittura seicentesca breve, e una buona guida per orizzontarne un'analisi.

A testo si ripresentano le costanti cui si accennava: forma breve e soggetto di storia contemporanea sono comuni al poema su Lepanto, con alcune significative particolarità che restituiscono l'idea di una scrittura complessa.[178] La misura è canonica (cinque libri, che erano sei in una precedente redazione),[179] ma il metro è diverso rispetto alla corrente maggioritaria dell'eroico: Sanvitali, sulla scorta di Trissino, adotta l'endecasillabo sciolto, che diventa il perno di un lavoro sullo stile volto a ricercare la chiarezza, a svantaggio di un'oscurità che, ricordata nella lettera di prefazione, fa capo a Tasso, polarità opposta esibita fin da subito.[180]

Il cambiamento di metro implica un lavoro sulle proporzioni del testo che controbilanci la misura breve e l'assenza dell'ottava in vista di un risultato omogeneo: Sanvitali si dimostra abile nell'opera di cesellatura, dal momento che riesce a riprodurre, su scala minore (una tendenza al nanismo che si mostra anche negli argomenti dei libri, che constano di un singolo endecasillabo irrelato), una sorta di poema eroico, completo di tutti i suoi accessori. Il modello di riferimento è il poema tassiano, che torna a imporsi con prepotenza dopo le preliminari esibizioni di rifiuto, i cui *topoi* narrativi, dopo l'adozione di uno schema simile all'introduzione della *Gerusalemme liberata* (canti I-III) nel libro I, sono sottoposti a un assemblaggio libero. Non potrebbe essere diversamente se si considera che il cuore della vicenda, il celebre episodio della mina fatta esplodere dagli assediati per rompere il cordone navale posto da

[178] Stranamente sconosciuto a BELLONI 1893, per un'analisi completa del testo sia permesso rinviare ad ARTICO-METLICA 2016, da cui partire anche per una discussione sulla bibliografia (non proprio esigua, stando ai canoni del poema seicentesco), ma mai in grado di cogliere a fondo la portata dell'esperimento del conte di Sala (il riferimento va a SALSANO 1964, BONARDI 1965, DENAROSI 2003). Poco più che riassuntivo è TORRE 2012, pp. 126-127, mentre offre ottimi spunti di lettura GROOTVELD-LAMAL 2016, soprattutto per ciò che riguarda il rapporto del poema da un lato con le fonti storiche, dall'altro con quelle letterarie.

[179] Conservata alla Biblioteca Palatina di Parma (ms Parm 3593), questa tormentata redazione (basti pensare che il titolo oscilla da *Il conquisto di Anversa* a *Anversa debellata*) presenta varianti di un rilievo anche nelle porzioni di testo conservate, dato che contiene un intero libro in più, il terzo, nel quale sono narrati gli amori di Arturo, figlio del re d'Inghilterra, e Briseide. È chiaro che si tratta di un soppressione di un certo rilievo, non solo per la quantità di testo resecata ma anche e soprattutto per il suo valore narratologico: si trattava di una digressione amorosa, une pericolosa deriva antiepica che Sanvitali scongiura estromettendo in toto il libro. Per la descrizione del ms, la cui riproduzione mi è stata gentilmente concessa da E. Grootvled, vd. BONARDI 1975, pp. 277-278.

[180] Per un discorso completo sullo stile, comprensivo di un elenco degli imprestiti tassiani, vd. ancora ARTICO-METLICA 2016, da tenere in considerazione per quanto andrò ora brevemente a dire.

Alessandro Farnese all'imboccatura della Schelda nel libro II, è cosa del tutto nuova per dell'eroico, ma che da qui in poi diventerà un vero e proprio *topos*, adottato nei più diversi contesti.[181]

Altra differenza significativa, in base alla quale è possibile misurare davvero la compromissione di schemi letterari astratti e fenomeni biografici concreti, risiede nella modalità di costruzione delle soglie del testo: l'inizio e la conclusione seguono vie di norma aborrite dall'epica rinascimentale, che tornano invece con una certa frequenza nel Seicento, non solo in sede celebrativa. In apertura, il rinvio all'*incipit* spurio dell'*Eneide* è evidente,[182] utile all'autore per dare anche una presentazione della propria carriera pregressa, menzionando la *Caterina martire*, un poemetto sacro di un canto andato alle stampe nel 1601. La cosa non è affatto casuale, ma va vista come parte di un più ampio progetto auto-promozionale nel quale concorre, a vario titolo, tutta l'opera,[183] e che trova spazio d'esposizione direttamente a testo. La funzione biografica dei versi interpolati all'*Eneide* viene così deviata verso fini pubblicitari, che fanno del proemio una sorta di raffinato biglietto da visita da allegare ai racconti della famiglia Farnese, cosa che conferma da un lato lo spostamento verso fini pratici dei materiali tradizionali, dall'altro il preziosismo della scrittura di Sanvitali.

Quest'eleganza si ravvisa anche nella chiusa (nonché nel paratesto e, in linea generale, nella grafica dell'oggetto-libro),[184] tanto più accurata perché congiunta ad anello con l'*incipit*. Torna di nuovo al centro della scena l'io narrante, che in modo simile alle *Georgiche* virgiliane o, in zona epica, alla *Tebaide* di Stazio, chiede protezione per la propria opera.[185] Se Marino e Chiabrera andranno oltre, attribuendosi un ruolo direttamente nel testo attraverso la loro *figura auctoris* (ma, d'altra parte, Sanvitali aveva già giocato questa carta in calce al poema), questo *explicit*, sostituendo il consueto finale narrativo, mette in luce il fine pratico e, se vogliamo, dà un'idea della posizione precaria del poeta.

In questo poema epico in scala (il rapporto con la *Gerusalemme liberata* è di circa uno a sette, stando al numero totale dei versi, e lo sancisce il confronto tra l'introduzione dell'uno e dell'altro) varia lo spazio concesso all'encomio, qui molto dilatato per cause, verrebbe da dire, naturali. Nel caso di Sanvitali il valore di scambio del poema era particolarmente elevato, se si tiene conto che, in quanto pegno alla famiglia Farnese, poteva essere il salvacondotto per rientrare a Parma dopo un più che decennale esilio, dovuto a un contenzioso con il fratellastro risolto a suo svantaggio. Non si sa fino a che punto l'*Anversa*

[181] Per una prima campionatura vd. ivi, da ampliare però alla luce di sondaggi più completi sul canone (se ne danno casi anche nel poema di Grisaldi, per cui cfr. *infra*, p. 178, n. 294).

[182] SANVITALI, *Anversa conquistata*, I 1-6: «Quell'io che in sacri affettuosi carmi / la vergine cantai di Cristo sposa, / la cui salma portàr gli Angeli a Sina, / a dir m'accingo del Farnese invitto / l'armi che conquistàr la forte Anversa; / Musa, dammi al soggetto egual lo stile».

[183] Il poemetto, dedicato al cardinale Alessandro d'Este, oltre a essere l'opera di maggiore importanza fin lì mandata alle stampe da Sanvitali è anche utile a una presentazione in chiave devota dell'autore. A questo si aggiungono poi gli *Avvenimenti amorosi di Arianna* (Padova, Pasquati, 1600), una vera consolatoria in ottave per Margherita Farnese, ripudiata da Vincenzo I Gonzaga, che conferma l'addensamento intorno alla cerchia farnesiana degli scritti di Sanvitali.

[184] In sede prefatoria si contano due lettere di dedica, un sonetto d'elogio, e anche di una tavola delle cose notevoli: un apparato ricco, corredato da silografie di pregio, che fa del libro un oggetto pregiato (per una descrizione analitica si rinvia ancora ad ARTICO-METLICA 2016).

[185] SANVITALI, *Anversa conquistata*, V 426-429: «Questa fatica mia viva sicura / da l'invidia e dal tempo a lei nemici / a la grand'ombra de i gran Gigli vostri, / almo Odoardo».

conquistata influì sulla pietà del duca, certo è che Sanvitali riuscì a rientrare a Parma, quindi a tornare in possesso della sua quota ereditaria, e a godere di un discreto prestigio nell'accademia cittadina. Al di là delle modalità dell'elogio (che vertono sulla *pietas* di Alessandro Farnese), è interessante notare come cominci ad estendersi all'epica una corrente encomiastica fin lì solida nella lirica e in prosa che troverà un momento di sviluppo e di inquadramento all'inizio degli anni Venti, nei ranghi dell'epica americana.

Il poemetto di Sanvitali si posiziona alla confluenza di vari discorsi, l'ultimo dei quali riguarda la fortuna di Tasso. Rinviando alla bibliografia l'analisi puntuale del testo basti qui dire che il poemetto, geneticamente tassiano (uscì per i prestigiosi tipi di Viotto, stampatore della prima *Gerusalemme liberata*), si conferma tale anche nella lettera. Il veemente rifiuto esibito nella prefazione in prosa di un lascito stilistico stigmatizzato come «oscuro» (detto con cognizione di causa guardando alla polemica tra Tasso e la Crusca),[186] non va esteso a ogni ambito retorico: certo la scrittura di Sanvitali non eccede in ornato, ma sul versante di *inventio* e *dispositio* saccheggia, facendo sfoggio di citazioni intarsiate con maestria, la miniera della *Gerusalemme liberata*.

Tra gli estremi delle scritture per niente compromissorie (Chiabrera, Peri) e quelle già protese verso un Barocco d'impronta tassiana (Balli, Gallucci), Sanvitali si attesta su posizioni mediane, di recupero parziale, rese ancor più interessanti dalle smentite di facciata, anch'esse parte di un più ampio processo, in corso a questa altezza, di rimozione del modello. Un atteggiamento interessante, che non si può certo liquidare in termini hegeliani dicendo che, come il resto dell'epica sui fatti di Anversa, anche il poema di Sanvitali abbandona «ogni velleità di libera elaborazione da parte della mente creatrice del poeta, per qualificarsi senz'altro come prodotto storico e celebrativo»:[187] è un testo che sarebbe, anzi, meritevole di ulteriori indagini, quando non proprio di un'edizione critica.

Quando rientrerà a Parma, dopo l'esilio, Sanvitali troverà molto mutata la situazione culturale: quello che prima era stato un centro di diffusione fondamentale per il modello tassiano, con le due ben note edizioni patrocinate dall'Accademia degli Innominati, al principio del Seicento si muoveva tra due poli assai diversi, il classicismo barocco da un lato, e il marinismo, in rampa di lancio, dall'altro. La città emiliana è una sorta di cartina di tornasole, in questi anni, dello scenario di tutta la penisola, diviso tra la codificazione di un eroico a impronta tassiana, l'affermarsi di Marino e il tentativo di aprire una terza strada di marca classica. È davvero significativa, in tal senso, la vicenda di un altro poeta di secondo piano, che assistette al dibattito negli anni in cui il principe era Torelli ma diede vita a una produzione in ottave molto diversa da quei dettami: **Eugenio Visdomini**, autore della ***Parma vittoriosa***, legato al *milieu* innominato eppure in grado di prenderne le distanze al momento giusto, come dimostra l'ottima

[186] Ivi, *Alli giudiciosi lettori*, pp. 6-7: «… io senza qui adurre in campo le molte ragioni le quali militano dalla parte del verso sciolto, quest'una dirò senza più, che in ciò fare mi sono eletto per duce Giovanni Giorgio Trissino, gentiluomo e chiaro poeta de' suoi tempi, il quale scrisse la sua *Italia liberata* in versi liberi e dalla rima sciolti, Inoltre, se paresse ad alcuno che lo stile non fosse molto sostenuto o molto metaforico, ricordisi che lo stile è di due maniere, l'uno detto magnifico, l'altro dilucido: questo ho usato, per essere egli al mio acquistato dalla lunga essercitazione più somigliante».

[187] DENAROSI 2003, p. 241.

stoffa del suo poema, con troppa fretta liquidato dai critici come figlio d'una tendenza «manifestamente encomiastica».[188]

Coeva all'*Anversa conquistata*, la *Parma vittoriosa* del segretario perpetuo dell'Accademia (nonché, quasi quarant'anni prima, suo fondatore), consta di due libri di 100 ottave ciascuno conservati in un codice della Biblioteca Universitaria Estense di Modena; in calce a ognuna delle due sezioni si ha una data, da considerarsi verosimilmente autentica, che riporta la stesura in pulito ai primi mesi del 1609 (10 gennaio e 28 febbraio rispettivamente):[189] le date coincidono con quelle di pubblicazione del testo di Sanvitali, e sono significative di un incrocio anche per quello che riguarda le linee di una scrittura che nasce in maniera fungina sulla carta dell'Italia epica di primo Seicento. Testimone non irrilevante del processo di arricchimento del modello tassiano tramite Omero, vi si racconta della liberazione di Parma dall'assedio di Federico II di Svevia nel 1248-1249: come per l'epica fiorentina, il restringimento dell'interesse epico verso una storia municipale è netto, anticipo dell'istanza fondamentale dell'eroicomico e mezzo per una celebrazione *ad personam* attraverso la scrittura in ottave (l'eroe, Azzo d'Este, è avo del destinatario del testo, il poco meno che ventenne Alfonso III d'Este).

A partire dalla figura dell'eroe principale ha preso le mosse un recente intervento, l'unico sul testo di Visdomini, volto a metterne in luce l'eterodossia rispetto al programma degli Innominati di fine secolo, una lettura da mettere quantomeno in discussione. Se è assai più che una «debole accettazione del verbo torelliano-tassesco» la scelta di un soggetto di storia medievale, ma invece un'adesione legale al canone dell'eroico, nel personaggio di Azzo non va affatto visto un «mutamento di rotta rispetto alla versione tassesca del capitano virtuoso» bensì un tentativo di implementare alcune caratteristiche dell'archetipo di Goffredo sulla base di alcuni modelli etico-letterari,[190] da un lato il *De partu Virginis* di Sannazaro, dall'altro l'*Iliade* (entrambi volgarizzati da Visdomini), in grado di influenzare in modo decisivo il suo impegno eroico ben oltre quel che riguarda la rappresentazione dell'eroe: tutto il progetto del parmense è infatti riportabile a una volontà di rinnovare il modello di Tasso con l'irrobustimento di *inventio* e stile in direzione classicistica.[191]

Restando con il retaggio tassiano è chiaro come i due libri superstiti, oltre a presentare le tracce poco nitide di un disegno dai contorni ben estesi,[192] sono in buona misura sovrapponibili all'inizio del poema

---

188 Come sentenzia DENAROSI 2003, p. 166 in apertura della propria analisi sull'epica degli Innominati.

189 Il manoscritto consta di 23 carte non numerate, precedute da una titolazione (Parma vittoriosa / *d'Eugenio Visdomini, nell'Academia* / *Innominata di Parma il roco* / al sereniss. sig. il sig. Donn'Alfonso / *da Este principe di Modena et di Reggio*), e conservato con segnatura alfa G.6.8.

190 DENAROSI 2003, pp. 241-242.

191 La traduzione del poema di Sannazaro risale agli anni Settanta, fu edita nel 1575 (Parma, Viotti) ed è riportata da DENAROSI 2003, pp. 182 sgg. ai progetti della neonata Accademia di celebrazione rigorosamente devota del potere Farnese, per cui il testo «acquisisce il retrosenso simbolico di una apologia del potere legittimamente esercitato sulla terra dai principi cattolici» (p. 183). Il volgarizzamento dell'*Iliade*, coerente con un progetto di affermazione del classicismo caro a Torelli che passa in primo luogo per le traduzioni, purtroppo è andato perduto. Su Visdomini, con particolare attenzione per la versione toscana del *De Partu Virginis*, fornisce qualche utile informazione anche il più circostanziato TORRE 2012.

192 Per quanto poco nitidi: non viene infatti premonita niente di più che la vittoria di Azzo, il quale dovrà superare degli ostacoli (solo uno viene specificato, la presenza di un mago a disturbare l'impresa: vd. VISDOMINI, *Parma vittoriosa*, I 73). Se

gerosolimitano: al prologo celeste in cui Dio decide di investire Azzo del ruolo di salvatore (più che di capitano) segue l'invio di un angelo in terra a dare la notizia, e l'arrivo presso il campo radunato di un messaggero francese, che porta con sé i rinforzi d'oltralpe; nel libro II, dopo un discorso d'incitamento del capitano e la benedizione delle armi da parte del vescovo di Ferrara, viene zittita l'opposizione di Faulo e l'oste si mette in marcia alla volta della città assediata; da qui arriva un messo, che narra della situazione disperata che si vive tra le mura. In sostanza ciò che accade nel canto I della *Gerusalemme liberata*, misura raddoppiata grazie all'ampliamento della parte divina – specularmente a Bracciolini – e all'aggiunta di materiali autonomi.

La prima parte del testo, il prologo in Cielo, risulta notevolmente ingrossata per via non solo di una stratificazione di interventi tra preghiere dei fedeli, degli angeli e della Vergine, ma anche per un particolare gioco di sponde per il quale il volere divino, prima di arrivare ad Azzo, rimbalza su sua figlia Beatrice, che media il dialogo tra piano celeste e terrestre. L'informazione si precisa nel passaggio di mano in mano, specificandosi per aggiunte ma anche dando il là a una triangolazione che ricorda quelle con cui faticosamente in Omero venivano condotte le ambasciate, scartate da Tasso in nome di una maggiore snellezza del tessuto connettivo e ora riprese.

Nella seconda serie, quella delle aggiunte autonome, va segnalato, con la benedizione delle armi da parte del vescovo di Ferrara, sintomo di una precisione controriformistica che tracima gli argini tassiani e che sfocia talora nel puro dettaglio ornamentale,[193] l'inserimento di un episodio di natura omerica, la tirata contro Azzo del plebeo Faulo, deforme nel fisico come il suo antecedente Tersite. Esplicitamente segnalata da una glossa a margine («Homero nel catalogo»), la riscrittura verte su un aggiornamento della polemica politica in ottica seicentesca mercé l'uso del motivo antitirannico: la soluzione è originale rispetto a Tasso (il quale sceglie un'altra strada per la sedizione di Argillano, seguito da larghissima parte dell'eroico, da Balli in poi) e, oltre a mostrarsi priva delle squisitezze del moderno discorso sul governo, apre le maglie del poema a un'istanza comica poco consona con il decoro imposto all'eroico dai suoi modelli moderni. Nel ritratto datone non vengono risparmiati i dettagli scabrosi di una natura orrida e raccapricciante, così come in conclusione viene adottata una punizione infamante e volgare (viene preso a bastonate), sulla scia di quelle per le quali Fioretti si esprimerà negativamente sull'*Orlando furioso*.[194]

Non una «*gag* comica» quanto, invece, un'imitazione stretta di Omero; soprattutto non una prova idonea per affermare l'inadeguatezza dell'autore «a sostenere la modulazione delle trombe eroiche» sulla base di una presunta incapacità a gestire una *fabula* priva di episodi.[195] In realtà, sorvolando sul discorso

vale il rapporto tra il testo del parmense e quello di Tasso risulterà chiaro come, pur in mancanza di un preciso programma di differimento, si possa ipotizzare una dimensione ragguardevole, anche per via dei margini che lascia il tema ossidionale, disposto per natura all'oscillazione di fortuna e all'inserimento di vicende laterali.

193 Si prenda come esempio la descrizione degli abiti da cerimonia del vescovo (II 32-35), lunga tirata che in per la sua completa inutilità, ricorda la vestizione di Giustiniano data da Trissino, senza però la pessima verseggiatura del vicentino.

194 Per la descrizione di Faulo e il suo castigo ivi II 54 sgg., mentre per il passaggio di Fioretti vd. *supra*, p. 110 e note.

195 DENAROSI 2003, p. 244, che prosegue col dire che «una volta espunta definitivamente dal contesto della narrazione la 'parte degli amori', la 'varietà' d'azione risulti pressoché impossibile» in maniera assai poco comprensibile, se non del tutto

degli episodi, a proposito dei quali non si hanno prove testuali di alcun tipo a conferma o smentita di un'ipotesi, va detto che l'accuratezza stilistica del campione di testo sopravvissuto va oltre la media dei contemporanei esperimenti di medio/basso livello, dando conto di un progetto di scrittura diverso da quello di Sanvitali e Bracciolini, di ricerca dell'equilibrio classico tramite un maggiore uso della tastiera concettista. Gli esempi che si deducono dal testo non possono che confermare tale tendenza, anche in quelle zone in cui pure è in atto l'abbassamento verso il comico, a conferma di come la scrittura di Visdomini sia tutt'altro che di bassa lega, tutto sommato in grado di usare le innovazioni seicentesche, dall'ingegnosità alla commistione di registri, pur mantenendo la penna in linea con una compostezza di radice classica.[196]

Il modello omerico torna anche altrove, come nel ***Firenze*** (Firenze, Pignoni, 1615) di **Gabriello Chiabrera**, che racconta della mitica riedificazione della città dei gigli per mano di un avo del duca, Cosmo, che con una strage nella reggia di Feralmo risolve la resistenza di Fiesole e consente il ritorno degli esuli in riva all'Arno.[197] In nove canti, organizzati secondo un principio distributivo non casuale (esattamente al centro, al canto V, si hanno i giochi, come nell'*Eneide*), se ne può agevolmente parlare come di un poemetto – di taglio palesemente encomiastico – nonostante il numero di unità leggermente eccedente rispetto alla media,[198] e di un poemetto che cementa una propensione ormai evidente da parte del savonese verso forme di esasperato classicismo su ognuno dei tre versanti della retorica, il tutto in evidente dimenticanza di Tasso.

Per caratteristiche interne ed esterne, è testo che conferma tutte le tendenze della scrittura eroica del poeta di Savona, collocandosi stabilmente tra *Gotiade* e *Amadeide*. Anzitutto, la propensione verso le misure brevi, da interpretare come riflesso di un altro fattore, la ben più radicata inclinazione a non dare complessità all'intreccio: la sintassi narrativa, qui come nella molto più corposa *Amedeide*, è strettamente ipotattica, mantenuta sulla superficie di una sola azione di un solo eroe. Più che di un'incapacità di Chiabrera sembra se ne debba parlare come di un vero e proprio modo di concepire il poema, che dà agio al testo di espandersi in altre direzioni che non la profondità prospettica: anche qui abbondano le

errata, considerando che del poema resta poco più dell'introduzione e che, come già ricordato, non si trovano nei due libri superstiti spie di quanto sarebbe potuto accadere nel resto del poema.

196 Si danno nel testo campioni di concettismo (gli angeli detti «sirene eteree» di VISDOMINI, *Parma vittoriosa*, II 37, 8, citazione platonica poi discussa da Marino nella seconda delle *Dicerie sacre*) e bisticci etimologici («e mite fessi ogni più fiera fera», II 41, 8); in area comica si veda invece la descrizione metaforuta del pianto di Faulo, detto «lagrimosa e salsa pioggia» (II 61, 1), e quella preziosa dell'alba di II 97, 1-4, a conferma di come l'abbassamento di tono di certe zone conviva con uno stile per niente trasandato.

197 Per uno spoglio della magrissima bibliografia sul *Firenze* si veda quello che è in pratica l'unico intervento disponibile, AMORETTI 1993 (p. 231 e nota relativa); tra le varie proposte che di questo saggio andrebbero almeno messe in discussione, va citata la presentazione del testo come un esperimento di portata eccezionale nel panorama dell'epica volgare (per via della sua rigida unità d'eroe), un'uscita davvero sorprendente se misurata sulla tradizione di Cinque e Seicento, che si riallaccia con un'iperbolica affermazione dell'autore (la si legge in VAZZOLER 1987, pp. 71-72). Aggiunge poco CONRIERI 2005, pp. 15-20, che legge il testo sotto il profilo della celebrazione medicea che impegnò Chiabrera a partire dalla fine del Cinquecento.

198 Un'obiezione subito smorzata dal conto delle ottave, che sono 531, contro le 497 del *Furio Camillo*.

descrizioni puramente esornative e le presentazioni di personaggi poi inutili nel racconto, tutte cose che dilatano in orizzontale la struttura senza avere il benché minimo impatto sulla favola.[199]

Altra cosa che concorre in maniera determinante alla creazione una linea narrativa semplice e che si dimostra costante nella scrittura di Chiabrera è l'organizzazione del racconto intorno a un singolo eroe, un modo di concepire il racconto largamente minoritario dopo Tasso e che, peraltro, non mette del tutto al sicuro l'unitarietà: come detto, esistono zone all'interno del poema che non sono funzionali alla creazione del senso complessivo, e che si configurano come digressioni, cosa che certifica come non sia determinante la scelta di un'azione biografica o corale, quanto piuttosto la coesione intima del racconto. La questione dell'unità d'eroe ha poi una seconda faccia, anche questa ricorrente: è lo strumento su cui Chiabrera costruisce un elogio diretto del proprio destinatario, senza passare per il filtro di un processo di identificazione. Nell'eroe che da solo risolve ogni situazione il signore di turno si può specchiare (Carlo Emanuele di Savoia, Cosimo de Medici, poi Francesco d'Este), compiacendosi di giocare nel testo un ruolo risolutore voluto da Dio e che si auspica pari nella realtà.[200]

In linea con l'impronta classica e antitassiana è l'apparato celeste che muove le fila del racconto, che come nell'*Amedeide* ha come perno un Dio che in modo neutrale decide di un destino già scritto, tutto il contrario del tipico Dio controriformista. Nel canto II decide di dare una svolta al corso degli eventi ma solo dopo aver ascoltato le ambasciate di due angeli e quindi, come nel poema sulle gesta di Amedeo, non per iniziativa propria; di questi due, uno parteggia per Firenze, l'altro per Fiesole, che dovrebbe in teoria rappresentare il corrispettivo terrestre degli inferi, sede di vizi morali e di magia. La confusione di livelli tra gli agenti superiori si configura come un preciso recupero del modello omerico (che mitiga dunque l'idea di un Chiabrera bigotto e in competizione con Tasso sul piano degli scrupoli dottrinali, e non sarà un caso che la menzione del savonese che fa Bracciolini nella *Bulgheria convertita* contempli un miglioramento dottrinale),[201] privo però di speranze in un contesto narrativo cristiano e messo al bando già alla metà del secolo precedente, dopo lo sfortunato recupero di Trissino.

I propositi omerici creano una serie di problemi al costume che vanno oltre il divino, e investono la rappresentazione del protagonista. Se già Belloni notava come non fosse proprio decoroso il doppio travestimento da cocchiere e da amazzone usato da Cosmo per intrufolarsi nella reggia di Feralmo,[202]

[199] Solo tre esempi: la decina di ottave di ecfrasi con cui si apre il canto II nelle quali è descritto il salone del palazzo di Feralmo, una sequela di pitture a tema mitico del tutto inutili, anche nell'ottica tassiana di un'anticipazione figurata degli avvenimenti; la descrizione fine a se stessa delle donne toscane invitate a corte da Ferlamo al canto V (ott. 5 sgg.); infine, il canto del citaredo nel medesimo canto V, che alla pari della prima sezione è un puro sfoggio d'erudizione.

[200] A proposito del ruolo di Chiabrera nelle celebrazioni di Cosimo II e sul suo particolare metodo encomiastico è utile VAN VEEN 2004 (in particolare, p. 107).

[201] Si tratta di una visione ideata da BELLONI 1893 (p. 155) e da qui rimbalzata al secolo successivo: vd. MEROLA 1980, p. 470.

[202] Non solo la trovata è sconveniente ma, di nuovo come nell'*Amedeide*, al valore dell'eroe si sostituisce l'aiuto divino, a rendere assai meno eroica l'impresa. Per i travestimenti BELLONI 1893, p. 154 definisce Cosmo come un eroe «veramente ridicolo», argomento su cui cerca di aprire un tavolo di dialogo AMORETTI 1993, pp. 241-242 usando però delle infondate e inaccettabili categorie (vi si parla, con riferimento a definizioni stantie, di un classicismo eroico in contrapposizione a uno barocco, dal cui scontro nascerebbe una perlomeno strana «deformazione dell'eroico in senso barocco»).

vale la pena di aggiungere che si tratta di un abuso della tradizione costante da parte di Chiabrera: a ogni latitudine della sua produzione eroica, infatti, il savonese sfrutta i classici come miniera da cui estrarre schemi e situazioni narrative che vengono traslate, come da Visdomini, sulla base del puro rapporto diretto con l'ipotesto, che costruisce non solo l'oggetto ma anche la regola di base per la destinazione nell'impianto. Se Omero dice qualcosa, in sostanza, Visdomini e Chiabrera possono fare altrettanto, per quanto si tratti di materiali inaccettabili per la tradizione moderna: è la stigmate di un classicismo che fondandosi in larga parte sul recupero archeologico non troverà uno spazio autonomo nella tradizione seicentesca, anche laddove gli esperimenti porteranno aggiunte interessanti.

Ultimo aspetto comune al resto della vena eroica d'autore è la complessità della vicenda redazionale del testo. Anche questo poema presenta una stratificazione, stavolta non di stesure manoscritte ma di stampe, un percorso spinoso che si snoda per un ventennio tra rifacimenti e riscritture: del 1628 è una seconda versione in 15 canti di endecasillabi sciolti, di quasi dieci anni più tarda (1637) una terza, sempre in verso libero, ma in dieci canti.[203] La riforma continua lascia trasparire un'insoddisfazione di fondo, cosa che non sorprende visto che nasce su un tavolo di lavoro ricco ma ripetitivo, sovraccarico di progetti sostanzialmente tutti tra loro simili e nessuno dei quali in grado di rappresentare il grande poema in grado di coronare le ambizioni dello scrittore.

Lo stesso discorso vale per la ben più importante ***Amedeide*** di **Gabriello Chiabrera**, andata alle stampe nel 1620 come frutto non ancora definitivo (una versione ridotta di più della metà, la così detta *Amedeide minor*, andrà ai torchi postuma, nel 1635) di un trentennale lavoro di gestazione.[204] Se è difficile stabilire quando fu concepita (è irrealistica l'ipotesi di un cantiere aperto nel 1582 in concomitanza con la *Gotiade*), è abbastanza plausibile che nel 1591 Chiabrera avesse già iniziato la prima stesura, se in una lettera a Bernardo Castello afferma di poterne inviare alcuni versi;[205] il progetto venne progressivamente ampliato nei trent'anni successivi, in modo innaturale per via delle ripetute ingerenze dell'insoddisfatto destinatario, il principe di Savoia, la cui pretesa epica – lo dicono anche le 46 ottave anepigrafe (che per comodità si possono chiamare ***Amedeide***) di **Federico della Valle** – fu costantemente frustrata.[206]

---

[203] Del percorso metrico del poema dalla prima alla terza edizione dà conto CERISOLA 1993, mentre per un quadro delle progressive aggiunte e soppressioni (per le quali l'edizione del 1637 sarebbe molto vicina a quella del 1615, dopo una fase intermedia profondamente diversa dal punto di vista dell'*inventio*) vd. AMORETTI 1993.

[204] La bibliografia sull'*Amedeide* è molto più povera di quella sulla *Gotiade*: dopo gli studi ottocenteschi di cui si è già detto (RUA 1893, BERTOLOTTO 1896), vanno citati PONTE 1993, che però cerca di leggere il testo con lente tassiana anche quando è chiaramente impossibile farlo, cadendo negli stessi vizi visti a proposito del primo poema (il passaggio dalla prima alla seconda redazione è interpretato, in maniera del tutto irrealistica, come frutto di una sostituzione di modelli dal poema riformato alla *Gerusalemme liberata*; il saggio si conclude poi, p. 219, con un inaccettabile giudizio di valore, del tutto personale e di stile crociano, per cui, in definitiva, il poema «oggi ha per noi un interesse sul piano della poetica, non della poesia») e VAZZOLER 1987, che dà conto in modo esaustivo dell'approdo alla versione minore collocandola nel quadro delle vicende dell'autore.

[205] La corrispondenza del poeta con il pittore è edita in appendice a BERTOLOTTO 1896; la lettera qui considerata ha data 7 maggio 1591.

[206] Intromissione che si manifesta non solo sotto forma di richiesta ma anche di vero e proprio intervento sul testo, come attestano le postille autografe al ms che contiene la versione del 1616 in 20 canti (vd. RUA 1893, pp. 125-126, n. 4). Per quel che riguarda l'abbozzo di Della Valle, conservato in un codice della Biblioteca Reale di Torino (*Varia* 288, fasc. I) e oggi disponibile in edizione moderna a cura di Pietro Cazzani, va detto che si tratta di poco più di una proposta editoriale, che

Classicheggiante per stile e struttura, il poema di Chiabrera è uno dei tantissimi testi schiacciati dalle considerazioni della critica tra un'irragionevole definizione di tassiano e un'indefinita autonomia, che in ragione di tali istanze archeologiche spiega la propria particolarità.

Sulle difficoltà di conciliare le esigenze della poetica con quelle della committenza vertono le difese ottocentesche del poema, che fanno scudo alle critiche del *Jugement* di D'Urfé sottolineando come queste poco clementi postille «si appuntino specialmente verso quelle parti del poema che il Chiabrera, forse talvolta a suo malgrado, aveva aggiunte per compiacere il gusto del principe».[207] Tuttavia, va anche detto che, al di là degli interventi a testo, le indicazioni del principe di Savoia non sono quantificabili: per quanto dovessero essere meno circostanziali delle semplici sezioni di encomio della casa (che sono due, e brevi), ciò non sembra spostare di tanto il giudizio – che non deve essere condanna – su un testo che manifesta tutta la difficoltà del poeta a gestire una narrazione lunga e complessa, e che predilige forme più snelle per la narrativa in ottave.[208]

Difendere l'*Amedeide*, come fatto nell'Ottocento, vuol dire riconoscerne la veste di accusata in un tribunale delle lettere, scendendo su un terreno di gioco scivoloso, che non è quello dell'*ars retorica* nei cui limiti D'Urfé (il quale, poeta in proprio, pure doveva avere un qualche interesse a deprezzare l'epica di Chiabrera) leggeva il testo bensì quello del giudizio di valore. Per sottrarre l'*Amedeide* a questa deriva interpretativa e salvaguardare le istanze del critico francese, molto spesso puntuali, soccorre la nozione di classicismo: la maggior parte dei problemi sottolineati da D'Urfé, che siano di *dispositio*, di costume o di verisimiglianza, gravitano intorno all'eroe eponimo, Amedeo, che pure non si dimostra diverso dagli altri caratteri eroici del savonese, dimostrando che le presunte incapacità sono a dire il vero un modo di intendere la poesia epica, controcorrente e piuttosto sbilenco ma giustificato alla luce di un progetto perseguito con costanza.

L'*Amedeide*, come tutto il resto della produzione eroica d'autore, tende ad accentrare su un unico personaggio tutte le funzioni della *fabula*: è una cosa notata a proposito della *Gotiade* e del *Firenze* e che si avrà anche nel *Ruggiero*, uno schema fisso, riconducibile a principi unitari diversi da quelli tassiani, che porta con sé una serie altrettanto regolare di problemi nell'organizzazione del racconto. Nell'*Amedeide*, come negli altri tre poemi, il fatto che un solo eroe risolva, mettendosi in proprio, le sorti della guerra

---

difficilmente avrebbe dato il là a un seguito: nato al tempo delle trattative per la consegna del comando di una spedizione armata contro Rodi (dal che se ne può ipotizzare una datazione intorno al biennio 1603-1605), non lascia intuire un disegno generale, per via di un proemio caotico, in cui il tema è annunciato in modo vago (DELLA VALLE, *Amedeide*, I 3, 3-4: «pugne rie / in mar e 'n terra») a vantaggio delle varie uscite encomiastiche che sovraffollano la parte iniziale. A partire da questa inconsistenza mi pare azzardato attribuirgli una «scontata derivazione tassiana» (MASOERO 1999, p. 221, a partire dal nesso «pio duce» di I 1, 1), quando in realtà l'ipotesto tassiano vale come codice generale per la penna eroica ma senza che si diano riprese puntuali: a 23, 1 si legge «Onta a onta s'aggiunge, e danno a danno», incrocio tra TASSO, *Gerusalemme liberata*, XII 56, 1-4 e, soprattutto, XII 63, 7-8, mentre a 28, 3 («ché le tenebre e 'l tuono e la paura») ricalca il modulo del celebre verso incipitario del canto XIX tassiano («Già la morte o il consiglio o la paura»).

[207] Ivi, pp. 147.

[208] Non pare possibile far coincidere le richieste del duca con tutti i cambiamenti tra la redazione del 1606 e quella del 1620 (come stabilito da PONTE 1993, p. 214), per il semplice fatto che non se ne hanno prove concrete e che è nota la predisposizione di Chiabrera a stravolgere i propri cantieri epici.

dà vita a una serie di infrazioni (su cui, è evidente, la mano di Carlo Emanuele può aver pesato fino a un certo punto) al codice epico stabilito da Tasso, bypassato per mezzo di un ritorno a istanze classiche, a un Omero depotenziato da ogni complessità, ridotto a un basilare scheletro narrativo. Una soluzione di non facile messa in opera, riconosciuta da Beni come la meno idonea per la scrittura epica con parole che calzano a pennello per l'*Amedeide*,[209] e che forse sarebbe potuta piacere a Sperone Speroni (che cito non a caso, ma per dare un'idea della continuità di Chiabrera con il classicismo cinquecentesco).

Se questo consente di rispettare l'unità d'azione,[210] dall'altra parte ha come risultato la creazione di un testo inverosimile, privo di coesione e noioso. Sulla prima questione, per la quale non vale la pena scomodare le possibili fonti storiche,[211] si può citare la battaglia che si sviluppa tra i canti XIII-XXI (che per quanto possa sembrare incredibile è un blocco narrativo unico): in questo frangente Amedeo mette in fuga da solo un esercito di 74.000 uomini, cosa evidentemente ridicola, che convive con un più grave disinteresse per qualsiasi aspetto di tecnica e tattica militare, un po' come nell'epica antica. Una carenza, notata svariate volte da D'Urfé e inclusa nel contesto delle glosse sulla verosimiglianza,[212] che si spiega con il principio di accentramento su un solo eroe: a Chiabrera non interessa affatto dell'arte della guerra perché ogni scontro armato verrà risolto immancabilmente da Amedeo, senza bisogno di strumenti né di comprimari, una soluzione che ricorda da vicino le saghe arcaiche ma che va contro ogni principio strutturale della verisimile epica moderna.

La noia e l'incoerenza interna del racconto non sono che due logiche conseguenze. Tutti i fatti di guerra si risolvono in un elenco delle stragi fatte dall'eroe, che abbatte al primo colpo ogni nemico (altra cosa palesemente inverosimile),[213] senza che esista una concatenazione precisa tra gli eventi, disposti in maniera caotica dal narratore. Non solo manca una logica nella successione delle micro-sequenze, ma vengono anche meno tutti quei piccoli passaggi interni utili a spiegare il nesso tra i fatti: al canto XIV Anacarsi ha il tempo, nel furore della battaglia e senza che il narratore trovi una circostanza plausibile, di raccontare ad Amedeo la propria storia personale, di innamorarsi di lui e di offrirgli talamo e regno (non uno scambio di battute, come tra Tancredi e Clorinda nel canto III della *Gerusalemme liberata*, ma un verboso discorso); al canto XV Amedeo sta spingendo da sé i Turchi verso le navi quando Tesifone scatena una tempesta marina che rischia di affogarlo; si trova in qualche modo in balia delle onde senza

[209] «Poema di cavaliere il qual del tutto solitario avesse fatta eroica prodezza et azione sarebbe astretto a finger il tutto senza punto fondarsi su l'istoria, oltra che in un poema di cavaliero et eroe di tale e tanta solitudine la favola riuscirebbe facilmente senza varietà et arida oltra modo» (BENI, *Comparazione*, p. 63).

[210] Ha vita facile D'Urfé nel riconoscerla: «L'auteur a esté tres sougneux observateur de l'unité d'un seule action, et en cela il se peut dire avoir si religieusemant observee, qui'il n'y a point eu de poete soit Grec, Latin ou Vulgaire qui l'ait devancé» (D'URFÉ, *Jugement*, p. 150).

[211] Sulla circolazione della leggenda di Amedeo V difensore di Rodi e su alcuni possibili riferimenti storiografici si parta da PONTE 1993, pp. 208-210 e note relative.

[212] La prima delle quali già al canto I, (ivi, p. 154). Per l'irritazione di D'Urfé di fronte alle cifre della battaglia vd. *supra*, p. 120 e n. 91.

[213] Mentre BERTOLETTO 1896 si ostina a prendere le parti Chiabrera con una serie di glosse a dir poco illogiche (si vd. la n. 4 a pp. 156-157, a proposito di quanto si va qui dicendo), D'Urfé sottolinea in più punti l'inverosimiglianza delle gesta di Amedeo e la noia che procurano al lettore: vd. D'URFÉ, *Jugement*, pp. 157, 161, 171.

che tuttavia sia dato conto al lettore del fatto che si fosse lanciato in acqua (cosa di per sé folle, peraltro, visto che è gravato d'armatura).

Non mancano, in questa struttura lineare, delle incoerenze interne, con passaggi della storia che sono in esplicita contraddizione con le coordinate date in precedenza. Al canto VI Amedeo, che ha ricevuto delle armi celesti che lo rendono invulnerabile, viene inspiegabilmente preso di mira da un turco che gli lancia una zagaglia «inverso il sen, che 'l vincitore ha nudo», una svista che D'Urfé nota con acutezza, in maniera simile a quanto fatto da Pellegrino con alcuni *loci* del poema tassiano.[214]

Sono solo alcuni esempi in un contesto dominato dal caso e dalla disfunzionalità del meccanismo narrativo, a cui contribuiscono non soltanto le varie azioni prive di legami causa-effetto ma anche altri fenomeni diegetici. In particolare, sul piano dell'*inventio*, la futilità di certi quadri, del tutto inutili ai fini del racconto,[215] e l'abbondanza di descrizioni che non concorrono nel costruire un senso complessivo ma ritardano l'azione; su quello della *dispositio*, la continua intromissione di discorsi da parte di agenti esterni (angelici e demoniaci),[216] e il ricorso eccessivo all'inserimento di episodi a spina di pesce.

A proposito di quest'ultima cosa, va detto che l'aggiunta di azioni si fonda su un solo meccanismo, cioè l'incontro casuale dei vari antagonisti con Amedeo e la ripresa della loro storia, così da spiegarne, tramite analessi, la presenza nel teatro di guerra. È un metodo di proliferazione del tronco narrativo che ne dimostra l'assenza di profondità, visto che ogni sommovimento si innesca ed esaurisce la propria onda d'azione onda nel momento in cui viene rappresentato, una tendenza costante nel Seicento già notata riguardo alla *Gerusalemme conquistata* (testo che pure è arduo, se non proprio del tutto scorretto, elevare a modello dell'*Amedeide*).[217] La relazione che questi episodi hanno con il resto della favola è nulla in entrambe le direzioni, e questo dà al racconto la sagoma di un lungo elenco.[218]

Sul fronte del costume le mende imputabili a Chiabrera rientrano alla perfezione nel quadro stabilito al riguardo dell'imitazione pedissequa di Omero e dei classici. A destare raccapriccio sono in particolare le uccisioni che compie l'eroe savoiardo, che vanno oltre i limiti della ferocia accettati dalla tradizione

---

[214] CHIABRERA, *Amedeide*, VI 67, 4 e D'URFÉ, *Jugement*, p 162. Il commentatore francese tuttavia non nota una ben più grave incoerenza, dal momento che Amedeo viene addirittura ferito, nel canto XXI, da Ottomano.

[215] Un esempio tra i molti al canto XVII, dove ben 20 ottave sono occupate da un dialogo tra due turchi del tutto privo di logica nel contesto della narrazione.

[216] Se ne danno campioni ai canti XIII (Asmodeo narra le imprese del suo protetto a un altro demone, ott. 21-36) e XVI (discorso tra un angelo e il demone Leviatan, ott. 21-41), commentati in D'URFÉ, *Jugement*, pp. 172 e 174.

[217] Come ipotizza in modo forzoso PONTE 1993: è chiaro, da quanto detto, che il testo di Chiabrera è tutt'altra cosa, e che la «più rigorosa rispondenza al criterio aristotelico dell'unità d'azione» non si può riportare a un poema che resta corale, quale la *Gerusalemme conquistata*. Se si vuole trovare un allaccio con la riscrittura tassiana, va cercato nella propensione verso Omero, che è un tratto comune che tuttavia, per l'ennesima volta, non attesta un rapporto diretto con l'opera di Tasso ma solo un'affinità di indirizzi, poi risolta in modi completamente diversi.

[218] A proposito dei quadretti biografici che Chiabrera inserisce di continuo nel testo per presentare i malcapitati che finiscono tra le mani di Amedeo sono puntuali le osservazioni di D'Urfé, che nota l'effetto di disarmonia che generano sulla continuità narrativa (*Jugement*, p. 176: «Alors qu'il nome quelqu'un il dit d'ou il est et qu'il est et commant venu en ce lieu ce qui interromt infinimant le discours, c'est pourquoy si ce ne'st pour un ou deux dans tout un livre… »). La tecnica pare si possa legare alle vicende redazionali del testo, come mezzo per dilatarne il corpo dai 12 canti del 1610 ai 23 del 1620: non è un caso che da un confronto tra le due redazioni (possibile grazie alla sinossi della prima fornita da RUA 1893, pp. 126-129), risulti ben evidente come il lavoro di ampliamento si concentri proprio nei nove canti di battaglia, quelli in cui Chiabrera fa abuso di questa tecnica, e che ampliano a dismisura la coppia dei canti IX-X della prima stesura.

cinquecentesca: al canto VI uccide un supplice, resosi alle sue armi, mentre al XXI sgozza letteralmente Ottomano, che pure gli è superiore nella scala sociale, dal momento che è imperatore,[219] due episodi che danno alla figura dell'eroe piemontese, vicina agli eccessi di Achille e di Enea, un'aura non proprio cavalleresca, ma quasi da tagliagole. D'altra parte, il costante intervento di Dio in suo aiuto lo priva della possibilità di compiere «quelque action de prudence et de valuer» che darebbe risalto alla sua virtù, e ne fa, come Riccardo nella *Gerusalemme conquistata*, un mero strumento del destino.[220]

Il supporto divino si presenta continuamente, come spinta contraria alle intromissioni degli inferi nei fatti bellici:[221] come per l'organizzazione della favola anche sul versante dell'apparato celeste il poema di Chiabrera prende le distanze da Tasso, e si mostra prossimo, contro ogni logica moderna, all'*Iliade*. Lo si nota già dal canto I, dove l'intervento di Dio non si genera nel quadro di una visione universale, come prerogativa del Signore, ma su specifica richiesta di San Giovanni Battista. Il Dio dell'*Amedeide* (che al canto XXI stabilisce l'esito del duello tra Amedeo e Ottomano misurando su una bilancia le colpe del turco) è perlomeno simile a quello della *Gotiade*, una sorta di ente superiore che in maniera imparziale decide delle sorti, mentre ancor più clamoroso era il caso del *Firenze* dove, in mancanza di una distinzione verticale tra inferno e cielo, questa specie di Giove cristiano ascoltava le ragioni di una fazione angelica di parte fiesolana, città demoniaca e viziosa.

Come detto per la *Gotiade*, va rivisto l'assunto per cui il Chiabrera eroico sarebbe un imitatore della *Gerusalemme liberata*, con l'*Amedeide* che andrebbe letta in «continuità rispetto al poema del Tasso»:[222] la distanza con quell'antecedente è abissale, sui piani generali dell'unità, della *dispositio* e dell'apparato angelico, come anche su quelli più contenuti della scelta dei *topoi* e dello stile. Un esempio è dato anche laddove il testo sembra riprendere l'archetipo: il canto I, che per le prime 20 ottave è parzialmente sovrapponibile al corrispettivo tassiano (decisione di Dio di dar fine alla guerra, invio dell'angelo, suo rimprovero all'eroe della neghittosità), a un confronto più accurato non mostra punti di contatto, siano essi citazioni o parafrasi.[223] Il lavoro per emarginare e comprimere le possibile influenze del modello è evidente, spinto oltre quello già notevole della *Gotiade* grazie soprattutto a uno stile limpido, che nella ricerca di massima semplicità elimina ogni possibile interferenza con l'ipotesto tassiano.

---

[219] Si leggano rispettivamente CHIABRERA, *Amedeide*, VI 25-29 e XXI 14-15 (sul primo dei due passi anche la censura di D'URFÉ, *Jugement*, p. 163), con l'assassinio di Ottomano, motivato da una sterile e immotivata ira di Amedeo, che sembra piuttosto un gestaccio da bandito di strada che un duello tra un principe e un imperatore.

[220] Ivi, p. 160 (e, più avanti: «Mais faire faire tout par la force des armes, et par le miracles c'est luy ravir une grande partie de sa glorie»). Sul passaggio da Rinaldo al Riccardo «strumento della vittoria, più che artefice» vd. GIGANTE 1996, pp. 80-81 : 81.

[221] Sempre puntuale il commento di D'Urfé: «il n'y a pas un chant ou il ne fasse intervenir cinq ou dix fois les exprits, de sorte quel le poeme se porrai aussy bien nommer *Demonomachia* que *Amedeide*, puisque il parle plus souvant des actions des esprits que de celles d'Amedee» (D'URFÉ, *Jugement*, p. 155).

[222] MEROLA 1980, p. 470, frutto di un giudizio che tende ad appiattire su un generico 'tassiano' anche il più infinitesimale recupero e riuso. Sempre sulla sfalsante impronta tassiana vd. anche le considerazioni di BOSCO 1993, pp. 518-519.

[223] La risoluzione di Dio, peraltro, non pare indicare una ripresa dell'azione ma già un rivolgimento che apre a una vicina conclusione: «Ed oggi i Rodian del mal sofferto / godranno il fine, e gli avversari armati / vedran sul campo traboccar funesti; / con sì fatta pietà preghi porgesti» (CHIABRERA, *Amedeide*, I 9, 5-8). Per un'altra micro-sequenza da confrontare si veda la descrizione dell'armeria celeste di VII 3-4, del tutto dissimile da TASSO, *Gerusalemme liberata*, VII 81-82.

L'*Amedeide*, per rispolverare un'espressione della Crusca, è assai più dell'*Amadigi* un «mostro», se non «di più capi» certo di «molte membra»,[224] assemblato stratificando episodi su episodi risalenti a fasi redazionali diverse, in un'operazione dagli evidenti fini encomiastici, come dimostra l'insistenza degli elogi ad Amedeo, citato fino alla nausea dai personaggi stessi e dal narratore per sottolinearne la fatalità, e dall'inserimento di celebrità cinquecentesche come agenti nel testo, in modo del tutto stridente con le prerogative dell'eroico moderno.[225] Il finale dimostra come questo modello sia respinto fino all'ultima stanza (Sultana, moglie di Ottomano, muore suicida, in maniera più da teatro che da poema), e fa del testo il massimo rappresentante di un classicismo che a questa altezza è più propenso a lavorare sui fatti diegetici che su quelli stilistici, come al contrario accadrà qualche decennio più avanti.

Già nel secondo decennio del secolo, tuttavia, esistono delle sperimentazioni stilistiche precise: a quella di Sanvitali si aggiunge il ***Furio Camillo*** (Genova, Pavoni, 1623), che rappresenta il momento eroico di un'opera, quella di **Ansaldo Cebà**, unitaria intorno al tema politico e sensibile dai primi anni Venti al motivo del tirannicidio, affrontato a cavallo tra i generi. Da un punto di vista narrativo e tematico il poema è, infatti, il proseguo di una tragedia, l'*Alcippo spartano*, di cui continua idealmente l'intreccio: il *Furio Camillo* comincia la vicenda da un eroe in esilio, dove cioè si chiudeva il sipario della tragedia (Alcippo si allontanava da Sparta), e dà soluzioni concrete al problema politico, sostituendo alla passione l'azione. In comune c'è l'uso allegorico della storia, usata come maschera per rappresentare la Genova di inizio secolo nella quale, per opera di poche famiglie aristocratiche (tra cui gli Imperiali, il cui rampollo Giovan Vincenzo qualche rapporto di tipo letterario con Cebà l'aveva intrattenuto), aleggiava lo spettro dell'assolutismo.[226]

Leggendolo come parte di un percorso d'autore e nell'insieme dell'opera se ne può dedurre, con buona approssimazione, il dato cronologico: è probabile che venisse scritto dopo il *Gonzaga*, contro alle ipotesi che lo vogliono concluso prima dell'apertura del cantiere tragico, ad inizio anni Venti.[227] Sono una serie di elementi intratestuali, puramente deduttivi, a dar corpo a questa ipotesi: anzitutto l'assenza di ogni riferimento nel *Gonzaga* (nel quale, al contrario, viene citato un altro poema in via di stesura, lo *Scipione*, di cui restano solo le poche ottave riportate nel dialogo) che fa pensare a un'ideazione seriore, e la sostanziale distanza dalle teorie esposte nel trattato, che si rivela tutto sommato indipendente dal

[224] *Stacciata prima*, p. 10v.

[225] Tra gli altri partecipano alla difesa di Rodi, secondo Chiabrera, i poeti Pomponio Torelli e Ridolfo Campeggi, e i vari Alberto Martinengo, Astorre Baglioni, Giordano Orsini.

[226] Per una discussione sulla bibliografia sia lecito rimandare ad ARTICO 2016, da cui ricostruire un quadro completo degli studi su Cebà: vanno lo stesso menzionati, sull'opera, CORRADINI 1994 e 2001, e BALDASSARRI 1989. Una breve nota su Imperiali: i rapporti di conoscenza con Cebà (per i quali aveva ottenuto un sonetto in lode de *Lo stato rustico*), attestati al primo Seicento, dovettero raffreddarsi proprio in ragione della virata autarchica della politica genovese dettata, tra gli altri, dagli Imperiali stessi (a tal proposito vd. BELTRAMI 2015, pp. 40-48).

[227] CORRADINI 2001, p. XIV.

banco di prova del poema; infine, la continuità con l'opera tragica, nei termini del racconto, dei temi e della stilistica delle fonti, un percorso formale e con ogni probabilità anche cronologico.[228]

La forbice con gli assiomi del dialogo è netta. Anzitutto, il dato quantitativo: nella definizione di «grandezza», in cui pure non sono dati numeri precisi, risulta assai difficile comprendere il *Furio Camillo*, che consta di sei canti di media misura, a maggior ragione se si considera che l'autore aveva bene in mente quali fossero le proporzioni del poema grande, come dimostra la *Reina Esther* (i cui ventuno canti vanno da un minimo di 113 a un massimo di 189 stanze). Come seconda cosa, la scelta della materia: nel *Gonzaga* viene esplicitamente detto che la distanza aurea tra scrittura e storia sono i 168 anni che intercorrono tra la guerra di Troia e l'*Iliade*, deduzione cui Cebà giunge sulla base dell'elastico tassiano tra verità e finzione concessa dalla profondità storica.[229] A fronte di questo si ha un poema di storia romana, distante quasi due millenni dal presente dell'autore: poi riabilitata nel dialogo come possibile via per l'epica, la storia romana resta però una soluzione di scorta, non la migliore.

Ultimo punto in analisi (ma, va detto, il confronto non si esaurisce in questa triade) è la presenza di Inferno e Cielo. Nella teoria viene a fatica sostenuta, contro ogni evidenza storico-letteraria, la liceità degli dei gentili nel poema, a conferma di come da una deroga alla norma (quella sulla storia romana, che non è la scelta migliore per l'epica) si sviluppi un vero ramo teorico. La contraddizione insita nel *Gonzaga* tra storia cristiana e pagana non si risolve nel poema: dopo aver compiuto questo giro teorico per giustificare il proprio poema gentile, nella pratica il genovese mischia di nuovo le due cose. Nel canto IV si presenta, in maniera del tutto inaspettata, un concilio infero, in cui Satana, dopo aver ricordato con sdegno la cacciata dal Paradiso,[230] comanda ai suoi demoni di impedire con ogni mezzo il viaggio di Camillo verso Roma, che porterà alla sconfitta di Brenno.

La presenza di un progetto divino per così dire retrospettivo non è una novità nel poema di storia romana cinque-seicentesco, che però ha un doppio difetto: da un lato mal si combina con quanto detto dall'autore nel *Gonzaga*, dall'altro si inserisce in maniera molto goffa nella *fabula*. Lo schema topico del differimento infernale, è messo a testo senza una vera logica ma in nome di una ripetizione vuota e sterile, per cui si può tranquillamente trovare oltre la metà del racconto come motore di una serie di

---

[228] L'ipotesi più probabile è che al momento della stesura del *Gonzaga* l'autore avesse sullo scrittorio il progetto di poema su Scipione – ben più coerente con la pratica alta dell'*epos*, vista anche la necessaria emulazione petrarchesca che lascia immaginare –, ma che poi, sulla scorta di una crescente apprensione per le vicende della repubblica, abbia optato per una vicenda più breve e di immediata attinenza con il contesto genovese, le imprese di Camillo per l'appunto.

[229] A. CEBÀ, *Il Gonzaga*, pag. 52: «Ma, per liberarsi d'ogni scrupolo, meglio è lo scegliere l'azione che, per non essere molto antica, non imponga la necessità dell'usanze, e per non essere molto moderna non tolga la libertà delle finzioni. Et a questo consiglio pare che s'attenesse Omero, il quale, per quanto riferisce Erodoto, fu cento sessant'otto anni appresso alla guerra di Troia, nella quale scrisse i suoi poemi dell'*Iliada* e dell'*Odissea*». Va precisato che più avanti, con un avvitamento logico di non poco conto, viene affermato, in termini evidentemente apologetici, che anche un argomento di storia romana è accettabile per il poema eroico, per quanto non sia la scelta migliore.

[230] Si veda, a testimonianza della pericolosa incuria del genovese, la riformulazione dei motivi della cacciata di TASSO, *Gerusalemme liberata*, IV 9 offerta in CEBÀ, *Furio Camillo*, IV 3, 1-4: «Una volta tentai seder nel soglio / di quel ch'onnipotente il mondo appella, / ma 'l suo perverso e dispettoso orgoglio / contrastò la mia brama ardente e bella» (da misurare sul metro dei ripensamenti tassiani al v. 5, dove «gli antichi altrui sospetti e i feri sdegni» era sentita come espressione troppo equivoca: poca cosa a confronto del «perverso e dispettoso orgoglio» del Dio di Cebà).

insignificanti ostacoli. L'intervento infero si distribuisce su due azioni (a una terza è accennato, senza però che se ne trovi concretamente traccia):[231] un tentativo di seduzione a danno dell'eroe, perseguito invano da Fulvia (canti IV-V), e una serie di disturbi di varia natura alla marcia dell'esercito, dai più puerili dispetti[232] a una serie di manifestazioni naturali (una grandine di sassi e un astruso fenomeno ottico, per cui la luna appare triplicata) e, infine, a un classico tassiano, l'apparizione del fantasma della donna ripudiata (Fulvia, suicida dopo le repulse del capitano romano), che rimprovera a Camillo la sua freddezza e la sua empietà.

Questa breve sequenza (tutto si esaurisce nel giro di 17 ottave) sembra essere una concessione a quel meraviglioso che anche nel *Gonzaga* era reputato necessario, per il diletto, al poema, ma è apertura che altera il costume e l'impianto del testo: Cebà paga un dazio salato per mantenere un compromesso con quel retaggio tassiano che formalmente snobba ma in qualche modo recupera, con l'intromissione degli inferi che denuncia da una parte un'incoerenza di fondo nel costume (il Dio vero a contatto con la storia pagana), dall'altra una pressoché nulla coesione della favola, visto che gli ostacoli imposti al canto VI si riassorbono all'istante, impedimenti la cui assenza non avrebbe cambiato il risultato delle cose.

La ripresa banalizzante del concilio infernale è uno dei pochissimi punti di contatto con il poema tassiano. Il rifiuto della *Gerusalemme liberata* come ipotesto sul triplo binario di *inventio*, *dispositio* e stile si spiega con facilità guardando al rapporto che il poema intrattiene con la sua fonte storica, la *Vita* di Camillo di Plutarco.[233] Se sul piano dello stile si può dire che l'ottava di Cebà è quasi una trascrizione in versi del precedente storico (in modo del tutto simile a quanto avviene nel *Mondo Nuovo* di Stigliani, che ha peraltro la prova provata dello scartafaccio in prosa, molto vicino a quello che poi è l'esito in ottave), poco o niente propensa a dare quartiere all'ornato e tendenzialmente molto veloce da un punto di vista diegetico, anche un confronto diretto con Plutarco conferma lo statuto di storia in versi del poemetto, che rinuncia a qualsiasi iniziativa in sede di costruzione dell'orologio diegetico, altra sinistra coincidenza con la grandissima maggioranza dei testi di natura classicista.

Messi a fronte, è evidente l'influenza che la cronaca ha sulla scelta e la distribuzione del materiale narrativo. Come prima cosa Cebà segue la vicenda nella sua totalità, come tipico del poemetto, anziché bordare il perimetro del racconto intorno al momento conclusivo (pratica che, peraltro, veniva difesa come ottima nel dialogo).[234] Conseguenza di ciò è una seconda considerazione sull'ordine narrativo: sviluppata in tutta la sua ampiezza, la storia della guerra contro i Galli è raccontata secondo un rigido ordine cronologico, dalla discesa in Italia alla loro cacciata, con l'antefatto (così lo si può chiamare,

---

231 Ivi, VI 37, 1-4: «Ma quei ch'a distornar la bella impresa / mandati avea Satan da i laghi stigi, / ancorch'avesser Fulvia indarno accesa / e suscitate in van furie e litigi… ». Di «furie e litigi» non si ha traccia nel testo: a VI 18-23 un capitano aveva inneggiato a Camillo come futuro imperatore ed era stato immediatamente decapitato, senza che gli agenti infernali avessero tuttavia contribuito a fomentare questa manifestazione di sentimenti antirepubblicani.

232 Ivi, VI 38, 5-8: «Ei desta a i sacrifici il foco ardente / et ella versa in lui la pioggia e spinge, / ei provede co i tetti e co i ripari / ed essa toglie l'ostia in su gli altari».

233 Per BELLONI 1893, p. 186 la vicenda sarebbe invece presa dal libro V della *Storia* di Livio.

234 CEBÀ, *Gonzaga*, pp. 67-68.

sotto il profilo epico) che occupa quasi del tutto la prima metà del poema e l'azione dell'eroe che si ha solo a partire dalla metà del canto III.[235]

Il lavoro di riscrittura della fonte storica si giova anche, in parte, di un processo di ampliamento, che si può valutare in due categorie, verosimile e fantastico. Si tratta di un fenomeno scontato, che però punta il mirino su un bersaglio preciso, sarebbe a dire la discussione politica sul tema della tirannide: gli interventi di Cebà sul testo di Plutarco intendono dar voce alla discussione sulle forme di governo, ma finiscono per zeppare il poema di tirate di moralità politica crudamente epidittiche. Un esempio fra i tanti di ampliamento verisimile è la risposta di Camillo all'ambasciata inviata dall'avanzo dell'esercito, riparato a Veio dopo la sconfitta campale dell'Allia: offertogli il comando, lui lo rifiuta in nome di una legalità completa, chiedendo prima un'investitura senatoria. Il discorso di Camillo non esiste in Plutarco ma viene liberamente innestato da Cebà nel racconto, ed è purtroppo irrobustito da una filza di terribili versi parenetici, sulla morale politica del perfetto cittadino.[236]

Nella stessa sequenza si trova anche un caso di ampliamento fantastico: all'ambasciata romana se ne accompagna una seconda, proposta dai Galli, finalizzata a trovare un'intesa di pace sulla base di un'equa spartizione. La delegazione di Brenno offre all'eroe la corona di Roma, proponendogli di instaurare una monarchia in cambio del libero usufrutto della penisola: la presenza di una seconda ambasciata è frutto dell'invenzione del poeta, che in questo modo può, in maniera perlomeno goffa, presentare un basilare schema di opposizione tra vizio e virtù. L'eroe è al bivio, e come campione della buona morale politica deve scegliere che strada seguire, se quella satanica dell'assolutismo o quella divina della democrazia. La risposta è ovvia, e il poeta aggiunge, qualora non bastasse la plateale allegoria, una coppia di ottave di condanna del potere regio, pronunciate dallo stesso Camillo.[237]

La trafila di esempi potrebbe continuare a lungo,[238] ma quelli visti bastano per giungere a un'idea abbastanza completa del poema: l'unità non risiede nella costruzione del testo ma nel suo asse tematico, il quale, più delle ragioni di poetica, dà forma al proliferare del racconto. In questo contesto ha un senso la scelta della materia antica, differenza con il poemetto solitamente a soggetto moderno che si colma

---

[235] Un sovvertimento dell'ordine si ha ai canti IV e V, con questo secondo che è un collage di materiali dai paragrafi 24-27 della *Vita* di Plutarco, giusto quelli che vengono estromessi tra il canto III (che arriva fino a 24, 3) e il IV (che riparte da 28, 1).

[236] Meno ovvio è, invece, il riferimento all'*Alcippo spartano*, che conferma la fratellanza di questi due testi: l'eroe spartano, alter ego dell'autore, era stato ostracizzato proprio perché per il suo amor di patria aveva agito con privata iniziativa, senza aspettare un'investitura ufficiale (vd. CEBÀ, *Alcippo spartano*, atto IV, scena III, 960-966). Per la replica del duce romano vd. CEBÀ, *Furio Camillo*, III 67-70.

[237] Si legga almeno ivi, III 65: «Corona di chi nasce in grembo a Roma / è lo scacciar da lei corone e scettri, / e giudicar de l'alma indegna soma / le vesti regie e i preziosi elettri. / Con questi diademi ornar la chioma / sogliam sovente, e dar materia a i plettri, / e numeriam color fra i re più degni / che fan più guerra a le corone e i regni».

[238] Oltre al già citato caso del soldato che inneggia alla monarchia e viene perciò decapitato, va almeno menzionata la storia di Spurio e Tito, fratelli romani affiliati ai due diversi campi, il primo deciso a uccidere Brenno per amore della repubblica, il secondo traditore della patria e desideroso di conquistarsi le grazie del tiranno freddando Camillo (per tutta la sequenza vd. ivi, IV 67-94). Anche in questo passaggio, totalmente d'invenzione, la contrapposizione è netta, schematica, sottolineata da una serie di distici e di versi bipartiti che abbassano non di poco il dettato stilistico.

facilmente per via allegorica, con la Roma antica che equivale alla Genova di primo Seicento, nella quale la tendenza autoritaria rendeva concreto il fantasma di un'instaurazione monarchica.

Non è facile, da tutti questi testi, stabilire la misura del classicismo seicentesco: alle volte, come per Chiabrera, si tratta di un fenomeno di radicale ripresa di ipotesti antichi, validi tanto per lo stile quanto per l'*inventio*, altre invece di una spinta stilistica forte, come in Bracciolini e Sanvitali, altre ancora, ed è il caso dell'***Oceano*** di **Alessandro Tassoni** (Parigi, Du Bray, 1622), di una messa in discussione dei paradigmi dell'epica. Purtroppo del testo del modenese resta talmente poco che non è possibile dire fin dove volesse spingersi la sua demistificazione dell'eroico guerresco, al punto che il testo sopravvissuto risulta molto meno importante della pezza teorica che lo anticipa, somigliando quasi a un'improvvisata testimonianza di buona fede piuttosto che a un serio progetto di scrittura epica.[239]

La cosa che per prima salta all'occhio è l'incapacità del modenese di costruire un impianto in cui le singole parti abbiano un senso più che istantaneo. Nel canto I (attraverso un'aggiunta alla stampa del 1630 il testo acquisirà anche la prima ottava e mezza del secondo) si racconta della tempesta che spinge la flottiglia verso le Canarie e della perdizione in cui incappano alcuni marinai: alla fine della sezione, tuttavia, i problemi si sono già entrambi risolti, a seguito di due preghiere pronunciate da Colombo.[240] I due tentativi di disturbo da parte degli inferi sono immediatamente sventati, senza che arrechino alcun danno all'impresa e senza che Colombo compia azioni di sorta per superarli:[241] non solo con sofferenze di questo tipo pare difficile fare del genovese un nuovo Ulisse, ma è anche difficile conferire profondità narrativa al racconto, che presenta per ben due volte nel giro di neanche 80 ottave quei processi di banalizzazione dell'intreccio, ben evidenti nel contesto eroico a partire dalla *Gerusalemme conquistata*, per i quali gli impedimenti si risolvono, per grazia di Dio, *ex machina* e all'istante.

Tutto fa pensare a un testo licenziato in grande velocità, come controcanto pratico alla *Lettera a un amico*, e costruito sommariamente sfruttando materiali di riuso di una tradizione che, in maniera non sorprendente, comprende anche il Tasso della *Gerusalemme liberata*: la condanna di Tassoni è scagliata contro i poemi di viaggio che forzando la materia diventano «affettuosi», non contro quello di Tasso,

[239] È assodato, e lo si vedrà nelle prossime pagine, che «la coerenza tra le premesse teoriche della *Lettera* e la loro realizzazione poetica viene di fatto a mancare» (BUCCHI 2015, p. 99). Sul canto di Tassoni si contano un buon numero di interventi: sorvolando sull'approssimativo MARCHEGIANI JONES 1985, sono da menzionare PULIATTI 1984 (il quale lega le considerazioni teoriche e l'interesse per la letteratura odeporica alla sua scrittura in ottave, di marca irenica e coincidente con «il pionierismo e l'avventura», p. 33), e il più recente HESTER 2012.

[240] Va messo in rilsalto il ruolo prospettato da Tassoni per l'ammiraglio, curioso alla luce del rapporto tra teoria e prassi: contro il resto dei poemi oceanici, nella *Lettera ad un amico* dice che non se ne deve fare un eroe guerriero ma un capitano saggio e «prudente», cosa che a testo si ritrova nel discorso iniziale con cui esorta i compagni a farsi coraggio in vista della traversata (I 5-7). Sembra però che Tassoni ecceda con la prudenza (fa dire a questa specie di nuovo Ulisse che sarà cosa di poco conto e affatto sicura solcare l'oceano), senza riconosce la temerità di un uomo disposto a inoltrarsi nell'ignoto, ulteriore riprova della frizione tra paratesto e testo. Di idea opposta è BUCCHI 2015, p. 101, che constata l'ammirazione di Tassoni per Colombo a partire dalla canonica aggettivazione riservatagli e inquadra le ottave sopra menzionate sulla linea della «prudenza» sbandierata nella *Lettera ad un amico* (su identiche posizioni PULIATTI 1984, pp. 33-34).

[241] Nel secondo dei due casi va notato un fenomeno di grande importanza per il Seicento maturo, cioè l'inefficacia del discorso con cui Colombo cerca di persuadere i marinai illasciviti a tornare alle navi (I 54-55), segno di un cedimento assai pericoloso della retorica intorno a cui poemi come l'*Eracleide* di Zinano e *Il Boemondo* di Sempronio costruiranno una figura polemica di principe privo di potere e tutt'altro che infallibile.

che resta una fonte praticabile. Non a caso il testo comincia con una tappa alle Canarie, in cui i marinai vengono sedotti dalle delizie di un giardino edenico,[242] un'affinità che mischia la verità storica (Colombo vi fece davvero tappa durante il viaggio di andata, e quasi tutti i poemi di navigazione cominciano con uno scalo),[243] a quella letteraria, dato che viene stabilito un rapporto di tipo geometrico con il testo tassiano, che proprio alle Canarie chiudeva la fase degli errori. Si tratta di un richiamo a un antecedente di rilievo che non va preso come una seria dichiarazione di intenti nei confronti di un archetipo ma, piuttosto, come un tassello elegante o un riferimento colto, che pertanto non contraddice quanto detto nella lettera di prefazione.

Non sarebbe d'altronde credibile impostare un serio confronto a partire da questa coincidenza: la ripresa si realizza nel contesto di una favola fortemente disconnessa, non ben annodata, e va vista come una tessera tra le tante di natura classica che si incontrano nel frammento. Scritto in grande velocità, l'*Oceano* fa uso del repertorio standard dell'eroico tanto sul piano delle macro-sequenze quanto su quello microscopico delle singole ottave: la descrizione della burrasca riprende i passaggi virgiliani ormai parte del repertorio comune (basti pensare all'immagine delle navi in balia delle onde che ascendono al cielo e poi precipitano fino al fondo), quella del «porto felice» guarda a Tasso, senza dimenticare le relazioni di viaggio, così come quella dell'eterna primavera.[244]

L'assemblaggio delle fonti e la disfunzionalità narrativa sono gli indizi testuali che portano a pensare che il testo fosse stato scritto a caldo, in grande velocità, e per fini pratici. Se si guarda alla situazione dell'epica oceanica l'ipotesi non può che trovare conferma, dato che Stigliani aveva da poco dato alle stampe il suo *Mondo Nuovo*, Benamati stava per uscire (o era appena uscito) con il suo omonimo poema, e l'*America* di Agazio di Somma era in bacino di carenaggio: di fronte a tale pulviscolo di testi desiderosi di accaparrarsi il primato sull'argomento Tassoni agisce con grande tempestività, manda alle stampe un poema appena accennato e, soprattutto, una lettera teorica in grado di tamponare l'emorragia di poemi americani demolendo tutti i tentativi coevi, così da lasciare aperto una finestra d'azione da sfruttare in futuro.

L'operazione di Tassoni sarebbe dunque puramente tattica, e l'*Oceano* una specie di appendice – è la norma, nelle miscellanee – della *Secchia*, che sfrutta un effetto-rimorchio per inserirsi nella discussione. In questa luce, il rapporto tra lettera e testo prende una conformazione interessante: il poema, che come

---

[242] Per le due sequenze si vedano rispettivamente TASSONI, *Oceano*, I 18 sgg. e I 27 sgg. Per l'abiura dei modelli dell'epica d'assedio ivi, *Lettera ad un amico*, p. 150v: «… io so tre altri che trattano anch'essi eroicamente l'istesso suggetto e tutti danno in questo: di voler imitare il Tasso ne la *Gierusalemme* e Virgilio ne l'*Eneide* e niuno si ricorda de l'*Odissea*, la quale, s'io non m'inganno, devrebbe esser quella che servisse di faro a chi disegna di ridurre a poema epico la navigazione del Colombo a l'India Occidentale». Si aggiunga che Tassoni, benché professi la necessità di un poema di scoperta, non rinuncia a portare sulle tre caravelle un contingente di armati, come detto a I 50 (si tratta di circa trecento uomini, divisi in tre schiere).

[243] Tra le altre cose, racconta dell'albero della pioggia (I 75), *topos* dei poemi colombiani desunto dai diari di bordo dei navigatori (per un veloce spoglio vd. GERI 2015). Non sorprende trovare di queste finezze nell'*Oceano*, se si considera la simpatia dell'autore per le curiosità che si trovano nei rendiconti dei viaggiatori (per un diagramma dei *Pensieri* vd. PULIATTI 1984, pp. 36-37).

[244] Per la descrizione classica del mare agitato vd. ivi, I 15-16, mentre per il giardino I 33, 1-4 (sul ciclo di fruttificazione perenne delle piante). A proposito del porto perfetto cfr. I 26 con TASSO, *Gerusalemme liberata*, XV 42.

visto è una sorta di bozzetto colto (senza nemmeno le spie che farebbero pensare a una dimensione grande), al limite un supplemento galante per il destinatario, non è il trampolino su cui Tassoni poteva decidere di dare vita un giorno a un vero poema ma poco più di un appoggio concreto alla *Lettera*,[245] il vero pezzo forte del modenese come confermerà, trent'anni più tardi la colossale *America* di Bartolomei.

Il tema americano più che un serio campo su cui applicarsi per un'epica moderna è, soprattutto nel suo vivace ramo emiliano, un terreno di scontro, accettato da tutti, su cui dare vita a una scaramuccia d'avanguardie: mandare alle stampe un paio di canti significa lanciare un messaggio ai contendenti e al contempo sondare i vari mercati letterari (quello editoriale e quello della committenza), senza doversi per forza impegnare in uno scontro frontale di ben altro impegno per tonnellaggio dei testi e serietà letteraria, ma semplicemente saggiando il terreno in vista dell'eventuale apertura, laddove i riscontri fossero buoni, di un tavolo di lavoro. Un po' come alla metà del Cinquecento (quando, nell'interregno tra Ariosto e Tasso, si registrò una grande quantità di testi non conclusi), ma con obiettivi diversi: là, molto spesso, una sincera esigenza scientifica nella quale entravano in gioco discorsi collettivi di grande portata, qui un interesse eminentemente pratico, nei termini della polemica e della lotta di campo.

Non è finito nemmeno il primo *Mondo Nuovo* di Tommaso Stigliani, pesantemente anti-spagnolo già a partire dalla prima redazione (Piacenza, Bazacchi, 1617) e destinato a Filippo IV. Il poeta di Matera si muove sul pericoloso terreno dell'ambiguità (che ben conosce, come dimostra la famosa *querelle* con Marino),[246] mantenendosi entro i limiti di un'opposizione tollerata dal potere stesso e che non è raro incontrare nel campo eroico; assai oltre il confine accettato è invece la *Merdeide*, una raccolta di liriche «in lode della Merda e delli Stronzi di Spagna», nella quale trova sfogo il risentimento verso l'ingrata corona. Il poeta di Matera da «buen cortesano» aveva giocato d'anticipo, inserendosi a casa Farnese come uomo di corte e gentiluomo già a partire dal 1603, e poi nell'Accademia degli Innominati, dove era stato in seguito eletto principe in funzione anti-marinista.[247] Dopo aver dato la giusta pubblicità al poema, tramite un'ampia circolazione manoscritta, e averne ricavate una serie di indicazioni di lettura, lo aveva infine passato ai torchi, destinandolo a Ranuccio Farnese e dando così, nonostante una scelta stilistica scellerata,[248] nuovo slancio all'epica parmense, seguito qualche anno più tardi dall'omonimo tentativo di Benamati.

---

[245] Non è della stessa opinione BUCCHI 2015, che cerca nella *Lettera ad un amico* le tracce di un'idea epica spinta verso «una linea eclettica aperta al recupero di elementi romanzeschi» (p. 100).

[246] Sono a dir poco clamorose le pubbliche apologie con cui Stigliani ritrattò l'ottava del «pesciuom», un vero pezzo di falsa sincerità nonché la testimonianza di un modo di relazionarsi subdolo, presentato all'insegna del candore ma in realtà sempre pronto a gettare discredito alle spalle dei nemici.

[247] Della gestazione del poema negli anni tra il 1600 e la *princeps* dà conto GARCÍA AGUILAR 2003, pp. 39 sgg. (a p. 41 la citazione); l'elezione a principe risale al 1605, ma in un contesto di rovina per cui l'Accademia, di lì a non molto, chiuderà i battenti.

[248] Che, tuttavia, era un punto interessante della ricerca retorica seicentesca: non unico il caso della *Croce racquistata* di Bracciolini, si leggano, più in generale le indicazioni, dell'epistola prefatoria di DEUCHINO, *Lo stampatore a' lettori* alla *Creazione del mondo* di Murtola, che indica come pericolosa la strada dell'eroico proprio per via di quella *medietas* stilistica tra Ariosto e Tasso che ancora nessuno è stato in grado di raggiungere, un «volersi porre fra l'incudine e il martello» che il mondo «sino adesso non ha ancora veduto, e dubita di vedere» (s.n.).

A partire dalla principe del *Mondo Nuovo* si apre il turbinio di botte e risposte nutrito di testi appena abbozzati: il poema americano diventa terreno fertile per polemiche e calcoli strategici, nonché per una marcatura a uomo dei diretti concorrenti (il caso Tassoni-Benamati ne è il migliore esempio). Cosa curiosa è che con lo stesso *Mondo Nuovo*, nell'edizione accresciuta del 1628, si chiuderà questa breve e poco fruttuosa stagione: da lì bisognerà attendere il 1650 per trovare un altro poema completo (del 1624 sono i due canti del *Mondo nuovo* di Agazio di Somma), l'*America* di Girolamo Bartolomei, per quanto i viaggi di Colombo e Vespucci siano attestati, come motivo e non come tema fondamentale, ormai a tutte le latitudini del poema eroico.[249]

6. L'ESPANSIONE TASSIANA DEL ROMANZO

Una terza strada dell'eroico primo seicentesco si sviluppa all'esterno della dialettica di adesione e negazione o, per meglio dire, a metà tra le due: in una serie di testi è chiaro come la ripresa a distanza di un archetipo narrativo (guerra d'assedio con spinte centrifughe) dia poi vita a soluzioni autonome che non è possibile valutare sull'unico parametro della *Gerusalemme liberata*. I fenomeni più diffusi in questa collana di poemi sono da un lato la carenza di citazioni anche in luoghi di chiara ispirazione tassiana, da sondare direttamente a testo, dall'altro la predisposizione a dare un orientamento orizzontale alla favola, che si apre a ventaglio anziché prendere la forma di un percorso, in nome di uno sbilanciamento di alcuni fattori tassiani che risulterà ancora più marcato nei decenni a seguire (tanto che si potrà parlare – cosa illecita a quest'altezza – di un vero e proprio recupero romanzesco),[250] infine la dicitura, che adotta uno stile mezzano.

Il tratto comune di queste strutture poco raccordate al loro interno è il procedere per sommatoria anziché per interazione dei fattori: la dinamo narrativa spesso gira a vuoto, non permette l'accumulo di energia dato che impone la dissipazione immediata del potenziale di ogni episodio, confinato in una determinata paratia del testo e negato nella sua possibile interrelazione con gli altri.[251] La prima conseguenza è l'esasperata intromissione di agenti ritardanti inutili: ogni opera di disturbo, sia essa di origine demoniaca o magica, serve a poco di fronte a un Dio e a una corte angelica sempre pronti, che

[249] Sorvolando sulla tradizione cinquecentesca, molto più ricca della coppia Ariosto-Tasso in cui viene generalmente compresa (se ne danno esempi anche nelle *Trasformazioni* di Dolce, I 15-16, nell'*Ercole* di Giraldi, XXV 67-69, nella *Genalogia della casa d'Austria* di Bossi, II 50 sgg., IV 14 sgg. e 72 sgg., e infine ne *Il fido amante di Gonzaga*, XXXVI 1 sgg.), per un regesto seicentesco basterà fare i nomi del *Palermo liberato* di Balli (canto XVIII), del *Tancredi* di Ascanio Grandi (canti X-XI), del *Conquisto di Granata* di Graziani (canto XXII) e del *Boemondo* di Sempronio (canti XI-XII).

[250] È quantomeno riduttivo sostenere che il modello della *Gerusalemme liberata* «almeno fino all'*Adone* (1623), non verrà messo davvero in questione» (ZATTI 2004, p. 40): come visto nel capitolo precedente, esiste invece una linea non secondaria per numero di tentativi della tradizione epica che si basa su istanze diverse, non disposta ad accettare Tasso come matrice su cui impostare un racconto.

[251] Cosa simile si incontra anche nella *Venezia libera* di Pancetti, che nonostante la misura ragguardevole si dimostra priva di quei piccoli nessi puntualizzanti, le cartilagini che permettono un movimento senza attriti del racconto: i blocchi narrativi si addossano così l'uno sull'altro senza saldature, rendendo difficile la comprensione della vicenda (un solo esempio, al canto III, dove gli inferi intervengono inspiegabilmente a danno dei franchi, che pure dovrebbero sostenere, per mezzo della maga Venere).

reprimono sul nascere ogni rivolta all'ordine. Dall'impossibilità di organizzare un piano di differimento che sia profondo nasce l'accumulo di ritardi, la presenza continua di incantatori e spiriti inferi in scena e il declassamento dei *topoi* tradizionali, dalla tempesta al palazzo incantato, a banali stratagemmi utili a guadagnare, se non qualche minuto, qualche manciata di ottave.

Meno ovvio è invece il fatto che l'ingegno, l'abilità e il valore dei personaggi venga messo del tutto in secondo piano; l'intervento divino è costante, ma lo è anche nella *Gerusalemme liberata*, dove pure gli eroi dimostrano perizia militare, valore bellico e umanità d'affetti. In questi poemi non avviene niente di tutto ciò, i cavalieri sono funzioni del racconto e non uomini: nel poema di Peri, in cui, senza nessuna crescita, vengono di continuo risucchiati in errori, e in quello di Malmignati, dove ogni azione, anche la più sciocca, richiede un corredo angelico.[252]

Sono caratteristiche che, assieme a una vena antitassiana esibita e inconsueta anche per gli standard di questo raggruppamento, connotano il ***Boemondo*** di **Giovan Mario Verdizzotti**, andato alle stampe nel 1607 (Venezia, Rampazetto).[253] Come nel frammento di Della Valle, è difficile credere che da questo canto irrelato si potesse aprire un progetto di grande volume: un incoraggiamento a pensarlo viene se si guarda all'opera del poeta lagunare, nella quale l'incompletezza è una costante che va associata da un lato all'assenza di uno schema epico preciso, dall'altro all'uso dell'editoria come di uno strumento per intervenire in modo repentino, e in via sperimentale, nel mutevole dibattito in corso. Proprio per questo il *Boemondo* è un testo che al di là della sua brevità ha un'importanza non marginale, perché è la prova di un'ambivalenza di vedute intorno al modello tassiano che porta gli oppositori a cercare soluzioni di squilibrio all'interno del sistema altrui. Nel caso delle 174 ottave di Verdizzotti questo si verifica, più che sotto il profilo della diegesi (dove pure qualcosa sarebbe da notare),[254] nella scelta e inquadramento dell'argomento, punti su cui si focalizza l'attenzione contro Tasso del poeta.

La scelta di narrare le imprese del grande assente della *Gerusalemme liberata* è dettata da una volontà non tanto agonica quanto, piuttosto, polemica: la ripresa di un oggetto interno non marca un territorio di competizione, ma è indizio di un tentativo di corrosione dal di dentro, tanto più esplicito quanto più sottodimensionato (non sarà un caso che anche questo testo, dopo aver solo accennato l'argomento e

---

[252] L'intervento divino è onnipresente anche nello *Stato della Chiesa liberato* di Gabrielli, che ha, per il poco che ne ho letto (i primi otto canti su 46), le stesse caratteristiche degli altri quattro testi qui in esame (estraneità delle sequenze narrative tra loro e chiusura immediata di ogni controspinta nel racconto), con in aggiunta un incremento folle del numero di personaggi e di azioni, in una struttura molto più prossima al canone ariostesco (di cui è continuazione) che a quello tassiano. A questo si aggiungano la rarefazione delle riprese da Tasso e il loro abbassamento: come unico esempio, le parole della serva Filena («Comanda e chiedi pur, et a tuo cenno / disponi il tutto, e me fia legge il cenno»), citazione esposta messa in bocca a un personaggio umile e che di lì a poco non esiterà a farsi ruffiana per la propria signora, come tiene a precisare il poeta («Di procurarlo a me lascia la cura / che porrò a tal impresa atto mezzano»). Per le due citazioni vd. GABRIELLI, *Stato della Chiesa liberato*, V 11, 7-8 e V 16, 1-2.

[253] Per lo spoglio bibliografico si veda lo specchietto riservato al poeta veneziano nel capitolo precedente, e *passim*.

[254] A un inizio simile a quello della *Gerusalemme liberata* (sogno di Pier l'Eremita, riunione dei cristiani e marcia verso Nicea) si aggiungono una spericolata sostituzione nell'ordine delle parti (il concilio infero si trova già al canto I) e un finale ambiguo, con Boemondo (il quale, come i cavalieri ariosteschi, sarebbe in grado di vincere il nemico al completo anche da solo: VERDIZZOTTI, *Boemondo*, I 96, 7-8) che da subito infrange l'unità del campo ottenendo da Goffredo il permesso per una sortita.

aver dato vita a varie punture polemiche, si fermi dopo un canto). La giustificazione della futura assenza del normanno ruota intorno a un concetto del tutto opposto a quello tassiano: sarebbe Dio stesso a volerne l'esclusione dalla presa di Gerusalemme, per non fargli soffrire tutti gli affanni patiti invece dai colleghi crociati e per ristorarlo da quelli sin lì patiti.[255] La forzata riabilitazione è la prerogativa indispensabile per il poema (che viceversa non avrebbe ragion d'essere) e marca una distanza enorme con il *Boemondo* di Sempronio: laddove nel ben più serio continuatore viene giustificata – nel rispetto del dettato tassiano – facendo ricorso a un termine politico, sarebbe a dire la ragion di Stato, che pareggia sul piano politico la bocciatura morale, qui, invece, se ne danno motivi puramente oppositivi. Come a dire che Tasso si è sbagliato, e con lui quel Dio che lo vede, dall'alto, tutto intento a «fondar […] al novo regno / suo d'Antiochia alti principi»[256] fino a porre in oblio l'impresa gerosolimitana.

In almeno altri tre punti il risentimento per Tasso emerge ancor più chiaramente: se nelle parole con cui l'angelo anticipa a Boemondo la riuscita dell'impresa è leggero, con un unico accenno, sprezzante, alla materia del poema tassiano,[257] il riferimento al «maligno veder di rei scrittori» sembra indirizzato proprio contro il napoletano. Nell'introdurre la rassegna, il poeta prende direttamente la parola e si scaglia contro un anonimo (nascosto sotto un plurale che, in punta d'ottava, non trova coordinazione logica) che avrebbe «sepolti» i «pregi» dei crociati nei «ciechi errori» dell'Invidia, e da qui invoca l'aiuto della Musa.[258]

La prova che il bersaglio sia Tasso si ha più avanti nella rassegna, quando il poeta afferma che darà spazio nel proprio testo a un cavaliere, Emandro, dimenticato da «altri».[259] Come nel passo precedente, dietro lo scudo della Musa si cela un riferimento a Tasso, reo di essersi dimenticato dei migliori eroi cristiani, ma è interessante notare anche il ritorno del riferimento alla Musa, insistenza meno casuale di quel che si potrebbe crede, visto che pare una concreta richiesta di aiuto esterno in vista di uno scontro impari, nel quadro di una palese *anxiety of influence*.

La pedissequa rettifica dell'antecedente si nutre anche di filologia: il riferimento al primo nucleo del poema tassiano è palese laddove è detto che «Con mille di Navarra ecco venire / Ernando», che altri non è che l'ur-Gernando, il norvegese della *Gerusalemme liberata* che nel *Gierusalemme* è alla guida di un contingente castigliano (presentazione da cui, inoltre, il poeta veneziano apre uno spaccato cavalleresco di sapore spagnoleggiante).[260] La ricostruzione di questa identità è possibile a partire da una conoscenza

---

[255] Si leggano a tal proposito le ottave 81-84.

[256] TASSO, *Gerusalemme liberata*, I 9, 5-6.

[257] VERDIZZOTTI, *Boemondo*, I 81, 3-4: «un travaglio assai grave e prolisso / di privata e di publica sciagura».

[258] Ivi, I 107, un'ottava la cui decifrazione è abbastanza complessa: «Musa, tu c'hai le cose ognor presenti / che sai l'età passata e la futura, / torna per me de i duci e de le genti / in luce i nomi che l'invidia oscura, / perché non sieno i chiari pregi spenti / del valor, che 'l mio verso al tempo fura, / dal maligno veder di rei scrittori / che gli ha sepolti ne i suoi ciechi errori».

[259] Ivi, I 149, 5-8: «né molto andrà che l'opre sue preclare / porrà la Musa mia del mondo in vista, / ch'or vuol d'emulo ardir Emandro chiaro / ch'io scopra quel di lui ch'altri celaro».

[260] Ivi, I 126, 5-6. Cfr. TASSO, *Gierusalemme*, I 109, 1 (e le relative note del curatore). Ernando sarebbe innamorato di Florisandra (un nome la cui radice non può che ricordare quelli dei personaggi delle «spagnolerie» dell'*Amadigi* di B. Tasso),

non banale dell'archivio dei manoscritti tassiani (Verdizzotti era stato, si ricordi, copista per amicizia del *Gierusalemme*), una familiarità che rende l'idea del cambiamento senile della stima – una vera e propria abiura – verso Tasso: ogni arma è buona per cercare di smontare la *Gerusalemme liberata*, per dimostrarne l'incoerenza, anche l'uso di materiali concessi per intimità d'affetto e che ora vengono ritorti contro il loro stesso autore.

L'uso nel processo contro Tasso di una testimonianza dal *Gierusalemme* dà la misura, per gli oltre quarant'anni che intercorrono con il primo Seicento, dell'astio di Verdizzotti. Senza volerne per forza fare un poeta rancoroso alla Stigliani, per quanto buon esempio di quel retroterra di cripto-riferimenti disseminato nella tradizione in ottave, va sottolineato il mutamento da amico a pubblico accusatore prefigurato nelle lettere a Orazio Ariosti e formalmente sancito nel *Boemondo*, esito di un percorso di allontanamento insieme umano e poetico nel quale è difficile stabilire i limiti della contaminazione tra l'una e l'altra cosa.[261]

Una ben più accentuata inclinazione a produrre una struttura diegetica per strati è quella che si intravede nel ***Colombo*** di **Giovanni Villifranchi**, uscito per i tipi di Sermartelli (così è indicato nel frontespizio, ma nell'ultima pagina compare, di nuovo, il nome di Cosimo Giunti) nel 1602: [262] se in questo caso è ovviamente impossibile rapportare l'impianto del poema ossidionale, sarà lo stesso da notare come all'interno di un canone mobile come quello del poema oceanico si stabilisca una via di scrittura che predilige l'errore e uno stile qualitativamente non eccelso.[263]

Già al canto II è messo in scena il ritrovamento di due naufraghi e il loro racconto retrospettivo, sequenza che occupa in sostanza tutta la sezione: se il poema apre *ab ovo* le proprie maglie a funzioni centrifughe tipiche del romanzo, il fatto che ci si imbatta così presto in un incrocio tra personaggi e in un racconto di secondo grado è indice di una ricerca di varietà che non può che rifarsi a un assetto

che ha deciso di seguirlo in guerra per dimostrarsi guerriera perfetta prima di concedersi alle gioie del talamo, secondo un tipico imprinting cavalleresco che ha tra i suoi massimi esempi l'*Amor di Marfisa* di Danese Cataneo (dove è Artemidora, regina d'Islanda, a recarsi sul teatro di guerra per dimostrare la propria virtù in armi).

[261] Ciò che di Verdizzotti risulta da quest'analisi complessiva dell'opera eroica è tutt'altra cosa rispetto al quadro tracciato da VENTURINI 1970, in cui era descritto all'insegna di affabilità e mitezza: un personaggio che pur di giungere a una qualche gloria non esita a sfruttare il traino della celebrità altrui, salvo poi, con gli stessi fini, ripudiarla clamorosamente, entrando in polemica con il vecchio amico e attaccandolo proditoriamente *post mortem*. Il fatto che nella rassegna refluiscano direttamente a testo amici e protettori (tra gli altri, Collatino di Collalto, Erasmo di Valvasone e il Savorgnano: VERDIZZOTTI, *Boemondo*, I 154) è la prova degli scopi banalmente commerciali del poema, poco più che un opuscolo in propria lode e contro Tasso.

[262] Stampato in un'edizione molto povera da un punto di vista tipografico, priva di quelle raffinatezze che non è poi raro incontrare anche nella produzione minore: manca di ogni paratesto (in prosa e in versi), degli argomenti e delle solite tavole d'appendice (i *notabilia* e la *corrige*), ma è povera anche la confezione del libro, priva di una qualsiasi silografia nel frontespizio e delle miniature che si incontrano spesso a inizio canto.

[263] Il *Colombo* è definito giustamente come una media via «tra l'eleganza di Strozzi e Tassoni e la sciatta mediocrità di Giorgini e Gualterotti» (GERI 2015, p. 47). Basti vedere come esempio di ciò l'immagine di Colombo emulo del sole della prima ottava (vv. 3-4: «vago aspirante a sconosciuto polo / gareggiando col sol d'emole penne»), lascito preciso della tradizione eroica sul tema (a partire dal felicissimo verso di ARIOSTO, *Orlando furioso*, XV 22, 7) che si inserisce però in un contesto tassiano (per la filiera rimica e per alcune parole chiave, per cui rimanda a TASSO, *Gerusalemme liberata*, XV 32, la celebre ottava di profezia sulle scoperte).

meno solido rispetto a quello tassiano, molto più aperto al caso e all'incontro, le tipologie romanzesche per eccellenza, per quanto in una struttura che immagino sia di senso compiuto.[264]

Lasciando alla conclusione una breve rassegna dei possibili rapporti con la cerchia degli Alterati, va detto che il testo presenti un impianto ambizioso, stando al principio: il proemio mette sul piatto una discreta serie di argomenti, forse addirittura troppi. Nell'ottava incipitaria Colombo è presentato come colui che «dopo tante fatiche, immenso duolo» giungerà per primo nel nuovo mondo: il primo tema è il viaggio, foriero di travagli e dolori, come quello di Ulisse.[265] La chiamata in causa dell'*Odissea* è netta – cosa di non poco conto se si considera il predominio dello schema «affettuoso» all'interno del canone americano –, ma non esclude un incrocio con altre tradizioni: così alla seconda ottava sono elencati amori, guerre, vittorie e infine, dato sorprendente, la triste fine dell'ammiraglio, con la rinuncia allo sfruttamento personale delle terre acquistate. È possibile che il poeta di Volterra pensasse a un poema biografico, quindi onnicomprensivo di quell'appendice finale tutt'altro che felice, anziché a un poema eroico standard, oppure pensasse di seguire per filo e per segno l'impianto omerico, arrivando a narrare le vicende del genovese fino al ritorno in Europa.

Come che sia, è evidente che si tratta di un ibrido, incline a infittire il filone principale di materiali digressivi, come succederà nel *Mondo Nuovo* di Stigliani; sull'effettiva qualità di quel tronco primario, tuttavia, è legittimo avere dei dubbi, visto che del cospicuo capitolo fiorentino sull'epica di navigazione non restano che frammenti: è possibile che il poeta, segretario del cardinale Virginio Orsini, e quindi introdotto ai più prestigiosi circoli intellettuali,[266] fosse a conoscenza dei progetti in seno agli Alterati e in particolare di Strozzi, elogiato direttamente in un passaggio del testo,[267] e volesse dare il proprio contributo personale a un'epica organizzata per rivedere a fondo le istanze del poema «affettuoso».

Per compiere questo passaggio in direzione dell'*Odissea*, che riuscirà soltanto con Bartolomei, è però fondamentale la scelta di un soggetto diverso rispetto a quello colombiano, un cambiamento di cui la cerchia degli Alterati pareva aver compreso l'importanza: come Strozzi, anche l'***America*** di ***Raffaello Gualterotti***,[268] edita per il solo primo canto da Giunti (1611) e utile per bullonare il discorso sull'epica granducale, racconta delle imprese del capitano fiorentino, fornendo un contributo, anche se minimo e ispirato da ragioni d'occasione (nel presentare il poema Gualterotti lo subordina, facendone una sorta di

[264] I due naufraghi, trovati non si sa bene come in pieno oceano, si riveleranno importanti per la conquista del nuovo mondo, come profetizzato da Colombo stesso al momento di consegnar loro delle spade (VILLIFRANCHI, *Colombo*, II 25, 5-6 e 29, 3-6).

[265] VILLIFRANCHI, *Colombo*, I 1, 5.

[266] Una prima bibliografia è ricostruita da PIRRUCCIO 2011, ma sono ancora moltissime le zone d'ombre sulla vita del poeta di Volterra.

[267] VILLIFRANCHI, *Colombo*, II 66, 5-8, dove riferendosi a Vespucci, si augura che «non provi 'l nome suo crudele Occaso, / animato da tosche alme Camene, / e di chiaro poema al gran natale / fortunato Oriente abbia immortale».

[268] Lo definisce «grand'astrologo e gran poeta» CINELLI CALVOLI 1746, III, p. 87, l'unico a fornirne una nota biografica. Oltre agli estremi cronologici (1543-1638) non se ne sa niente, nonostante vantasse una lunga lista di titoli a stampa, tutti dedicati alla corte medicea. Ancora una volta, quindi, una figura minore, la cui opera circola in un ristretto circuito culturale, come nei casi di Sanvitali e Bocchineri.

garanzia, a un altro cantiere eroico, il *Polemidoro*, che è dato per fatto e che il poeta si augura di poter stampare mercé il granduca)[269] allo sviluppo del genere.

Uno sguardo al volume ne conferma la funzione di interessato omaggio: nel frontespizio, sotto il titolo e la dedica si ha una silografia dello stemma mediceo, le sei palle, come a voler porre il libello, anche graficamente, in seno a un preciso partito culturale; in appendice, dopo le 104 stanze dell'*America*, si hanno altri due testi, la *Farfallina* e il *Galeazzo*, due scherzi in ottave dal sapore vernacolare, aggiunta dilettevole che fa corpo con la tipologia della reclame del libro, volta a stimolare l'interesse con qualche proposta sfiziosa;[270] infine all'interno del racconto i molti medaglioni encomiastici, inseriti nel più totale disprezzo della legge di verosimiglianza (compaiono come membri della spedizione Maffeo Barberini, Pietro Aldobrandini e Camillo Borghese).[271]

Nonostante la profusione di lodi assortite, la scelta del soggetto apre a un interessante prospettiva diegetica: a differenza della grande maggioranza dei poemi americani, è possibile che nell'*America* non si narri di guerra ma soltanto di scoperta, come l'autore afferma nella dedicatoria (dove dice che il poema «contiene lo scoprimento delle Indie fatto da Amerigo Vespucci»), e ribadisce nel proemio, dove l'unico tema è quello del viaggio.[272] La presenza di un contingente militare potrebbe anche portare a un ordine opposto di considerazioni, e tuttavia, se si considera il taglio prettamente cronachistico del primo canto e l'assenza di infiltrazioni eroiche a gonfiare la tela narrativa è credibile pensare che si tratti di una partecipazione necessaria per fini encomiastici, e che forse avrebbe trovato una qualche giustificazione minima più avanti nel testo (una zuffa con i nativi, una battaglia con mostri marini, o qualcuna di quelle situazioni che si vedranno di lì a poco nel resto della produzione sul tema), per quanto il contingente sia così poco nutrito da far pensare a una parata piuttosto che a una seria spedizione militare.[273]

Se davvero le armi non trovassero spazio, si tratterebbe di un esemplare eccezionale nella branca americana, che ha nella ben più tarda *America* di Girolamo Bartolomei l'unico altro poema irenico. Tra i due testi, tuttavia, c'è un abisso: coerente con un modello omerico e con una serie di altre spinte interne

---

[269] L'autore afferma abbastanza chiaramente la funzione di questo testo: «ora di questa *Ameriga* io ne invio e dedico a V. A. Serenissima un canto, acciò che la possa vedere se gl'anni m'hanno consumato gli spiriti, e possa, se le parrà che io il meriti, coi suoi promessi favori darmi campo che io le lasci vedere il rimanente e, d'intero, il *Polemidoro*» (GUALTEROTTI, *America*, *Serenissimo Gran Duca*, s.n.). Per dare un'idea della proporzione dei due testi si consideri che poco prima è detto che il *Polemidoro* è «diviso in quarantotto canti, che contengono cinquemila stanze»: dato interessante, soprattutto se si considera che nel 1600 una prima impressione del testo era andata ai torchi in 15 canti, ma della redazione accresciuta si sono perse le tracce (ROSSI 2004, p. 35, che si sofferma con risultati interessanti sul frontespizio del poema, lo conferma).

[270] L'ottava proemiale del *Galeazzo, poema grossolano* è davvero notevole, un reperto interessante in vista dello sviluppo eroicomico seicentesco, che merita di essere citato: «Io vo' cantar, signori, un amorazzo / di quegli proprio da contar la sera, / e dirò come amando Galeazzo / fece per la sua Tonda una carriera, / cioè, intendete, ei ne divenne pazzo, / e durò da la state a primavera, / cosa da dar diletto e porger sonno / a' podagrosi, che dormir non ponno».

[271] Per questa prima rassegna vd. le ottave 61-75. C'è forse, nella scelta dei capitani di nave, un motivo più serio del puro elogio: il fatto che siano per buona parte uomini di Chiesa fa pensare che il viaggio potrebbe essere una sorta di allegoria per cui, coerentemente con quanto detto, l'acquisto del nuovo mondo avverrebbe per via evangelica e non per mezzo delle armi.

[272] Ivi, rispettivamente *Serenissimo Gran Duca*, s.n., e I 1, 7-8, dove dice che canterà di colui «che varcando l'amplissimo oceano / altri regni conobbe, altro emisfero, / e 'nvidiator del sole, Ercol secondo, / volgendo aggiunse al mondo un altro mondo».

[273] Consta soltanto di cento avventurieri, come detto all'ottava 101.

al canone il sontuoso poema di Bartolomei, poco più di una cronaca in versi l'omonimo di Gualterotti, buona per ottenere un po' di credito a corte ma non certo abbastanza per indirizzare una corrente.

Stando così le cose, non si può prendere come spunto attendibile per una discussione la figura di Vespucci che vi è tratteggiata, che presenta, rispetto al tradizionale scopritore-guerriero, anomalie che in un contesto non occasionale (ma invece organizzato per fare i conti con il canone) sarebbero di certo interessanti. Con piena adesione al dettato delle cronache, Gualterotti non ne fa un combattente, ma un «contemplator» e «esperto e fido», non un eroe belligerante bensì un navigatore e un astrologo, vecchio e saggio. Verso la fine del frammento è lui stesso a definirsi, in base al modello omerico-dantesco (una presenza, quella di Dante, che come visto si ritrova in area fiorentina con maggiore costanza rispetto al resto della tradizione epica), un «quantunque veglio, […] pur novello Ulisse».[274]

Se non se ne può arguire, per tutte le cose dette, che l'*America* è una sorta di mancata *Odissea*, varrà lo stesso la pena notare che il modo in cui Gualterotti definisce il personaggio costituisce un antecedente di rilievo per la storia dei poemi sul tema. Anche nel poema di Bartolomei il capitano fiorentino avrà le caratteristiche dell'ulisside, anzianità e saggezza, oltre a varie competenze moderne come la matematica e l'astrologia, con l'aggiunta di quella «prudenza» tanto significativa per la politica del Seicento quanto dimentica al resto dell'epica americana, che si trova invece esibita in Gualterotti fin dal principio del testo, quando è detto «prudente domator de l'onde amare».[275]

Quasi anticipatoria rispetto agli esiti tardi è anche la definizione dei compagni di viaggio del toscano come «pellegrini»[276] (un'intuizione su cui si fonderà per intero la novità di Bartolomei) che mette in luce lo stato non di combattenti bensì di *viatores* dei primi scopritori. Un'altra soluzione, istituzionalizzata già da Tasso in alternativa al martirio ma del tutto irenica, vera novità seicentesca che troverà nel migliore momento del Barocco una sua sistemazione nel canone eroico attraverso l'*America* di Bartolomei.

In linea con le prerogative della linea innovatrice ma anche dissimile da Strozzi, si nota un'assenza di riferimenti al modello tassiano pressoché totale: in questo Gualterotti mostra una propensione che è radicale nel *Polemidoro*, sorta di tarda continuazione dell'*Orlando furioso*, e in generale è diffusa in tutta la linea dell'eroico fiorentino che nata intorno alla corte del granduca: lo conferma la ***Fiesole distrutta*** (Firenze, Pignoni, 1619)[277] di **Giandomenico Peri**, personaggio davvero molto particolare che secondo Tiraboschi era un «rozzo bifolco» del contado grossetano, diventato drammaturgo e poeta grazie a un vivace ingegno. Se è ben poco credibile l'immagine di un guardiano di buoi che governando le bestie

[274] Ivi, I 89, 5.
[275] Ivi, I 5, 2.
[276] Ivi, I 91, 5-6: «perché i bei nomi il tempo or non invole / di quei famosi miei gran perregrini».
[277] Del 1621, sempre per i tipi di Pignoni, è una ristampa del poema, che non doveva essere stato dunque così irrilevante al tempo. Va detto che esistono varianti minime tra due esemplari del 1619 (un'indagine limitata al canto I mostra interventi correttivi minimi, volti a ristabilire la quantità dell'endecasillabo e, in qualche sporadico caso, a sostituire lemmi), segno di un lavoro di revisione protratto ancora a tiratura in corso.

«mentre fendevano i solchi, […] provvedutosi ingegnosamente de' mezzi a scrivere, facea versi»,[278] è invece cosa certa che fu in relazioni con Giovan Battista Strozzi il Giovane, da cui venne introdotto alla corte di Cosimo II ottenendo, in compenso delle proprie opere (tra le quali anche un poema sacro, *Il mondo desolato*, e uno sulla vittoria di Lepanto, *La rotta navale*), alcune prebende.

Fosse vero, però, la formazione da autodidatta spiegherebbe più di qualcosa del suo poema, il quale in effetti pare abbastanza privo 'd'arte'. Più che un'opera progettata con una qualche finalità, pare un curioso miscuglio di diversi spunti, nel quale l'antecedente tassiano, formalmente seguito visto che si parla degli ultimi avvenimenti di un lungo assedio le cui alterne fasi coincidono con le partenze dei più importanti eroi, sbiadisce, e passa da modello a contenitore, una griglia che Peri riempie di materiali pescati dalla tradizione. Al di là del recupero dello schema l'imitazione è piuttosto blanda, la *Gerusalemme liberata* coabita nella rastrelliera delle fonti con l'*Orlando furioso*, quando addirittura non ne è subalterna.[279]

Questo impasto si traduce, sotto il profilo narratologico, in una favola caotica, in cui agiscono in modo disordinato le spinte dei due modelli. Da un lato un'impostazione vicina a Tasso, per cui gli spazi del racconto sono concepiti in base al modello centripeto con elastico tra uno e molteplice (il campo di Cesare, all'esterno del quale si attiva il tipico circuito dell'errore, è magnete dell'unità), dall'altro l'utilizzo incessante di espedienti minimi e circoscritti di ascendenza ariostesca per creare le spinte digressive, che si prefigura quasi come una coazione a ripetere: le tipologie dell'incontro nel bosco con una donzella in lacrime o con un mago che produce incanti per sviare gli eroi si trovano di continuo, anche quando riportano a schemi di comportamento che gli eroi avrebbero dovuto ampiamente superare, come fosse l'unico metodo che il poeta conosce per sospendere l'azione principale.[280] Sul piano della cucitura del macro-testo, questo doppio principio di ripetitività e di riuso di mezzi spicci è attestato nelle zone di passaggio dei canti dall'abolizione dei nessi causali in favore di un ritorno, in pieno stile boccaccesco-tassiano (s'intenda Bernardo), al succedersi di albe e tramonti.[281]

Gli errori, nei quali gli eroi cadono fatalmente dimostrando di essere poco più che marionette nella macchina narrativa, si ripresentano più volte allo stesso personaggio, configurando il testo come una somma, un affastellamento, e non un preciso percorso logico. Ne è prova certa l'escamotage inventato

[278] TIRABOSCHI 1793, pp. 470-471 : 471. Avalla questa ipotesi, già al tempo della polemica sull'*Adone*, ALEANDRI, *Difesa seconda*, pp. 259-260 (detto a proposito di Fileno, *figura auctoris*): «altrimente diremo che dar non si possa per cosa impossibile in un pescatore quello ch'abbiam veduto in un contadino toscano, il qual ha scritto quest'anni addietro un poema eroico in istile molto migliore di quello dello Stigliani».

[279] Non mancano i riferimenti al poema ariostesco, a partire dal proemio, nel quale si hanno due strategie tipiche degli epigoni, l'accumulo del v. 2 e la chiamata in causa di armi e amori: «De la prima città d'Etruria canto / le rovine, gl'affanni e lunghi errori, / e di quei che di lei la palma e il vanto / ebbero (invitti eroi) l'armi e gl'amori» (PERI, *Fiesole*, I 1, 1-4).

[280] Si danno cinque casi nei primi sette canti di incontri nel bosco con donzelle in lacrime, mentre nella seconda metà del poema sono i fantasmi del mago Zambardo a allontanare in continuazione i migliori eroi dell'esercito di Cesare. Al canto III è palese l'imitazione del caso ariostesco di Olimpia e Bireno, con Mirtilla che incontra Armilla che piange nel bosco e si offre di aiutarla: il suo amato Clorindo è segregato in cella dal suocero, al quale Armilla ha fatto uccidere il figlio la prima notte di nozze.

[281] I canti iniziano sempre allo stesso modo, o con congiunzione temporale («Mentre… », «Intanto… »), che denuncia la molteplicità di fila del racconto e una sintassi diegetica giustappositiva anziché causale, o con un'alba, cosa molto frequente a partire dal canti VII, quasi a cercare una scansione naturale al racconto (si veda per un esempio il blocco dei canti XII-XV); in qualche caso si trovano entrambe le cose (canto XI).

da Peri per concludere l'interminabile serie di digressioni: al canto XVIII, dopo che per l'ennesima volta l'eroe fatale Rosmondo si è perso, assieme ad altri, nel bosco, interviene la Sibilla, che uccide il mago Zambardo e libera tutti i cavalieri suoi prigioni: una conclusione *ex machina* che non si sviluppa come conseguenza di qualcosa ma viene imposta da un agente esterno al racconto, che anziché sciogliere il nodo narrativo lo tronca nettamente.

Il mago Zambardo era stato fin lì la sorgente degli errori, l'unico responsabile del disturbo all'azione, secondo uno schema che impoverisce e banalizza il modello tassiano e che si trova anche nel poema di Grisaldi. Il dispositivo narrativo è elementare e per quanto lievemente più articolato sulla lunga distanza rispetto ai poemi coetanei è assai simile a quelli che si trovano nell'*Amedeide* e nel *Costantino*, sostenuto da espedienti anziché da una struttura compatta. Manca, d'altra parte, un preciso disegno degli inferi: sorvolando sulla patente inverosimiglianza del miscuglio di religione cristiana e storia romana,[282] va notato che nel suo lungo discorso Plutone non accenna ad altro, come unica prerogativa infernale, che non sia l'istigazione all'invidia, lasciando al mago il compito di sviluppare, *motu proprio*, tutti gli impacci al nemico.[283]

La sequenza mostra bene la dinamica di ripresa parziale delle fonti, specialmente dove l'ipotesto è la *Gerusalemme liberata*. Dall'assenza di un piano satanico preciso, nonché dalla dislocazione in una zona molto più avanzata del racconto, si arguisce che il concilio indetto da Plutone ha una funzione ben diversa rispetto all'antecedente: Peri, senza dargli un grado di importanza nella favola, ne fa un agente tra i tanti che contribuiscono a deviare il racconto, non il principio primo e unico della perturbazione. A ciò si aggiunge il fatto che le riprese puntuali sono meno di quelle che ci si aspetterebbe vista la quasi perfetta sovrapponibilità delle due sequenze, a partire dalla descrizione dei mostri invitati al senato fino a quella di Satana stesso.[284]

Un altro episodio ascrivibile alla medesima categoria si ha nel canto I, dove Mirtilla, una vergine che combatte per Fiesole, chiede al proprio re licenza di sfidare i migliori campioni del campo avverso. Il precedente è quello di Argante, ma ancora una volta decontestualizzato e sciolto da qualsiasi ragione narrativa profonda: la richiesta, che viene presentata come funzionale alla gloria personale e insieme al destino della guerra, è in realtà determinata dal desiderio di rivedere l'amato Rosmondo, presupposto futile che pone *ab origine* un segmento guerresco per eccellenza sotto il segno della leggerezza amorosa.

---

[282] Una sovrapposizione da cui l'incredibile assurdità di una Fiesole musulmana: «E ch'era tempo a sprigionar di Dite / l'infernal turba, e con mortal fervore / di Fiesole ingombrar torri e meschite» (ivi, VIII 3, 1-3).

[283] In particolare vd. ivi, VIII 23-24.

[284] Peri chiaramente adopera l'ipotesto tassiano, come dimostra un breve quadro della sequenza: Plutone fa suonare la tromba (VIII 4); giungono gli spiriti inferi (VIII 5-8); descrizione del sovrano stigio (VIII 9-10) e sua concione (VIII 11-24). Tuttavia, mancano le riprese puntuali: dopo una prima citazione a metà tra il preciso e il parafrastico («chiama l'abitator del cieco regno» è detto a VIII 4, 4 a fronte di TASSO, *Gerusalemme liberata*, IV 3, 1: «Chiama gli abitator de l'ombre eterne»), il grossetano indugia su una descrizione delle mansioni che i demoni tralasciano per recarsi lì, quindi nel ritrarre il principe infernale ne mette in luce una «maestà» che è «fera» (PERI, *Fiesole*, VIII 11, 1) e non «Orrida» (TASSO, *Gerusalemme liberata*, IV 7, 1). Infine i due discorsi, sono, anche nella similarità, diversi: Peri riprende punto per punto gli argomenti del precedente, discostandosi dall'ottava 15, come ovvia conseguenza del diverso soggetto storico.

Il lavoro di cesello di Tasso, che inseriva la richiesta di Argante in un preciso quadro di significato (nel contesto della guerra come nella rappresentazione dei caratteri) e ne faceva la molla per una revisione moderna del *topos* della disfida, si perde del tutto nel trapianto di Peri, il quale, come da prassi, si tiene alla larga anche per ciò che riguarda le citazioni testuali.[285]

Il re Ircano senza nemmeno riflettere accetta la proposta e concede l'uscita, dando inizio a quel movimento costante per il quale nella *ratio* narratologica e intima degli eroi la componente amorosa prevale su quella bellica, minando la verosimiglianza dei passaggi di senso interni a un racconto che pur sarebbe di guerra. Contrapposto a Ircano è un Cesare che è del pari poco accorto: dapprima spedisce Brimarte in cerca di Rosmondo, idea non proprio brillante se si considera che è il secondo miglior guerriero del campo, quindi rilascia un messaggero catturato mentre portava agli assediati la notizia dell'imminente arrivo degli alleati esteuropei, lasciando al nemico, in modo sciagurato, la possibilità di organizzare un devastante attacco a tenaglia.[286]

Cesare è la mente del campo (Rosmondo è, facilmente, la mano),[287] ma è mente distratta, per niente in grado di preservare l'unità delle sue forze, per il semplice fatto che è ingranaggio di una macchina narrativa rapsodica, noncurante della verosimiglianza sul piano della logica interna della favola e su quello della rappresentazione. Non vale nemmeno la pena tentare di dare un elenco dei paradossi,[288] anche perché, al di là dei limiti di penna, non era forse nemmeno nelle intenzioni del contadino di Arcidosso competere con i grandi maestri o anche solo cercare di intrufolarsi nella tradizione. Il suo è il tipico poema municipale, che fa sorridere per la ciclica citazione del Mugnone come corrispettivo del Tevere o dello Xanto,[289] destinato a una circolazione interna alla corte e agli ambienti colti cittadini, e che in effetti non avrà nessun tipo di rilevanza su una più ampia carta della geografia letteraria.

Come la *Fiesole distrutta*, è sostanzialmente indifferente al modello tassiano anche il ***Costantino il Grande, overo Massenzio sconfitto*** di **Giacomo Grisaldi**, un poeta su cui nulla mi è stato possibile scoprire. Il poema fu mandato ugualmente alle stampe nonostante fosse incompleto, a Venezia, per i

---

285 Un elenco alla spicciolata dei tasselli d'imitazione attesta come il metodo di Peri tenda a schivare il calco netto, a vantaggio della riscrittura: «Era questo un guerrier nato e cresciuto / tra le civil discordie e 'l moto esterno» (PERI, *Fiesole*, II 14, 1-2) da confrontare con i natali di Argillano «nacque in riva del Tronto e fu nutrito / ne le risse civil d'odio e di sdegno» (TASSO, *Gerusalemme liberata*, VIII 58, 3-4, un distico celeberrimo, poi ripreso da Graziani); le ottave sul sito su cui sorge la città, altro *topos* eroico di conio tassiano (rispettivamente II 70 e III 55); la descrizione del giardino incantato, dove «a un parto nasce / il fiore e 'l frutto, e spunta e si matura, / e nel morir de l'un l'altro rinasce, / e con tal variare eterno dura» (PERI, *Fiesole*, IV 26, 1-4), scontato riferimento al «co' fiori eterni eterno il frutto dura, / e mentre spunta l'un, l'altro matura» (TASSO, *Gerusalemme liberata*, XVI 10, 7-8). Un calco quasi totale è invece lo spettacolo della pugna che si presenta a Ircano, «la gran tragedia dello stato umano» (PERI, *Fiesole*, VIII 68, 8) dove prima era «l'aspra tragedia de lo stato umano» (TASSO, *Gerusalemme liberata*, XX 73, 6).

286 Si vedano rispettivamente PERI, *Fiesole*, II 59-61 e VI 78-79.

287 Così che il capitano desiste dal proposito di dare l'assalto al muro perché «senza il braccio del garzon sovrano / stima lo sforzo altrui fallace e vano» (ivi, II 60, 7-8).

288 Detto della presenza di moschee all'interno della città assediata, si notino perlomeno altri tre dettagli, tra i molti: la presenza di un contingente scandinavo, secondo il gusto di tardo Cinquecento (con tanto di battaglioni svedesi, norvegesi e goti, annunciati a II 3-4), e di un drappello di «guerrieri erranti» (XII 11), infine la congiuntura storica in cui è inserito il racconto, con l'assedio della città che sarebbe arrivato all'undicesimo anno dalla fuga di Catilina da Roma.

289 Già dal proemio, che per la scala geografica cui fa riferimento suona quasi eroicomico: «e di sanguigna strage onusto e cinto / corse a l'Arno il Mugnon sommesso e vinto» (ivi, I 1, 7-8).

tipi di Modesto Giunti Modesti nel 1620: per quanto la vicenda non sia portata a termine, nei dieci canti stampati se ne legge abbastanza per imbastire un discorso che lo inquadri nel rango dei poemi che senza opporsi né adeguarsi all'archetipo moderno vanno verso una sorta di terzo binario della tradizione.

Due fattori, che sono poi quelli su cui si esaurisce una lettura, portano su questa rotta, il primo dei quali è la tendenza a banalizzare i meccanismi di costruzione dell'intreccio. Come nel resto dei poemi di questo tipo, la favola è costruita in maniera lineare, tramite la giustapposizione delle azioni: i disturbi che si frammettono al compimento dell'azione – idea tassiana per cui si può a buon diritto parlare di banalizzazione – vengono superati in modo subitaneo e semplicemente si sommano tra loro, anziché concatenarsi. Il disegno del testo è del tutto privo di profondità, su due dimensioni: se una favola ben intrecciata si può concepire come un ellissoide, completo di assi che ne rendono la profondità spaziale, il poema di Grisaldi è una linea retta su cui si dispongono vari punti, tra di loro uniti da un legame di semplice consequenzialità temporale, così che ogni azione non scaturisce a monte da qualcos'altro ma si genera da sé e si riassorbe in maniera repentina.[290]

Simile al poema di Peri è il modo in cui viene organizzato il differimento, che non è parte di un piano ordinato da parte degli inferi ma iniziativa personale di due maghi, Turgite e Orchilia, che in modo abbastanza goffo escogitano dei mezzucci per evitare la caduta di Massenzio.[291] In questo quadro manca un confronto paritario tra Inferno e Cielo, con il primo che è in pratica niente più che un agente al servizio degli incantatori, da evocare quando servono una tempesta, come al canto I, o gli ingredienti chimici per preparare una spaventosa mina con cui far saltare in aria la flotta di Costantino.[292]

Il senso profondo dell'opera tassiana si perde completamente, tanto quello verticale e allegorico, lo scontro metafisico tra bene e male, quanto quello orizzontale della diegesi (con gli eroi che, come logica conseguenza, vengono privati di una qualsiasi rilevanza),[293] in un contesto che tuttavia, in superficie, si può dire eroico, fatto che rende bene l'idea di come per il Seicento funzioni, piuttosto che un impianto interpretativo sospeso ambiguamente tra epica e romanzo, un ragionamento sulla coesione della favola in grado di dimostrare differenze di sostanza che, al contrario, sembrerebbero semplice sfumatura.

Il secondo elemento di demarcazione con il filone dell'eroico che emula il modello è il recupero nudo di alcuni *topoi*: in sostanza, laddove ci si aspetterebbe di trovare spie intertestuali a dar peso a un rinvio preciso si ha, invece, un sostanziale oblio della *Gerusalemme liberata*. Un primo esempio è dato

---

[290] Con questa grafica viene rappresentata da Salviati, che nel trattare la differenza tra favola scenica ed epica dice la prima «in un certo modo senza larghezza, rassomigliantesi quasi ad un nastro» e la seconda «larghissima, imitante quasi una mandorla» (SALVIATI, *'Nfarinato secondo*, p. 74, dove si ha anche il disegno dell'ellissoide).

[291] Orchilia con una mossa perlomeno folle segna la rovina del campo di Massenzio: al canto V racconta ad Albina (per quale motivo non è possibile sapere) dell'esistenza di un libro del fato nel quale è raccontato come si concluderà la guerra, notizia che prontamente la donna porta al campo nemico. Recuperandolo (la missione di recupero viene inviata al canto VII), Costantino avrà la strada spianata, visto che potrà sapere esattamente come sconfiggere l'avversario.

[292] Una topica che si affaccia più di qualche volta nel contesto del poema eroico, e che si riferisce ai fatti di Anversa del 1585 (vd. *supra*, pp. 148-149 e la relativa nota), che qui si legge al canto VIII.

[293] Come nell'*Amedeide* di Chiabrera, agiscono qui una serie di persone utili sul momento a risolvere un'impasse ma per il resto del tutto estranee allo svolgimento complessivo della vicenda: il conto degli eroi impegnati nella guerra è così davvero molto alto, di quantità omerica nonostante il racconto sia più che dimezzato.

dalla figura del sedizioso, che in Grisaldi si eclissa come macchietta, nel venir meno dell'interesse per questo fondamentale campo dell'epica: la sedizione non consente un ritorno al tipico discorso politico (tanto che la sequenza si conclude senza bisogno di provvedimenti, per mano di Dio) né a citazioni di sorta.[294]

Questa strategia è attiva anche nei pochi casi in cui vengono riprese in modo più puntuale micro-sequenze dalla *Gerusalemme liberata*. Quando Ardragasso, reputando indecorosa la guerra d'assedio, prega Massenzio di poter scendere in campo, se non da capitano di un drappello «come privato almen», fa una cosa simile ad Argante, che chiedeva ad Aladino di poter venire a duello con i campioni cristiani[295] (dopo essere stato esortato a pazientare in attesa dei soccorsi africani, gli è concesso di poter guidare un assalto notturno): sequenza molto simile a quella della *Gerusalemme liberata* (tranne che per l'esito, che da disfida diventa sortita), come segnalato da un paio di minimi riferimenti, ma che in maniera analoga alla scena vista in Peri sono poco più di un grado zero, quasi niente rispetto ai casi di Balli e Gallucci (in un contesto peraltro senza senso, in cui i personaggi sembrano rispondersi senza ascoltare).[296]

Pur nella sua marginalità, il poema di Grisaldi è comunque di qualche interesse: dedicato al cardinale Scipione Borghese, è testimone precoce di uno sviluppo dell'eroico in direzione di Roma e della corte papale che troverà piena realizzazione nella terza deca del secolo, ma più come flusso encomiastico che come vero sviluppo di una linea eroica. Altra catasta di azioni disorganiche è l'***Enrico overo Francia conquistata*** di **Giulio Malmignati** (Venezia, Guarisco, 1623), un poema dedicato e destinato, sulla spinta di quali interessi non è dato sapere, a Luigi XIII e incentrato sulle eroiche gesta di suo padre, Enrico IV.[297] Il testo si compone di ventidue canti, non preceduti da alcun apparato di dedica né dalle consuete tavole, stampato in un microscopico volumetto in ottavo ricolmo di errori e solecismi, non sempre imputabili all'editore ma spesso di mano dell'autore, che lo stampatore veneziano Valentini sostiene, nella lettera di prefazione dell'*Ordaura*, siano da attribuire alla forzatura di amici e padroni per le quali l'autore sarebbe stato costretto a dare alla luce il poema «senza altra limatura o correzione».[298]

---

[294] Il ribelle Apagone, deciso ad abbandonare a ogni costo il campo, viene inghiottito dalla terra, che si apre sotto i suoi piedi per volere di Dio (GRISALDI, *Costantino*, III 69-75) senza che il comandante romano debba far nulla per mantenere il controllo del campo.

[295] Ivi, VI 9, 6, riproposizione del titolo tassiano di «privato cavalier» con cui Argante chiede di poter uscire dalle mura (TASSO, *Gerusalemme liberata*, VI 13, 7). Poco prima, all'ottava 9, v. 2, un'altra citazione, stavolta puntuale, quando Ardragasso ribadisce la propria autonomia dicendo «fa pur, signor, ch'io sol basto a me stesso» (cfr. dal poema tassiano VI 13, 3: «ch'io, quanto a me, bastar credo a me stesso»).

[296] Alla richiesta di Ardragasso, Massenzio risponde accordando una scaramuccia tra avanguardie: per tutta risposta l'eroe si incollerisce come se gli fosse stato negato il consenso a uscire dalle mura, dicendo di bastare a se stesso, ma poi accetta con gioia il fatto di poter condurre una sortita notturna a capo di una schiera.

[297] Sono pochissime le notizie sulla vita dell'autore, in assenza di un qualsiasi studio bibliografico: nato a Lendinara, entrò molto giovane alla corte di Francesco Gonzaga, come si legge nella dedicatoria della sua prima opera a stampa, la tragedia pastorale il *Clorindo*, mentre un elenco aggiornato al 1623 delle sue opere andate a stampa si trova all'interno del poema stesso, in tre ottave auto-celebrative nella rassegna dei lendinaresi celebri (MALMIGNATI, *Enrico*, XVI 53-55). Il poema è passato sotto la lente di BELLONI 1893, che dà notizia di uno studio di fine Ottocento (purtroppo ancora oggi il lavoro più aggiornato) sui rapporti intertestuali del canto I dell'*Henriade* di Voltaire con l'*Enrico* (pp. 218-220).

[298] MALMIGNATI, *L'Ordaura*, *Giorgio Valentini a' cortesi lettori*, s.n. Il prefatore più avanti riferisce che l'*Enrico*, nonostante la pessima impressione, fu ben visto da Luigi, che investì l'autore del cavalierato di San Michele. L'ottava di dedica del poema è interessante, dà nota di una conoscenza non sciocca dei complicati indirizzi della corte francese e dei modi migliori per

Il volume non si presenta bene dall'esterno, e il contenuto è sulla stessa lunghezza d'onda. Le sviste di grammatica e di scrittura (geminazioni e scempiamenti inconsueti a questa altezza e salti di parole nel nastro della rima) sono l'indizio di una mano insicura, la costruzione della favola ne è la prova: caotica, insensata, rigonfia di espedienti banali, presenta le stesse caratteristiche viste fin qui in Peri e Grisaldi, dai modi e dagli espedienti di organizzare la mole digressiva agli scioglimenti *ex machina* e all'invadente presenza dell'elemento soprannaturale.

Il racconto dell'ultima fase delle guerre per la corona di Francia (grossomodo, da quel poco che se ne capisce, dalla battaglia di Arques del 1589 all'assedio di Parigi del 1594), frenetico e privo di una sequenzialità cronologica sicura, è spezzettato da una serie di episodi secondari gratuiti e, in aggiunta, inverosimili e poco sensati. Se è assurdo fermare un assedio per partecipare a un torneo sotto mentite spoglie (ma, d'altronde, sarà lo stesso Enrico a indirne un altro, a guerra in corso),[299] lo è anche di più, compiere una spedizione in Brasile per distruggere un palazzo incantato, farlo attraversando l'oceano in un giorno e lasciando il campo in balia di una scorribanda notturna del nemico, il quale con un assalto improvviso decima le truppe e mette a repentaglio l'esito della guerra.[300]

Ogni curva del racconto occupa uno spazio delimitato, che non pare avere grande attinenza con il resto dei fatti che succedono: a questi due primi esempi ne segue un terzo, le peripezie nel bosco del duca di Nevers, distribuite su due canti e parallele alla campagna che il futuro Enrico IV sta portando avanti. Allontanatosi dal campo di battaglia per amoreggiare con Arsilla, il cavaliere finisce preda degli incanti infernali, che gli presentano una sarabanda innumerabile di adescamenti, visioni (ma sarebbe meglio chiamarle incubi) e fantasmi, dai quali esce pulito, come ovvio, per intercessione di Dio e per mezzo di un crocifisso.[301] Allo stesso modo, del tutto ininfluente sulla favola è l'erranza di Longavilla ai canti XVII-XVIII, dato che di lui non si sa più niente nel resto del poema, né aveva in precedenza una

circuire il re: MALMIGNATI, *Enrico*, I 3 («La reina de l'acque e me raccogli / sotto l'ombra ospital del tuo gran giglio, / me dal rio volgo e lei d'orror togli / acciò spenda in tuo pro l'armi e 'l consiglio; / lei bellicosa e me canoro invogli / a dar d'Italia a gli aspi fiero essiglio, / che cinta ella di palma et io d'alloro / vedrenti il mondo in man [crovato] e d'oro», da cui al v. 2 si noti la ripresa netta dalla famosa canzone encomiastica di Annibal Caro; ma anche, nel complesso, la prossimità di alcune soluzioni a MARINO, *Adone*, I 5 e 9).

[299] Al canto III i cittadini di Rouen chiedono a Enrico una tregua per poter svolgere un torneo, e viene loro concessa: al canto IV è Enrico stesso a prendervi parte con armi ignote e a vincere la posta in palio, la bella dama di Borbone, che poi cede al proprio tesoriere, che è pazzo per amore. A sciocchezza risponde sciocchezza: accettando, il capitano si mette in una situazione scivolosa, dal momento che estraendo a sorte coloro che vi parteciperanno fa scontenti tutti gli altri, senza però che per questo scaturiscano rivolte (MALMIGNATI, *Enrico*, III 90-94). A X 1-2 è quindi il Borbone stesso a indire una giostra, della quale poi non si sa nulla, dal momento che non se ne ha più traccia nel libro.

[300] Per la missione brasiliana vd. i canti XI-XII, nei quali Enrico e altri cavalieri affrontano un'infinità di prove, tutte uguali tra loro e risolte ultimamente da Dio, che invia la Penitenza a redimere gli eroi illasciviti. Si nota bene, in questa sequenza, come la velocità narrativa provochi una compressione del senso del racconto: nel giro di 20 ottave i Francesi si abbandonano al lusso del giardino e vengono redenti da Dio, che in modo molto poco credibile gli fa vedere «quasi in speglio» (ivi, XII 57, 1) ciò che sono diventati da non più di cinque ottave, poco per credere a un sensato processo di *bildung* o di espiazione del peccato. Per l'assalto notturno al campo vd. la prima metà del canto XIII.

[301] Ivi, canti VIII e IX: nel primo, ottave 44 sgg., l'eroe cade prima nell'inganno erotico e poi in quello eremitico che i demoni gli organizzano, uscendone grazie al crocifisso, nel secondo, dopo una serie infinita di visioni spaventose (1-32), raggiunge il tempio della Grazia, i cui ministri lo convincono a fermarsi per purgare l'anima dal peccato (33 sgg.). Un altro esempio di questa frenesia narrativa si ha nelle prove che Enrico supera al canto XIX, nel giro di poche ottave (17-56): una donna, un uccello, un serpente, una città bellissima che poi si infiamma, di nuovo una finta Maria (era già successo al canto XII), vari mostri usciti da un tronco che gli mostrano gli inferi, e di nuovo un altro giardino con belle donzellette.

qualche importanza per lo svolgimento della favola.[302] Da questi due esempi emerge che lo scheletro del racconto è organizzato per accumulo, con occupazione al centimetro degli spazi del testo secondo un principio di frazionamento settoriale (per cui a ogni zona corrisponde un'unità definita del racconto), ma anche un'altra coppia di fattori, rilevanti lungo tutto il poema, sarebbe a dire l'asfissiante intervento divino e un erotismo assai spinto.

Il primo elemento ha un'incidenza fortissima sul racconto: basti pensare che non solo gli angeli aggiornano Enrico e gli altri eroi su tutto ciò che accade, ma fungono anche da consiglieri, portaordini e guerrieri privati. Su un piano narrativo, puntellano la pericolante struttura del racconto fornendo quei piccoli nessi interni che dovrebbero esistere per logica di sistema, e che invece sono dati costantemente dall'alto: se serve che un personaggio venga a conoscenza di qualche cosa sono loro a informarlo, e sempre loro risolvono ogni situazione scomoda. La loro presenza è dilagante, compaiono praticamente per ogni minima sciocchezza, dimostrando tutti i limiti di tenuta di una favola arrangiata, nella quale gli agenti umani contano poco o niente e se tentano di agire di propria volontà sbagliano.[303] Altrettanto si può dire del versante infero, nel quale si aggiunge un'incredibile stravaganza nella rappresentazione: i demoni non solo duellano, ma si innamorano carnalmente e chiedono salva la vita agli umani, in che modo e sulla base di che leggi non riesco davvero a comprendere.[304]

Il secondo, di segno evidentemente opposto, compare qua e là nel testo, in proporzioni diverse dal pur contestato antecedente tassiano e in linea con le prerogative di una linea della narrazione in ottave (Marino, Zinano sul versante eroico) che si sviluppa nel terzo decennio del secolo. Frutto di una penna rozza, le sgraziate e scabrose descrizioni di pratiche sessuali preliminari e di coiti, ben più esplicite di quelle di Marino e incredibilmente passate al setaccio dell'Inquisizione (forse per la minima circolazione del testo), si trovano di tanto in tanto come contraltare demoniaco della moralità dominante, in azioni sempre scatenate dagli inferi.[305]

Come altrove, dunque, gli agenti soprannaturali partecipano in modo continuo alla costruzione della vicenda; di diverso, c'è il volume di citazioni da Tasso, inusitato rispetto alle medie di Peri e Grisaldi per

---

[302] Tra i canti XVII e XVIII continua, salvo poi finire nel nulla, la storia di Longavilla che era stata lasciata interrotta al canto VII: il cavaliere francese ritrova l'amata Armilla, la sottrae a Codrio e gode il suo amore, fino a che la donzella decide di farsi monaca dopo il racconto di un vecchio incontrato in un bosco.

[303] È incredibile quello che succede al canto VII: in assenza di Longavilla e Armilla, i campioni incaricati di terminare la guerra con un duello, angeli e demoni addirittura combattono in campo aperto, e questa è cosa alla Trissino, ma prendendo le fattezze dei due cavalieri (VII 61-62), una tenzone che resta senza esito, poiché sfocia in una zuffa generale (VII 69 sgg.).

[304] Una cospicua fetta del canto X (25-55 e 65-78) è occupata dagli inutili e inverosimili patemi amorosi di Codrio, demone-mago custode di Armilla, mentre a XII 3-4 un demone che sbarra la salita al palazzo del Brasile prega Enrico di non essere ucciso, e rivela tutti gli inganni che gli ha tessuto contro: inutile dire che il magnanimo Borbone gli risparmia la vita.

[305] Già fuori dai limiti del decoro eroico la descrizione della gara di baci (VIII 57-58) e dei lividi che Codrio procura ad Armilla baciandola su tutto il corpo (X 66, nel contesto di una sequenza improntata alla lascivia), si legga quella che è una vera e propria masturbazione: «E se non era che de l'armi onusto, / il fior colgea del suo gradito amore; / ma poi che pago ha l'insaziabil gusto / di baci, intiero a lei lascia il bel fiore; / non vuol però col tatto esser ingiusto / che men s'appaghi anch'ei d'opra migliore: / spinge la mano e in alabastri molli / tocca or valletta angusta or picciol colli. // Né cessò sin che di dolcezza i lumi / segno non dian di lor dolcezze estreme: / a tanti baci, a tanti vezzi i dumi / fiorìr di gioia e stillar mèle insieme» (VII 83-84, 1-4). A VIII 46 e 52 i vezzi da donna di malaffare di una ninfa e il suo coito con Nevers, e a XVII 72 la presenza del sangue virginale, elemento tipicamente mariniano (soprattutto del Marino lirico).

numero e puntualità, ma non così imponente come in Balli e Gallucci. Una via di mezzo, insomma, per la quale è quasi sempre scartata la soluzione della riscrittura di intere ottave o quartine a vantaggio di riprese su scala ridotta, nei confini del verso, e sempre in contesti di ben diversa natura: la *Gerusalemme liberata* è tesaurizzata come formulario di soluzioni versali, non come base per una seria emulazione che coinvolga anche strutture retoriche più estese, come le intere sequenze o la costruzione dei personaggi.

Per intendersi, basti mettere a confronto con gli esiti della linea tassiana pura dell'eroico (Balli, e poi Sempronio e Graziani) le emergenze del discorso politico: in Malmignati si trova talvolta un accenno al modello tassiano ma sempre fugace, non martellante su più stanze come nel *Palermo liberato* ma nei limiti del verso. Così il duca di Mompensier (alias Enrico di Montpensier) nel corso di un consiglio di guerra dice che «quest'è in liberi sensi il parer mio», e il maresciallo Birone loda il governo saggio sostenendo che «regger di amore il pio, col timor l'empio / questo è di ben regnar fondato essempio»; e da ultimo Umena, l'avversario del futuro re, sentenzia che «per la fé, per la patria or tutto lice».[306]

Nella stessa direzione vanno anche il resto delle citazioni, che inoltre sono spesso fuori contesto, incastrate in situazioni di diverso tipo rispetto al dato di partenza: davvero poca cosa rispetto alla densità che si è vista altrove, nei ranghi di un poema che di sicuro non fa dello stile il proprio punto forte. Pure, l'*Enrico* mostra passaggi rimarchevoli, tanto di per sé,[307] quanto anche nella prospettiva di un confronto, ridotto all'osso, con l'*Adone* di Marino: dopo l'ottava di dedica al re di Francia, valga su tutte la descrizione del giardino che circonda il palazzo in Brasile, che sulla scorta dell'analogo *locus amoenus* di Falsirena presenta una natura mineralizzata descritta con stile non indegno.[308]

4. VERSO MARINO

Un fattore che già a questa altezza si intromette nella vicende dell'eroico e rappresenta una sorta di quarta strada è il marinismo, un fenomeno che sarà fondamentale per l'arricchimento del genere sotto il profilo dello stile ma che comincia a filtrare nel racconto in ottave in anticipo rispetto all'*Adone* secondo delle precise direttrici. Anzitutto, cosa rilevante a questa altezza, come linea di un flusso encomiastico di

[306] Cfr. rispettivamente ivi II 30, 5 e II 15, 7-8 (si noti la forbice con il parallelo luogo tassiano); XIII 2, 4; e TASSO, *Gerusalemme liberata*, II 81, 8; V 39, 3-4 («"Con quest'arti" dicea "chi bene impera / si rende venerabile ai soggetti»); IV 26, 8.

[307] Come al solito è impietoso il giudizio di BELLONI 1893 (per il quale lo stile di Malmignati è «stentato e barocco», p. 227), ed esagerato: per quanto inevitabilmente sciatta, la scrittura del lendinarese presenta anche briciole di concettismo, non nelle dosi di un Zinano ma comunque abbastanza per rivedere le posizioni di tardo Ottocento. Solo un paio di campioni: «e quando il tempo ogni altro nome estingua / avrai tomba ogni cor, tromba ogni lingua»; «e qual folgore urtar ne le bandiere, / schierare il campo e scompigliar le schiere»; «che fendendo l'elmetto a gli aurei crini / fa un bel monil di liquidi rubini» (MALMIGNATI, *Enrico*, I 2, 7-8; I 16, 7-8; XV 37, 7-8). Un concettismo alle volte sopra le righe, ma non inconsueto nel Seicento, come in quest'alba: «Già i bifolchi de l'alba erano sorti / a solcheggiar del ciel l'ampie campagne» (ivi, XXI 51, 1-2).

[308] Si notino le corrispondenze precise tra ivi, XII 26 («Stupido Enrico in questa parte e in quella / rimira d'ogni intorno il vago e 'l verde, / ma il verde è di smeraldo, ed è la bella / rosa rubini ov'ogni fior vi perde, / son di perle i ligustri, e quasi ancella / viola di zafiro ivi rinverde, / di iacinto è 'l giacinto, e gli altri fiori / son gemme, e d'essi imiteno i colori») e MARINO, *Adone*, XII 163, 7-8 e 164 («e sempre verdi al freddo e fresche al caldo / l'erbe e le fronde lor son di smeraldo. // La rosa le sue foglie ha tutte quante / fatte di puro oriental rubino, / il bianco giglio d'indico diamante, / di lucido cameo l'ha il gelsomino, / di zaffir la viola e fiammeggiante / il bel giacinto è di giacinto fino»).

un certo rilievo in direzione francese. Diritto su cui Marino aveva messo le mani con il *Tempio*, ma che non esclude la possibilità per l'esercizio da parte di altri autori: Malmignati, Zinano e **Carlo Bocchineri** con il suo ***Palladio*** (Parigi, Huqheville, 1611) condividono aspirazioni solo in parte ripagate, che però attestano l'apertura di un'importante pista dell'epica nel lasso d'anni che va dalla morte di Enrico IV alla presa di potere effettiva di Luigi XIII.

Con evidente propensione verso il partito italiano si era mosso con anticipo il pratese Bocchineri, con un poemetto, come segnala il frontespizio della *princeps*, in quattro canti dedicato a Maria de' Medici e costruito quasi esclusivamente sulle vicende della famiglia toscana, nonostante l'asse centrale del testo sia un altro, l'assassinio di Enrico di Borbone. Il *Palladio* è una spregiudicata operazione di conquista del consenso nelle sabbie mobili di una corte in cui la perdita del reggente aveva causato uno spostamento degli equilibri di potere verso la fazione italiana, e perciò diventa una lunga e stucchevole sviolinata alla regina. La quantità di encomi ammessi (tra gli altri per Concino Concini, cui è dedicato) è tale da far suonare la morte di Enrico IV come niente più che una tragica necessità: solo il canto I contiene un abbozzo di canovaccio narrativo, di marca forse più agiografica che eroica, mentre le restanti tre unità sono interamente dedicate alla lode della casa fiorentina. Nel canto successivo San Giovanni Battista e San Lorenzo tengono a battesimo il neonato Ferdinando (destinato a succedere a Cosimo II sul trono granducale), nei due che seguono la Sibilla rivela direttamente al poeta il passato della famiglia e del suo stemma.

Distribuendo in maniera sbilanciata *narratio* ed encomio salta del tutto, assieme all'equilibrio testuale, la pretesa narrativa: lo si potrebbe chiamare un poema senza *favola* (per Belloni è invece, molto più semplicemente, un «cumulo di strane e matte invenzioni»),[309] e non per caso, visto che al di là del primo canto prende qualche spunto da un altro poema senza *narratio*, la *Divina commedia* dantesca. Il racconto epico del canto I, aristotelicamente impersonale, diventa una cosa del tutto diversa a partire dalla fine del successivo, quando San Lorenzo, dopo essere intervenuto ai natali di Ferdinando, si presenta al poeta dandogli l'incarico di trascrivere quanto gli dirà la Sibilla:[310] il poema diventa una sorta di

[309] BELLONI 1893, p. 229, che poco oltre rincara la dose, definendo quello di Bocchineri «un ingegno mal diretto e peggio nudrito, che diè facilmente nel falso e nel barocco credendo forse di riuscire nuovo e originale» (p. 230). Lo stile non è, tuttavia, poi così disprezzabile: al netto di una penna mossa da esigenze immediate, si trovano alcune cose pregevoli, come il metaforuto «crosta» a indicare un affresco o, forse, un fregio di pietre preziose (I 63, 5: «e fra le croste d'oro è altar dipinto»; poi anche a IV 110, 3-4), antecedente interessante per Marino (*Adone*, V 113, 3 e XVI 28, 8); o la continuazione della serie di verbi denominali danteschi (I 27, 5-6: «di sdiare Dio forse ha talento, / o 'l peccato indiar, ch'eterno è seco?», e I 16, 7-8: «insuperbisco or ora / m'incielo e indio, e voi giacete ancora?»).

[310] San Lorenzo si reca dal poeta a II 57, 7-8, e alle ottave successive gli comunica che lo condurrà dalla Sibilla perché apprenda il passato di casa Medici e lo trascriva. Dantescamente, il compito è mosso da un «desio» di conoscenza (58, 3-4: «scorger ti debbo anco al notturno lume / ov'è chi 'l tuo desir può far quieto»), primo indizio di un'assimilazione con il pellegrino della *Divina commedia* che si fa più insistente in seguito. All'ottava 63, addirittura, il poeta arriva a chiedere a San Lorenzo di sapere qualcosa di sé dal libro del destino, richiesta che viene immediatamente bocciata, con citazione scoperta: «Il terzo ti vorrai far tu fra questi / ch'ingegno ebber sì pronto e cor sì mondo?» (II 64, 1-2).

reportage in diretta, a metà tra il viaggio di Dante e le profezie che si trovano nella lirica lunga, quella delle canzoni e delle collane di stanze.[311]

Non mancano, tuttavia, gli elementi per affiliare il testo alla linea del poemetto: primo indizio, sul piano narrativo, è proprio la presenza di un narratore-personaggio, *topos* dantesco di un certo impatto nel Seicento che si trova, non a caso, in molti altri testi di misura breve e che come l'*incipit* apocrifo dell'*Eneide*, è uno strumento retorico utile all'auto-celebrazione del poeta (il caso estremo, fatte le debite proporzioni, è quello dell'*Adone*). Bocchineri non si limita a ciò, ma per marcare la propria autorialità riprende anche l'attacco pseudo-virgiliano, spostato però in conclusione al canto I, con gli stessi intenti di Sanvitali: anche qui la menzione della carriera poetica pregressa è tutt'altro che disinteressata, ma serve ad attestare una fedeltà alla regina di Francia già dimostrata in altre due occasioni.[312]

La lunghezza e, soprattutto, l'argomento di storia contemporanea completano il discorso sul testo. Nella prefazione *Alli intelligenti lettori* il secondo tema è dibattuto con un buon grado di consapevolezza ma, di nuovo, è chiaro che più della discussione sull'epica al poeta interessi compiere un'auto-apologia preventiva. In questo caso il fine è conferire, attraverso una marchiatura epica, una patente di credibilità all'opera d'encomio; proprio per questo lo scritto teorico si sofferma, come in Sanvitali, su un solo tema, e di facciata, nel tentativo di indirizzare *ab ovo* la lettura del testo. La cosa sorprendente non è tanto questa, quanto piuttosto la radicata contraddizione del testo con gli *exempla* addotti: tra le varie opere che erroneamente prediligono il «falso per materia all'epico poema» è annoverata la *Difesa di Dante* di Mazzoni, cosa che a fronte di un testo che si inventa la storia di sana pianta ed è dantesco nell'intelaiatura pare per lo meno bizzarra (o forse non lo è affatto, considerando la chiamata in causa di Mazzoni una calcolata dissimulazione).[313]

Coerente, invece, con quelle che sono le caratteristiche del poemetto è l'esclusione di Tasso dal novero delle *auctoritates* teoriche: dei *Discorsi* non si hanno tracce esplicite nella prefazione, così come della *Gerusalemme liberata* emerge molto poco nel testo. Una delle poche impronte si vede nel proemio, genericamente ariostesco (come nell'*Orlando furioso* dedica e argomento si contaminano, affinità che è sottolineata da due citazioni dichiarate),[314] dove l'invocazione a Concino Concini come soccorritore del

311 È esigua la bibliografia su Bocchineri: uno specchietto si ha in GUASTI 1844, pp. 48-51 assai poco generoso (p. 48: «Ebbe la gioventù contristata dalla vista delle più nefande azioni dei Medici; e pur volle encomiarli, vivi e morti: tanto è vero che al potente la lode, o compra o gratuitamente vile, non manca mai!») anche nei confronti dell'opera (del *Palladio* è detto, a p. 49: «adulazione continua, vizi del secolo a iosa»).

312 BOCCHINERI, *Il Palladio*, I 78 (70 secondo la numerazione erronea della *princeps*): «Quell'io, che di Bisenza in su la riva, / ove Prato fiorisce, ove risplende / la zona illustre dell'eccelsa diva / che del bel nome suo degna ti rende, / cantai la tua bellezza unica e diva, / canterò forse ancor l'opre stupende / con altro stile e con più culte rime, / se non mi sdegni tu, donna sublime». Il riferimento è alla *Canzone sopra le reali e felicissime nozze delle regie maestà de' cristianissimi re di Francia* (Firenze, Marescotti, 1600) e alle *Stanze sopra la partenza della cristianissima regina di Francia e di Navarra* (Firenze, Marescotti, 1600).

313 BOCCHINERI, *Il Palladio*, *Alli intelligenti lettori*, s.n.

314 Ivi, I 5: «Cedano in tanto i tuo' pensieri egregi, / real Maria, s'hai di saper desio / l'arbor fecondo de' medicei regi / ch'ebbe di Grecia il bel cappo natio», dove oltre al lemma chiave «ceppo» anche il primo verso è chiara ripresa di ARIOSTO, *Orlando furioso*, I 4.

poeta gioca sull'esaltazione, inappropriata se non proprio irriverente, di uno «spirto regio» proprio del marchese d'Ancre.[315]

Un elogio spropositato ma possibile, a questa altezza, in seno a una corte nella quale era netto il predominio del partito italiano, e a un testo che gioca con libertà totale sulle fonti. Su principi simili è costruito il ***Tempio*** di **Giovanbattista Marino** (Lione, Iullieron, 1615), tra i migliori esemplari di una nuova linea dell'encomio in forme lunghe che, per quanto non propriamente eroica, ha qualcosa in comune con i poemetti fin qui visti.[316] Il testo è ovviamente celeberrimo e conta un numero importante di interventi critici, ragion per cui varrà la pena di soffermarcisi solo per evidenziare un aspetto che converge significativamente verso le forme dell'encomio lungo. Il *Tempio* non si può considerare una forma minore di *epos*, dato che è privo di due aspetti fondamentali: non ha *narratio* (pressoché azzerata dalla forma stessa del componimento), e ha una misura più in linea con le forme dell'encomio lungo che del poemetto. La struttura del testo, nondimeno, è indicativa della condivisione di prerogative, se le quasi trecento sestine di cui è composto sono, in sostanza, il tempio stesso del titolo: è l'estremo del principio di racconto nel racconto che si ha quasi sempre nel poemetto, con la sostituzione del poeta-fabbro al poeta-ascoltare (figura che si avrà, invece, nell'*Adone*).

Descritto con abbondanza il principio metanarrativo di base (con Marino che si accaparra ben 42 sestine, di contro ai pochi versi dell'*explicit* dell'*Anversa conquistata* e alle rapide puntate di Bocchineri, per parlare della propria opera, oltre alle otto conclusive e a una serie di altri piccoli passaggi del testo, che funzionano da saldatura tra le parti),[317] quello che resta del *Tempio* è un'ecfrasi, in cui ha spazio, tra le altre cose, il racconto delle imprese di Enrico IV: excursus breve, che mette a frutto un registro eroico che Marino conosceva perfettamente e sul quale poteva esibire le proprie variazioni con un'abilità nella tessitura stilistica che non si smentisce nella circuito ridotto.[318]

Se è difficile parlare del *Tempio* come di un testo epico, non è così per l'***Anversa liberata***, il secondo dei poemi sulla vittoria di Alessandro Farnese, conservato in tre canti (ma il secondo consta di sole 19 stanze) in un manoscritto adespoto e da alcuni attribuito a Marino; un'idea che non è completamente tramontata nemmeno in tempi recenti, ma è oggi pesantemente messa in discussione, al punto che si

[315] Il passaggio merita d'essere citato (vd. BOCCHINERI, *Il Palladio*, 7-8, 1-2): «E quindi a te, suo consiglier sovrano / ne' grandi affari del real domino, / e che 'l porto m'insegni ancor lontano, / regio scudier, magnanimo Concino, / volgo come da torbido oceano / il mio legno agitato e peregrino, / ch'a Musa oppressa dar mercede e pregio / è di re proprio e del tuo spirto regio. // Raccogli tu, quasi da rea tempesta / me risospinto, ond'io ricovri in pace»). Si noti il riuso di due parole chiave tassiane, «agitato» e «pellegrino», ovvia ripresa di TASSO, *Gerusalemme liberata*, I 4.

[316] Per un inquadramento, comprensivo di una tavola sinottica, si rimanda a RUSSO 2008, pp. 149-157, che dà notizia (p. 152, n. 12) di una possibile redazione manoscritta con diverso dedicatario (Luigi XIII; per ampliare il discorso sulla direttrice francese di opere italiane vd. inoltre BALSAMO 2008).

[317] Si legga solo MARINO, *Tempio*, 294 per notare la somiglianza con il poemetto di Sanvitali: «Pur volsi con scarpel ruvido e scabro / con mal polita e ruginosa lima, / inesperto scultore, ignobil fabro, / edificio celeste ordire in rima, / e qual siasi eccolo al fin costrutto, / ecco il nume e l'altare 'l tempio tutto».

[318] Il codice è quello dell'epica, ma innestato come consueto di ingegnosità e concettismi. Nonostante la brevità, un paio di passaggi sono precisamente tassiani: a 92, 5 il sintagma «per ministri guerreggia» guarda a quanto Tasso annota riguardo al califfo egiziano (TASSO, *Gerusalemme liberata*, XVII 8, 1: «Ancor guerreggia per ministri»), e a 260, 3, dove «ond'ad erger gli oppresso, a punir gli empi» è memoria facile dalle parole di Pier l'Eremita su Rinaldo (X 76, 5: «Premer gli alteri e sollevar gli imbelli», dove alla base ovviamente è VIRGILIO, *Eneide*, VI 853).

preferisce parlarne come di un'opera senza autore.[319] Le date di composizione sono parimenti ignote, ma la dedica a Odoardo Farnese, morto nel 1626, costituisce un *terminus ante quem* sicuro e molto alto,[320] e riconduce l'*Anversa* a quella zona dell'epica seicentesca che si addensa intorno al ducato di Parma. Se anche non si tratta di una manifestazione connessa al fenomeno del marinismo, è lo stesso, per i motivi detti, un testo da prendere in esame.

Alcune tracce interne al testo (e al testimone) fomentano l'ipotesti che si trattasse di un poema di una certa dimensione, non della sottospecie celebrativa ma seriamente intenzionato a fare i conti con la tradizione alta del genere, una vera «scarpa di Rodope», per dirla con Tassoni,[321] che contiene in sé le prerogative per poter essere considerato l'abbozzo di un concreto poema. Verso la metà del canto I (dopo che il proemio si focalizzava sul fatto più famoso della campagna, lo scoppio della mina) si trova un elenco delle azioni che avranno luogo nel corso della narrazione: dopo aver interceduto presso la Vergine per placare la tempesta che ha sorpreso il campo in marcia, la defunta Margherita d'Austria si reca dal figlio e gli preannuncia l'esito favorevole dell'impresa e, nel farlo, gli fornisce un *outline* delle traversie che occorrerà sopportare per portarla a termine. Dapprima lo stato delle cose sarà favorevole, la città soffrirà la fame e una guerra civile, che porterà la parte cattolica della cittadinanza a lasciare le mura per rifugiarsi, nottetempo, al campo spagnolo; poi però, complice l'Inferno, il capitano dovrà far fronte a sedizioni, a cataclismi naturali e alla strenua resistenza degli assediati, soccorsi dai rinforzi inglesi e nordeuropei.[322] Una trafila notevole di spunti, insomma, che fa pensare, qualora non si tratti di mere illazioni pubblicitarie, a un canovaccio narrativo lungo e piuttosto articolato, da valutare con tutta probabilità nell'ordine dei dieci/dodici canti, se non di più.[323]

Il progetto narrativo dell'*Anversa conquistata* si pone in posizione interessante nei confronti della tradizione tassiana, la cui ripresa non è pedissequa ma si fonda, per quel che si vede, su un preciso piano di rielaborazione, tipicamente seicentesco. In particolare, sono due le linee d'intervento che si mostrano nella riscrittura del modello: da un lato viene arricchito sfruttando le possibilità offerte dal resto della tradizione, dall'altro viene ripreso sotto il profilo dell'*inventio* ma con una diversa collocazione delle sequenze.

---

[319] Per una rassegna generale sul poema, comprensiva di una discussione bibliografica, rinvio ad ARTICO-METLICA 2016.

[320] Un indizio non certo, visto che si danno casi di poemi dedicati *ex post*, ma che potrebbe anche indicare le ragioni di un precoce abbandono del cantiere: morto Ranuccio, il poeta potrebbe aver deciso di lasciar stare un poema destinato a cascare nel vuoto, privo di un indirizzo encomiastico utile.

[321] Lo spunto viene da TASSONI, *Lettera ad un amico*, pp. 149v-150r, che dice ad Agazio di Somma di non potere, del suo poema, «giudicare quello ch'egli sia per essere mentre non ne veggo né principio né mezzo né fine ma, poi ch'ella me ne mostra un braccio e una gamba, io discorrerò di quel braccio e di quella gamba per quello che sono, e forse delle qualità loro si potrà anche venire in qualche cognizione della riuscita di tutto il corpo, come si narra che già al tempo antico i savi d'Egitto, veggendo una scarpa sola di Rodope, fecero giudizio de la bellezza di tutto il corpo suo».

[322] *Anversa liberata*, I 52-55 (da notare che la rivolta civile, oltre che un fatto storico concreto, è un tratto in comune con l'*Anversa conquistata* di Sanvitali: su questo si veda GROOTVELD-LAMAL 2016, pp. 8-9). Va rimarcato che Margherita Farnese non era ancora trapassata all'altezza dell'assedio di Anversa, anacronismo che sarà da imputare a un intervento del narratore in ragione di necessità poetiche.

[323] Pare esagerata la nota marginale che si legge a c. 11r, che, a proposito di alcune stanze, afferma: «Queste si mettano al canto 25: sieno queste 5 stanze», riscontro probabilmente infondato ma ritenuta sincero da uno dei primi critici interessati al testo (VOLPICELLA 1834, p. 55).

L'interpolazione sfrutta un setaccio virgiliano. La sequenza d'apertura, che è quasi perfettamente sovrapponibile a quella della *Gerusalemme liberata* (cinque ottave di proemio e due di riassunto dei fatti precedenti, aperte dalla formula «già… »),[324] e, più in generale, le vicende del canto I, costruito su uno schema narrativo simile al parallelo tassiano (arrivo di fronte alla città, disposizione degli alloggiamenti, descrizione del sito), vengono farcite con riferimenti dall'*Eneide*. In questo senso va letta la sequenza del tifone che coglie il campo spagnolo ancora in marcia, episodio per cui andrà ricordato l'antecedente tassiano (canto IX) vista anche l'origine diabolica del fenomeno, ma che per la posizione incipitaria e per il disturbo al viaggio dimostra essere un traslato della tempesta che proietta Enea a Cartagine.[325] Altro punto di intersezione con il mantovano si ha nella discesa dal Cielo della madre del capitano, Margherita, a fermare lo sconvolgimento naturale e a rincuorare il figlio sull'esito della campagna, altra azione che mostra punti di contatto precisi con l'antecedente classico.[326]

Il secondo tipo d'intervento è la ricollocazione dei segmenti narrativi del modello base. Detto che la cornice in cui si svolge l'azione è pressoché identica (è narrato il momento finale di una campagna, l'assedio a una città che sta aspettando aiuti dagli alleati), va notato come la tempesta del canto I abbia un'origine diabolica, opera di un «mago fellon» che dalla sua caverna dirige le operazioni di disturbo.[327] L'intervento del mago deve essere parte di un più ampio disegno narrativo (come detto in modo netto a I 52-55), qui solo accennato: presentata dapprima come episodio nell'azione, l'azione degli inferi doveva indubbiamente trovare un corrispettivo programmatico (un concilio o qualcosa di affine) più in là nel testo, a rovesciare quanto avviene nel poema tassiano, nel quale il differimento è in messo in atto a partire dalla riunione indetta da Plutone nel canto IV e non prima.

Sempre sulla linea della riscrittura ampliante e liberamente disposta si ha l'ascesa al cielo di Farnese, che si distende lungo la prima metà del canto III. La collocazione dell'episodio all'interno della favola è incerta, se è vero che l'angelo custode profetizza al capitano come ancora incompiuto il nodo principale della vicenda, la terribile esplosione della mina con cui gli anversani cercheranno di infrangere il blocco

[324] La struttura del proemio è molto simile a quella tassiana: argomento (una ottava), invocazione alla Musa (due ottave), dedica (altre due), riassunto delle vicende belliche precedenti (una ottava e due versi). Nel ricapitolare gli eventi passati della campagna l'ignoto dà esempio di quel lavoro di adattamento con minime alterazioni del modello: due ottave e mezza, con la formula tipicamente tassiana posta in coda (*Anversa liberata*, I 8, 1-2: «Di sangue avea già per molt'anni e molti / il Farnese Alessandro asperso il brando… »).

[325] In maniera simile una rilettura della tempesta virgiliana a terra si aveva nella *Tebaide* di Stazio, ennesima conferma della convergenza dello Pseudo Marino verso l'*Eneide*.

[326] La discesa di Margherita si pone in parallelismo con quella di Venere in Virgilio: travestita da fanciullo cacciatore, incontra il figlio in un bosco e poi, rivelata la sua vera identità, svanisce, nonostante le rimostranze altrui. La prossimità è confermata da spie lessicali evidenti, a partire dal sintagma «scherno dei venti» che ricolloca il virgiliano «dudibria ventis» (cfr. *Anversa liberata*, I 30, 7 e VIRGILIO, *Eneide*, VI 75), per seguire con le descrizioni della discesa (per cui saranno da mettere a fronte rispettivamente I 35, 1-2 e dal mantovano V 657-658) e del rammarico di Farnese per la sparizione della madre (per cui cfr. almeno II 59, 1-6 e I 405-409). L'associazione di Maria a una figura angelica si riallaccia a quel progetto accademico di «santificazione del potere farnesiano» di cui parla DENAROSI 2003, pp. 182-184.

[327] Lo si viene a sapere solo in seguito, quando Margherita Farnese scende dal Cielo per scacciare i demoni, come detto in *Anversa liberata*, I 35-36.

navale degli assedianti:[328] l'ascesa al Paradiso potrebbe collocarsi dunque in posizione iniziale, mentre nella *Gerusalemme liberata*, dove è al canto XIV, ma dal momento che il grosso della vicenda deve ancora compiersi, deve avere una funzione diversa nella macchina narrativa, il che offre ulteriore conferma di quel processo di rimodellamento della fonte per cui è possibile dislocare episodi dell'originale per via di una nuova attribuzione di funzioni.[329]

La *Gerusalemme liberata* è anche la matrice fondamentale per l'impasto retorico, il cui tono non è certo di bassa lega: lo stile è sostenuto e alto, più teso a un classicismo tassiano che marinista.[330] Cosa che non sorprende a questa altezza, in cui è molto distante la codifica eroica di quel modo di fare poesia, anche se l'interessate ai fenomeni della nuova scrittura barocca è già vivo: lo conferma un antesignano del marinismo, poi autore notevole del Barocco moderato, **Guid'Ubaldo Benamati**, che nel 1622 licenzia per i tipi di Anteo Viotti (editore che si può ormai definire specializzato nel ramo del poema eroico), il ***Mondo nuovo***, in una silloge dal titolo *Delle due trombe i primi fiati* contenente anche una esigua parte de *La vittoria navale*.[331] Il poema è, per così dire, il più lungo di quelli usciti nello scorcio iniziale di secolo (eccezion fatta per Stigliani) nell'ambito dell'epica di viaggio: si tratta di tre canti, dove viene raccontata la ricerca da parte di Colombo di un armatore e il suo ingresso alla corte di Ferdinando d'Aragona, sorta di prologo a quello che sarà la traversata vera e propria.

Per quanto privo di un'effettiva prosecuzione (è chiaro che Benamati preferirà concentrarsi sull'altro testo uscito parzialmente, che manderà alle stampe nel 1646, in 32 libri), se ne può parlare come del prologo di un effettivo poema eroico, probabilmente assai ben nutrito. In particolare, ciò che colpisce a una prima lettura sinottica e induce a pensare a uno schema di grandi dimensioni è la tecnica narrativa adottata dal poeta, all'insegna dell'ipertrofia: l'arrivo di Colombo alla corte iberica è preceduto da una tempesta che lo spedisce sulle coste africane, dove si inoltra in un bosco finché giunge alla grotta della maga naturale Cerfilda; costei, dopo aver snocciolato qualche nozione di scienza moderna (su astrologia

---

[328] *Anversa liberata*, III 18: «Ma ben fia d'uopo alle tue squadre altere / armar l'invitto cor d'alto ardimento: / non pur vedute machine guerriere / squarceranno allo Scalde il freddo argento, / che dell'Abisso l'indragate schiere / rompon le sbarre all'ultimo spavento, / e con foco e con ferro ogn'altra sponda / gonfia marea di rischi i campi inonda».

[329] Il riferimento al sogno di Goffredo del canto XIV è abbastanza chiaro come sottolinea lo schema della sequenza. Dopo aver profetizzato una imminente salita al Cielo (III 15, 7-8: «non ti turbar, luogo di gioia è questo, / e tuo sarà, grazia d'Amor, ben presto», da confrontare con Tasso, *Gerusalemme liberata*, XIV 7-8), l'angelo rivela a Farnese che dovrà ancora soffrire prima di poter portare a termine la campagna, proprio come faceva Ugone con il comandante crociato. Non è da escludere un'influenza, per certi dettagli, dell'analogo ampliamento della *Gerusalemme conquistata* (di cui dà un ottimo saggio GROOTVELD-LAMAL 2016, p. 15), secondo le prerogative viste in Balli.

[330] Solo qualche esempio della rarefazione dell'inchiostro barocco: tra i pochi casi rilevanti si notano la metafora a I 3, 1-2 («Se festi a lui su l'adorata Croce / inalberar la vaticana fede»), la *derivatio* a I 13, 1 («Da' venti opposti opposta via si tiene»), i concettismi, non di alta fattura, a I 24, la *reduplicatio* a I 44, 6 («Ah senta, ah senta»), la paronomasia a I 48, 3, davvero standard («a lui che morta ha morte»), oltre a un lessico con qualche punta notevole («imprimavera» a I 4, 8, e «inantenna» a I 68, 4).

[331] Ancora una volta, si noti, una silloge, la cui natura composita suona come un invito alla lettura, forse nel caso in questione come un vero e proprio rasoio per decidere quale pista seguire: due poemi di mare e di storia contemporanea, due proposte simili, delle quali una verrà abbandonata mentre l'altra, *La vittoria navale*, giungerà alle stampe in forma definitiva solo molto più avanti, nel 1646. In questa tarda edizione è vivo il ricordo del volume miscellaneo del 1622, il quale fu inviato a un numero esorbitante di Accademie per ricevere un giudizio (sugli esiti, non proprio felici, vd. *infra* dal cap. IV le pagine sulla *Vittoria navale*). Del poeta eugubino si ha anche un altro testo in ottave di un qualche rilievo, *Il Colosso*, un panegirico in ottave dedicato sempre ai Farnese e datato a un anno prima, il 1621 (ancora per le macchine parmensi di Viotti).

e cosmologia),[332] gli predice il successo dell'impresa e lo sprona a perseverare nel suo progetto. Il momento proemiale dell'esortazione, che in Tasso si riassumeva in poco, qui occupa la bellezza di 60 stanze, e porta con sé, a complicare il meccanismo narrativo, un naufragio, una specie di catabasi in un mondo sotterraneo e un incontro con un agente magico.

Nel proseguo, il principio di dilatazione non cambia: l'investitura, che richiede un concilio divino (diametralmente opposto a quello infernale da cui si apre la perturbazione nel poema tassiano),[333] con annessa visita in sogno dell'angelo a esortare Isabella a dar credito al forestiero italiano, occupa per intero il canto II, con la rassegna che scala a quello seguente. Mantenendo le funzioni-base della favola tassiana, Benamati aumenta il circuito narrativo fino a triplicarlo, rendendo difficile quella funzione di bussola interna che di norma si trova nei luoghi in cui a parlare è Dio o un altro agente onnisciente che espone i progetti per il futuro. Nelle ottave di anticipazione degli eventi di là a venire, auto-promozione accattivante più che elemento di senso nella struttura, i libri del fato interrogati dagli angeli danno conto di una serie infinita di impedimenti, tanto più caotica qualora confrontata con la sobrietà efficace delle due ottave tassiane,[334] e che fa venire in mente quella che si troverà nel poema su Lepanto completo.

Il brogliaccio del *Mondo nuovo* mostra d'altronde un'organizzazione della favola che tiene poco conto degli equilibri del poema tassiano, meno calibrata nei passaggi di senso interni e aperta alla digressione, prossima, se si vuole, a quella divagante dell'*Adone*. Già qui, in anticipo sulle date di stampa, si notano alcune istanze particolari della poetica del napoletano che tornano a connotare la produzione eroica di un Benamati molto vicino a quel modello fin dagli esordi, per quanto poi in grado di dar vita, nel testo di maggior impegno, a una narrazione organizzata su base logica.

L'eugubino, che fu tra i primi in sede lirica a raccogliere il guanto di sfida lanciato dalla *Lira*, e che dunque si può dire sia uno tra i primi marinisti, mostra una certa arditezza stilistica anche nella poesia in ottave. Già dalla dedicatoria è presente un completo registro delle innovazioni barocche, dal bisticcio linguistico alla metafora continuata e ingegnosa (la penna è detta «remo di Parnaso»), a rendere l'idea fin

[332] Per la precisione Cerfilda accenna una spiegazione sulla materia delle comete (BENAMATI, *Mondo nuovo*, I 41, 1-4), un tema all'epoca assai discusso, quindi fa vedere al genovese una tela su cui le sue ancelle stanno ricamando un mappamondo, utile a preannunciargli la scoperta del continente incognito (I 50 sgg.).

[333] Un esempio si ha nelle ottave dedicate da Dio, nel pieno di un discorso esameronico, al ricordo della caduta di Satana, che riprendono precisamente quelle di Plutone, ripristinando la verità rovesciata dall'antagonista: cfr. ivi II 39-42 e TASSO, *Gerusalemme liberata*, IV 9-11.

[334] Delle tre ottave si legga perlomeno la prima (BENAMATI, *Mondo nuovo*, II 50): «Frodi, insidie, tumulti, amori et odi, / fami, arsure, duelli, onte, disprezzi / veggion, legni scevrati in vari modi, / incanti e spirti a non soffrire avezzi, / percosse furiose, infami nodi, / di bonaccia talor lusinghe e vezzi, / di tempeste talor superbi orgogli, / isolette natanti, occulti scogli» (imparagonabile per qualità della dicitura a Tasso, *Gerusalemme liberata*, IV 17 e XIII 73).

dall'antiporta di una scrittura aggiornata secondo i canoni d'avanguardia,[335] impressione che nel resto del poema viene confermata da un elenco non disprezzabile di concetti.[336]

La cosa che desta maggiore impressione sul versante tematico è la rassegna del canto III, nella quale sono proposte una folta messe di storie personali, anticipazioni utili in vista di un dipanarsi complesso della favola. Il polo verso cui convergono parecchie di queste è Marzia, amazzone inglese in grado di calamitare le attenzioni amorose di vari partecipanti all'impresa, che non soltanto è già seguita da uno stuolo di innamorati (Velasco, lo svedese Erpoldo, Policandro), ma altri ne renderà poi succubi, come preannuncia il narratore,[337] e che, infine, cadrà vittima d'Amore, infatuandosi non di un uomo bensì di Arisbe, principessa danese che partecipa alla spedizione sotto mentite spoglie.[338] È chiaro che si tratta di un groviglio di piste che condurranno di necessità verso una serie di errori amorosi, e che per gli incroci che sottendono complicheranno notevolmente il filo del racconto. Rispetto a Tasso le proporzioni del differimento di cui si gettano le fondamenta sono esponenzialmente più alte e chiamano in causa altre modalità di scioglimento del *plot*: laddove nella rassegna del poema gerosolimitano il quadro delle vicende personali era composito, utile a rivelare indizi di varia natura (la forza di Rinaldo, la tracotanza di Alcasto, la viltà dei Greci e l'amore di Tancredi), subentra qui una convergenza assoluta verso il tema amoroso, che diventa fulcro di nuovi esiti narrativi, come il travestimento e le conseguenti agnizioni, di importanza capitale nel Seicento eroico.

Tra le cose rilevanti di questa rassegna, quali il ruolo che vi gioca la committenza (nella persona di Ranuccio Farnese)[339] e la presenza di un contingente di armati, che attesta la volontà di narrare di una conquista in armi del continente, spicca l'indicazione dell'amore omosessuale che coinvolgerà Marzia, fatto della massima importanza se legato a un altro poema già improntato al marinismo, l'***Eracleide*** di **Gabriele Zinano** (Venezia, Deuchino, 1623), poema coevo all'*Adone* che attesta su ben più ampia scala l'infiltrazione nell'epica di materiali apertamente eterodossi, riconducibili alla sensibilità barocca imposta dal napoletano. È un poema ibrido, come annunciano già i paratesti (con le *Opposizioni* crudamente antitassiane e l'*Allegoria* che presenta aspetti già assimilabili alle prose allegoriche dell'*Adone*), che fatica a

[335] BENAMATI, *Mondo nuovo*, *Al serenissimo duca di Parma*, s.n.: «Piaccia pure a Dio che non dispiaccia [*scil.* il poema], acciò che possa gloriarsi la mia divozione, ché la penna che scrive in questi fogli non è indegna, col mezzo del favore di Vostra Altezza, di volare unita alla fama del gran Colombo, anzi che fatta, per dir così, remo di Parnaso, felicemente l'immensità dell'oceano trattando possa mostrare altrui che i gigli Farnesi hanno fiorito fin ne' campi sterili di Nettuno».

[336] Solo un paio di esempi: a II 52, 6 l'immagine già molto ben attestata nella lirica della Croce come il «legno onde morì la morte»; mentre a 79, 2 uno scudiscio è detto «biscia» che «senza veleno i fischi aventa»; e a 80, 4 la metafora continuata a proposito di un oricalco prevede che, adoperato, sia addotto «grave di spirti, a partorir la voce». A III 10, 8 un classico bisticcio semantico, del genere di quelli già presenti in Tasso ma resi canonici da Marino: «e ingombra armato il nobil campo il campo».

[337] È detto a proposito di un campione biscaglino: «Folle Arunte, così volea vantare / d'avere il dio de le vittorie vinto, / ma vicino è 'l castigo: a te s'aspetta / o Marzia marzial, l'alta vendetta» (ivi, III 39, 5-8).

[338] Il narratore lo anticipa a III 81, 1-6: «Marzia, tu che superba Amor non curi, / tu che 'l sesso maschil d'amar disprezzi, / per costei proverrai quanto s'infuri / Cupido, e quali ordisca odi e ribrezzi, / e saranno a tuo mal certo più duri, / che sia ad altri il rigore, i baci e i vezzi».

[339] A Ranuccio sono dedicate un numero enorme di ottave per una presentazione, ben sette (ivi, III 61-67).

tenere in piedi le sue due anime: formalmente epico, è in realtà contaminato in modo pesante da nuovi fattori, a livello tematico e strutturale, un albero tassiano ma dalla corteccia marinista.[340]

Su questo secondo versante le affermazioni su una presunta unità d'azione avanzate nelle *Opposizioni* suonano comiche anche a uno sguardo generico del riassunto: a partire dal canto III si sviluppano una serie infinita di azioni per niente riconducibili alla figura di Eraclio e alla sua guerra contro Cosdra, che sbriciolano tutte le unità e rendono la lettura molto complicata. Basti pensare che all'altezza del canto XII, dopo oltre 1100 ottave, non si è ancora avuta una singola battaglia e tuttavia sono in campo la bellezza di cinque eserciti diversi, ognuno dei quali opera per interessi a sé stanti ed è in conflitto con uno o più degli altri.[341]

Come se non bastasse, alla moltiplicazione caotica di luoghi e personaggi data dal filone bellico si aggiunge una grandinata di azioni cavalleresche, generate in maniera autonoma, secondo i moduli tipici del genere (l'incontro dato dal caso), e, la maggior parte delle volte, senza influenza sulla trama. La filza cavalleresca alle volte si spiega – nemmeno troppo bene – in una delle due direzioni, quella del reflusso sulle vicende principali: è il caso dell'avventura di Oberto, che si allontana dal campo di Eraclio per fare vendetta sugli assalitori di una donzella incontrata nel bosco (canto VII) e torna in tempo, ma per pura casualità, per salvare l'esercito crociato dalla disfatta (canto XIII). È niente più che un episodio irrelato (peraltro di per sé non probante):[342] la maggior parte delle volte l'erranza sfiata in bolle di testo isolate, di circonferenza ragguardevole e senza legami con la favola.

Giustificate debolmente attraverso l'allegoria, che non è certo un criterio diegetico ma piuttosto uno schermo difensivo polivalente (come mostra il trattato sulla poesia dell'autore, *Il sogno*), le inserzioni cavalleresche rispondono su un piano generale a un preciso disegno di riscrittura della tradizione, che fa fermentare in direzione barocca *topoi* volgari classici. Al canto VI la matrice della gara di cortesia tra Ruggiero e Leone è arricchita di orpelli funerei, al canto VII la topica del duello per una giovanetta con un doppio rovesciamento (la posta in palio è in realtà un maschio, Eracleno, e i guerrieri sono donne, una delle quali, Nerinda, si innamora dell'altra). Terzo e ultimo esempio è il lunghissimo racconto della

[340] Quasi del tutto inesistente la bibliografia su Zinano: dopo le consuete pagine di BELLONI 1893, bisogna aspettare MARAGONI 2014 per un secondo intervento sul testo, limitatamente al canto III, mentre per un cenno biografico si legga ONORATI 1985 (da cui un ricco spoglio della critica precedente e un completo elenco delle opere del reggiano), che a p. 39 cita un secondo poema epico iniziato da Zinano e mai portato a termine, la *Sassonia domata*, purtroppo perduto; da saltare a piè pari, invece, le sezione dedicata all'*Eracleide* (pp. 18-21), imperniata sui concetti ammuffiti della critica di metà Novecento e poco o nulla utile alla comprensione del testo..

[341] In ordine, sono presenti sullo scenario di guerra gli eserciti del persiano Cosdra, dell'arabo Aumaro (formalmente suo alleato ma in realtà intervenuto solo per cercare di soppiantarlo nell'egemonia del Medio Oriente), di Eraclio, di suo figlio Costante, e infine di Foca (che aspira alla corona di Eraclio).

[342] Come Tancredi con i cinquanta cavalieri nel canto IX (poi di nuovo nel XIX) Oberto torna e risolve una battaglia, ma resta il fatto che il suo allontanamento, nel primo caso, era avvenuto per motivi oltremodo sciocchi (non solo il fatto che il debito di fede per cui s'imbosca è contratto verso una sconosciuta, ma è anche difficile spiegare come un eroe tra i più forti pensi di darsi all'erranza alla vigilia della battaglia) e che nel periodo di assenza non porta a compimento nessuna azione, risulta insomma volatilizzato. È peraltro difficile scusare il fatto che poi, dopo la tremenda battaglia del canto XIX, decida di andarsene a torneare in giro per l'Asia minore anziché restare al campo (XX 37 sgg.). Tutto ciò si spiega non in nome di una logica interna ma per necessità contingenti: all'autore serve allontanarlo dallo scenario di guerra per poterlo poi far ritornare nel momento decisivo, così da risolvere, *ex machina*, gli affanni dei cristiani.

vicenda di Olvinzia (canto VIII), sul quale si innesta, di nuovo ma alla larga, lo schema ariostesco della gara di cortesia. Una storia molto macchinosa, dalla conclusione paradossale, perché risolve – con una sproporzione che delinea perfettamente gli interessi dell'autore – in una sola ottava di duello le oltre cinquanta di trighi, e perché Olvinzia, oggetto del contendere, è destinata di lì a poco a morire suicida, rendendo del tutto inutile questo straripamento del racconto.[343] È chiaro che la relazione con i classici non è interrotta, a dispetto dell'esigenza di novità, ma è stata incanalata in un processo di adattamento e di sincronizzazione ai canoni barocchi.

Ultimo esempio, che dà l'idea del diverso impatto sul sistema di guerra organizzata e erranza, è al canto X, dove alle otto stanze sull'azione di Aumaro in Grecia ne seguono 123 inutili sulle avventure di Atrismone e Irenda.[344] Quando questi casi si sono verificati il poema ha passato il canto X, e non ha ancora proposto nulla di significativo sul piano del conflitto, segno che l'accrescimento del racconto segue un modello orizzontale, che sfrutta l'aggiunta di materiali autonomi, altamente indicativi di quelle che sono le preferenze tematiche del narratore ma del tutto ininfluenti per lo scioglimento del nodo narrativo principale, in un modo insomma palesemente anti-unitario.

Questa cosa non si arresta nemmeno in prossimità della conclusione: dopo aver duellato con l'amata Elgisa (azione per cui l'antecedente più prossimo non è Ariosto bensì Bernardo Tasso),[345] ancora ai canti XX-XXII, a dar fede del fatto che la crescita del racconto non segue regole di natura sistemica ma un principio di infittimento a spina di pesce, Oberto è protagonista di un'ulteriore serie di peripezie cavalleresche lontano dalle tende di Eraclio. Sconfitto Asgondo,[346] l'antenato di casa Asburgo decide di recarsi a Sernovia per difendere le ragioni di due amanti condannati da una legge ingiusta (riferimento piuttosto ovvio alle avventure di Rinaldo in Scozia nell'*Orlando furioso*), ma sulla via viene imprigionato dal perfido tiranno Afrone; si innamora di lui la moglie del secondino, Alceste, che dopo essere stata respinta riesce a godere del suo amore grazie a una magia che le fa prendere le sembianze di Elgisa. A questo punto arriva la vera Elgisa, che duella con Alceste e la uccide, ottiene la liberazione di Oberto

[343] La morte di Olvinzia si ha nel canto XIV, come Cleopatra per mezzo di un serpente; per lo scontro vd. l'ottava 110 del canto VIII. La stessa tecnica si ha nelle sedizioni del canto IV: dopo quasi 90 ottave (1-88) in cui si accendono infiniti fuochi di ribellione (sulla base di pretese che è impensabile riassumere qui), con Eraclio chiamato più di una volta a fare da paciere e alla fine inabile di placare gli animi dei guerrieri, basta una veloce preghiera perché Dio stoppi i tumulti, senza che prendano vita azioni rilevanti dal polverone sollevato; 90 ottave sprecate, ripetitive al massimo grado e risolte solo da un agente esterno accidentale, ma su cui non è il caso di sorvolare vista la ricorsività di una tale conformazione del racconto (qualcosa di affine si ha anche nell'*Aquilea distrutta* di Cagnoli, che in egual modo cerca di significare con una serie di strategie testuali la perdita di fiducia nella politica).

[344] In questo caso il motivo rivisitato è quello della donzella crudele, che per sadismo mette nei pasticci il suo innamorato (Icone). Nella soluzione della vicenda, tra l'altro, rientrano solo parzialmente Atrismone e Irenda, in azione fino all'ottava 71 e poi scomparsi; da lì in poi interviene un personaggio mai prima nominato, Crisi, che salva Icone da uno stuolo di villani aizzatigli contro dalla donna e conclude il canto con una tirata misogina di una trentina di stanze.

[345] Più del duello tra Ruggiero e Bradamante, la struttura di questo passaggio del canto XIV sembra influenzata da quello di Mirinda e Alidoro, che allo stesso modo duellano senza riconoscersi per difendere le ragioni giuridiche di due innamorati (TASSO, *Amadigi*, XXXI-XXXIV).

[346] ZINANO, *Eracleide*, XX 1-36, con esito abbastanza particolare nei confronti della tradizione: al pari di Tancredi con Argante, Oberto offre al nemico una resa onorevole, stavolta in cambio di una conversione alla vera religione, ma di fronte alle bestemmie dell'altro monta in ira e lo fredda a colpi di pugnale.

dal secondo tiranno della città, Osmeno, doppio buono del primo, e poi vince la giostra di Sernovia.[347] La vicenda avrebbe ragione di concludersi qui ma sulla strada per il campo Oberto e Elgisa incontrano un'ennesima donzella in lacrime, che racconta la propria infelice vicenda: all'altezza del canto XXII, a un niente dalla conclusione, si trovano così, di nuovo, 60 stanze di racconto di secondo grado estranee al filone principale, che aggravano ulteriormente il corpo del racconto e sono ingiustificabili sul piano delle connessioni interne, visto che non servono a nulla né portano a un qualche esito.[348]

L'infrazione a quanto detto nell'*Allegoria* e nelle *Opposizioni* circa unità e coesione della favola è cosa palese, e riguarda non solo il ramo delle imprese singolari ma anche l'esile filone bellico del racconto. Non è per niente vero che l'azione di guerra si scioglie grazie a un percorso logico che si dipana nel racconto, anzi è l'opposto: ogni volta che è in pericolo, Eraclio chiede aiuto a Dio e riceve soluzione al problema che lo affligge, a danno della tenuta della favola (e della rappresentazione del capitano, che non deve fare altro che attenersi a quanto gli comunica il Cielo). In tal modo ottiene la fine delle lotte intestine nate per il possesso dello scudo magico di Irsuro, è messo a parte del modo in cui vincere il cannone con cui Cosdra difende la città, e infine vince la battaglia campale contro le forze riunite di Arabi e Persiani.[349] Non poco se si considera che nel tessuto del racconto le azioni attinenti alla sfera bellica sono grossomodo queste stesse.

Spostando il discorso, va sottolineato che al cambiamento, rispetto alla tradizione, delle modalità di conduzione della guerra (ora è non solo d'assedio ma anche di movimento, con una quantità di fattori in concorso sconosciuta ai precedenti), fa eco la modifica degli agenti ritardanti, variati per quantità e qualità in modo conforme al disegno per cui si preferisce agglomerare nel testo una gran numero di cose piuttosto che procrastinare in maniera sensata lo scioglimento dell'azione. Esclusa l'ira, che trova spazio esclusivamente al canto IV, sedizioni e amori imperversano a ogni latitudine, in forme e misure inusitate per il canone epico, abbondanti perché racchiusi in zone limitate del racconto e non in grado di portare a sviluppi proporzionati alla grandezza della struttura: se dai tentativi di seduzione di Armida si apre una costola enorme della *Gerusalemme liberata*, dalle due di Martilla e da quella di Eufrina invece si costruisce il terreno per un canto al massimo, segno che il racconto procede a singhiozzo e senza una vera profondità.

La sedizione, svincolata dall'imperante modello tassiano (il cui canto VII, come visto in Balli, è ben presto cristallizzato come ipotesto fondamentale), si connota all'insegna dell'intrigo di corte più che dell'aperta ribellione, della rivalsa privata anziché dell'insofferenza sociale, in un contesto nel quale

[347] Ivi, XXI 57 sgg.

[348] Stavolta, dimostrando un minimo di buon senso, Elgisa decide di non intervenire in aiuto della donzella (per la cui storia ivi, XXII 10-71), ma si limita a darle qualche smaliziato consiglio amoroso (ottave 72-76).

[349] Nel caso dello scudo si noti la costruzione speculare, cifra tipica del poema: contro quello fatato di Irsuro, che provoca discordie, Dio ne invia uno celeste (IV 89 sgg.), nel quale sono istoriati i precetti della buona politica. Per la visione in cui Eraclio ottiene indicazioni sul da farsi contro il cannone di Irsuro (e anche per sedare una rivolta interna al regno) vd. XVIII 11 sgg., infine per la preghiera durante la battaglia campale XIX 71 sgg.

dominano le leggi della più spregiudicata ragion di stato.[350] Il tradimento non è solo quello di Foca, che vuole riprendere lo scettro usurpato da Eraclio creando un partito di dissidenti interno alla corte, ma anche quello che si gioca su due tavoli tra i soci mediorientali Cosdra e Aumaro, entrambi decisi a ottenere il controllo assoluto della regione a danno dell'alleato, spinto avanti in una guerra doppiamente vantaggiosa per chi ne sta fuori perché elimina due avversari in una volta.

La politica non è più l'esercizio di governo ma tutto ciò che si sviluppa alle spalle di questo, in una corte che si regge precariamente su re fantoccio e sensuale, Eraclio, ma anche il perennemente indeciso Aumaro, in balia di mendaci ambasciatori (Alvante), cicisbei (Albino, Artabà, Eracleno),[351] principi privi di corona e desiderosi di rivalsa (Foca) e cortigiane (Martilla, Eufrina). Una rappresentazione polemica, che non manca di sviluppare alcuni temi importanti del discorso politico seicentesco, anche sconosciuti all'ipotesto tassiano, come quello del re pastore.[352]

In un contesto nel quale le sole logiche sono quelle dell'ambizione e dell'opportunità, il sovrano non spicca per meriti particolari. L'imperatore cristiano, presentato dapprincipio in stile Goffredo («Eraclio, che co 'l senno è viva legge / del campo suo, solo co' cenni il regge»),[353] è in verità poco più che un manichino, incapace di sedare i tumulti che si scatenano per lo scudo magico di Irsuro e controllato del tutto dall'amante Martilla. Al canto V, nel tentativo di trattenerlo dalla guerra, lo invita in uno splendido giardino, dove lo seduce; solo dopo infinite titubanze Eraclio si congeda, non prima di una psicomachia tra amore e onore che ne aumenta la caratura femminile (a partire da Ariosto è un *topos* specificamente usato per le eroine donne, riconosciuto come tale a partire dall'esempio di Bradamante).[354] A questo va aggiunta la rappresentazione da rammollito costante lungo tutta la sezione, nel nome della confusione

[350] L'inizio della sequenza è promettente nell'ottica di un raffronto, se è detto che «Folgorar mille spade e mille voci / in altre parti fulminar sentìrsi» (IV 21, 1-2), proprio come in TASSO, *Gerusalemme liberata*, V 28, 1-2 («Quasi in quel punto mille spade ardenti / furon vedute fiammeggiar insieme»), ma poi il dettato di Zinano si discosta in modo netto, anche per l'uso di altri modelli (quello ovidiano dello scontro di Ulisse e Aiace per le armi di Achille, ad esempio).

[351] Albino, che ambisce al trono imperiale, presenta elementi comuni al protagonista del poema di Marino, riassumibili in una natura sessuale ambigua: a III 123 si presenta a corte (passandosi per Eracleno) adorno di pietre preziose e con un grazioso cappellino impiumato, mentre a IV 1, 2-3 «tra' fregi indegni suoi lo scudo imbraccia / e in vista sembra un lascivetto Marte»; infine a IV 28, 3 la sua mano è detta «avorio ignudo», metafora classica della lirica e che ricorre non di rado nell'*Adone* per aumentare la carica androgina dell'omonimo protagonista.

[352] Se è in generale paragonabile al principio di prudenza politica del «vinci sedendo» di Tasso e poi Balli, il discorso di Alvante, che culmina nel motto «Così vincendo senza correr risco / a la gloria n'andrai con fermi passi» (XII 71, 1-2, ma si noti la distanza dell'enunciazione dalla filiera Tasso-Balli, con un richiamo preciso che si avrà solo molto più avanti nel testo: vd. *infra*, n. 356), originale rispetto al canone è il tema del re pastore, un travestimento seicentesco che si affaccia in più zone del testo (VII 74-76; IX 114, 7-8), cosa che non sorprende se si considera che Zinano fu autore, tra l'altro, di un trattato sulla Ragion di Stato e di varie pastorali.

[353] ZINANO, *Eracleide*, I 21, 7-8 (e cfr. TASSO, *Gerusalemme liberata*, I 33, 5). Poco più avanti questa caratteristica è confermata, ma in modo assurdo a leggere il modo in cui il personaggio è dipinto in generale: «e con tal maestà regge lo impero / che dove il voler va la possa stende, / ma così ben gli affetti suoi corregge / che non move la man senza la legge» (III 2, 5-8).

[354] Sui lamenti di Bradamante (tra i tanti, vd. ARIOSTO, *Orlando furioso*, II 65) si costruisce poi la figura della donna indecisa del canone eroico: scontato il riferimento all'Erminia tassiana, si legga anche CATANEO, *Amor di Marfisa*, II 21 sgg. Infine, nient'affatto ovvio, il rovesciamento di ZINANO, *Eracleide*, V 67, 7-8: «Or che de' far con tai due sproni al core? / correr d'Amore od il sentier d'onore?».

sessuale cara a Zinano, della pavidità e, da ultimo, della totale sottomissione, espressa nella similitudine del cagnolino da compagnia, a dir poco svilente per un condottiero.[355]

Dall'altra sponda Aumaro è suo degno dirimpettaio: bandiera al vento che segue il consiglio ora di uno e ora dell'altro, avido di conquiste, non solo è incatenato dalla propria smoderata lascivia al volere delle cortigiane, al pari del suo alter ego cristiano, ma è anche un capitano inetto, ignorante di strategia bellica e sempre sul punto di rovinare l'impresa per la propria avventatezza.[356] Aumaro è incostante nei sentimenti (si innamora in un amen, al canto XII di Martilla e al XV di Eufrina, che frena la sua marcia con vezzi amorosi), e nella politica, indeciso se e con chi schierarsi. Mai lucido nel decidere, lo fa in balia delle passioni, non in base a una razionalità politica ma sull'onda dei sentimenti, convinto ora dall'ardore bellico di Atrismone (canto XII), ora dalle finte prospettive di gloria che gli propone l'infido Alvante, ma sempre restio a imboccare la strada moderata che gli offre lo scaltro Arbante o quella della virtù stoica che gli suggerisce il filosofo Araspe.

Una conseguenza dell'inadeguatezza della figura di comando (un fenomeno perlomeno frequente nel Seicento sulla scia di una certa sfiducia nei confronti della politica, che si ritroverà più avanti nel canone del poema eroico)[357] è l'inutilità della retorica pura, mai in grado di persuadere, un fenomeno che pare il corrispettivo pratico di quel meccanismo diegetico per cui intere sequenze vengono preparate per poi non essere sciolte (il procedimento a singhiozzo di cui si diceva). La frantumazione del racconto non è altro, insomma, che l'equivalente su larga scala della perdita di senso della parola.

Sulla ragione prevale il senso, e sull'eloquenza verbale domina l'*actio*, un concetto ben espresso a proposito dell'infido ambasciatore di Cosdra, Alvante, che «fra' suoi detti / con tanta forza ancora parlar fa gli atti: / nel volto esprime sì eloquenti affetti / dando forma a gli esempi e moto a' fatti / che di loquaci e in un muti concetti / fa ch'ogni affetto avverso ivi s'appiatti».[358] Tutto è parola nel sistema dell'*Eracleide* meno che la parola stessa, che senza un adeguato involucro stilistico non ha quell'*evidentia* che da sola impressiona e che si rivela fondamentale nella trasmissione dell'idea (per la quale la pittura si può definire, con connessione a tematiche tassiane sviluppate a lungo da Imperiali nel suo *Stato rustico*, «muta poesia»).[359]

---

[355] Vd. nell'ordine V 24, 7-8 («ei sì tremante, ella di cor sì altero / ch'ei la donna rassembra, ella il guerriero») e 31, 7-8 («e teme più de la sua donna l'ira / che l'armi perse che impugnar già mira»), mentre per la similitudine l'ottava 33.

[356] Due casi, tra gli altri: al canto XVI (70-77) per colpa delle sue indecisioni sulla strada da prendere l'oste si ritrova accerchiata da Costante e Oberto in una strettoia montana, mentre al canto XVIII (89 sgg.), sconsigliato dall'attaccare Eraclio, porta lo stesso le truppe in campo e ne rimedia una sonora batosta. Il suggerimento di Arbante riprende il *topos* tassiano del «vinci sedendo»: «Stolto è chi ponsi in un periglio orrendo / se può con tanto onor vincer sedendo» (XIX 4, 7-8). Infine, è da dire che l'irruenza folle che contraddistingue Aumaro è marcata a testo: vd. XVIII 95, 5-6 («or parla e impera, et or tacendo addita, / volto a gli onori et a' perigli cieco»).

[357] L'inettitudine di Eraclio nell'amministrare la sfera politica è l'indizio di una percezione di debolezza del potere regale che si ritrova un po' a tutte le latitudini nel Seicento. Un caso estremo, ben al di fuori del decoro eroico, è quello della *Venezia libera* di Pancetti, dove Angelo, il futuro doge, in seguito a una sedizione da lui stesso improvvidamente causata, viene legato a un legnetto e lasciato in balia dell'Adriatico (PANCETTI, *Venezia libera*, IV 77 sgg., in particolare l'ottava 89).

[358] Ivi, XIII 65, 1-6.

[359] Cfr. ivi, IX 7, 5 e l'ultima similitudine dell'enorme poema di IMPERIALI, *Stato rustico*, XVI 1115-1128 (per una bella disamina del concetto filosofico soggiacente vd. BELTRAMI 2015, pp. 49 sgg., e in particolare 64-70).

L'immagine sfrutta a proprio vantaggio l'immediatezza visiva ma anche la superficialità di una sfera affettiva epidermica, ondivaga, attratta in modo compulsivo e illogico da una sensualità sulla quale le leggi dell'onore valgono molto poco. Il piano della retorica si compenetra così con il secondo agente ritardante, l'amore, declinato in tutte le sue forme e applicato su tutti i soggetti in campo. A ciascun personaggio spetta una vicenda amorosa (in nome di quella fallibilità dichiarata nell'*Allegoria* che suona provocatoria, alla Marino, se si dà il giusto valore ai risultati):[360] su questo principio è facile capire come, con un numero di personaggi esorbitante, scaturiscano storie di tutti i tipi, complicate e astruse per quanto sempre di breve durata (negli ordini del tempo e dello spazio del racconto).

La grande quantità di amori porta a testo un gioco di combinazioni che copre in pratica del tutto la sfera del sessualmente possibile: si hanno rapporti frivoli e costanti, etero e omosessuali, normali e incestuosi, felici e infelici, a due e a tre,[361] accumunati tuttavia da alcuni denominatori fissi. Prima cosa, la sottomissione e il depotenziamento dell'elemento maschile, confermata, come visto, anche nelle circostanze in cui a innamorarsi sono i valorosi cavalieri. Seconda, la lubricità del sentimento amoroso, con conseguente esclusione di tutte le possibili alternative (quella eroica di Gildippe e Odoardo). Terza, collegata alla prima e forse la più significativa in ottica mariniana, la continua confusione tra sessi, data dall'appropriazione di caratteristiche dell'altro: nel poema di Zinano spopolano i cicisbei efebici e gli androgini (sempre di natura maschile: Eracleno, Albino), ma anche le donne mascoline, attratte dal loro sesso (Nerinda), casi estremi di un metamorfismo sessuale che pervade il Barocco, soprattutto quello in prosa, ma che è sconosciuto in queste dosi al contesto eroico.

Da quanto fin qui visto, non sarà difficile trarre delle conclusioni sullo stile: la perdita di senso a più livelli (diegetico, politico, oratorio) si ritrova anche nell'ottava di Zinano, esattamente nei modi e per i motivi individuati dalla critica per il Barocco. Di fronte a una perdita delle certezze, per reazione, si gonfia il tessuto retorico e si cerca così, nella deformazione della parola, il riflesso di un sé privo delle misure auree della classicità.[362] Nell'*Eracleide* vengono così messi in atto i principi codificati nell'officina lirica: molto più di Bracciolini, Balli e Chiabrera, il poeta reggiano inietta ingegnosità e concettismo nella

[360] Giustificate dall'allegoria, le molte storie d'amore licenzioso e perverso non sono, evidentemente, uno strumento per la didattica, ma rispondono a un gusto poetico attratto dalla sensualità. In tempi recenti c'è chi ha sottolineato, cadendo nella trappola apologetica, che il poema ha «un intento didascalico e moralistico» che risponde a un «processo di razionalizzazione delle situazioni in senso moraleggiante e antisensualistico» (ONORATI 1985, pp. 6 e 19). Mi sia concesso dissentire: la valutazione data pare molto più appropriata per Bracciolini o per Chiabrera, che rimuovono il dato erotico dai loro poemi, non per Zinano, che con la scusa dell'allegoria ammette a testo una quantità di avventure sensuali fuori di misura e di al di là della decenza: il discrimine non è, infatti, sull'uso che viene fatto del materiale licenzioso ma sulla possibilità di ammetterlo a testo.

[361] Detto che è impossibile sintetizzare tutti i casi che si danno nel poema, basti qui come campione di leggerezza il caso del feroce cavaliere Atrismone: innamorato di Irenda, nel canto X si ingegna per convincerla a fermarsi a dormire in una locanda (la donna è abituata a coricarsi all'addiaccio) così da poter approfittare di lei, ma non appena vi mette piede si imbatte in Ogiglia e se ne innamora al punto che è pronto a ripudiare il costume cavalleresco e a assassinare nel sonno il suo innamorato Icone, gesto completamente contrario a ogni ragione cortese.

[362] Su questo punto si può partire dall'analisi e dalla bibliografia di BATTISTINI 2002, oltre ai quadri introduttivi di FRARE 2000 e BATTISTINI 2000 nel volume *I capricci di Proteo*.

sua ottava, con una predilezione per le strutture tipiche dello *Stato rustico* di Imperiali e per le confluenze di registri di cui è maestro Marino.

In un poema che è cisterna di motivi già pienamente barocchi,[363] trovano ampio spazio le figure di ripetizione su cui faceva leva il genovese per costruire una verseggiatura «bustrofedica», avvolta sulle sue stesse sinuosità (*derivatio*, antimetabole, chiasmo e *rapportatio*). Un fiore dell'*Eracleide* è assai sfizioso: si va dalle forme più semplici («che stimaria pietà l'esser pietoso»; «Né solo i Greci e 'l greco imperio io scossi, / ma i Romani fugai sì al fuggir scarsi»; «aman que' sassi ove tu fermi il passo, / deh apprendi da que' sassi esser men sasso»; «parli veder per artificio mago / natar le torri o torreggiare il lago»; «ancor che cor crudel, ch'abbia empia voglia, / potrà morir di doglia a la mia doglia»)[364] ad altre più complesse, nelle quali le figure si intrecciano («Non sai ben se diletto o se spavento / renda altrui quinci il ferro e quindi l'oro, / e un'orribil vaghezza, un vago errore, / ch'or in vista lusinga or dà terrore»; «Quanto più s'avvalora in più ardor sorge, / quanto sente più ardor più il cor rincora, / e 'l rincorato cor s'empie di sdegno / quasi destrier che troppo aspetti il segno») fino a produrre labirinti difficili da districare.[365]

Come si vede anche da questo ristretto archivio, l'*Eracleide* sfoggia artifici che eccedono i limiti tassiani e si collocano perfettamente nella zona del concettismo barocco, attestata dunque anche in area eroica con un tempismo sorprendente. Altre due caratteristiche della penna di Zinano, convergenti verso Marino, sono la tropologia acuta,[366] e la convivenza di diversi registri, il sostenuto tassiano e il prosastico, con la comparsa di lemmi bassi comuni con l'*Adone* («soffista», «verone», «stalla», cui si associano, su terreno metaforico, i vari «tapeto», «venale», «usura»).[367] Sulla parete eroica Zinano spalma uno stucco barocco dando conferma anche sul piano dello stile di un ibridismo sospeso tra l'ambizione epica e l'apertura a nuove correnti.

Posto in questa sede, il poema di Zinano potrebbe sembrare l'antipasto di una stagione dell'*epos* molto diversa da quella fin qui vista: nella realtà delle cose si tratta di un esemplare estremo, non in grado di armonizzare le due anime di cui è composto, e che in effetti non troverà corrispettivi più in là

[363] Ai motivi già visti (il doppio, lo specchio) inerenti l'area semantica della confusione d'identità, se ne aggiungono di minori non del tutto sconosciuti alla scrittura in ottave ma sviluppati appieno solo dall'*Adone*: il mondo come teatro e come libro (XXIV 1 e XVIII 74, 1-4), il cagnolino (XV 58, 7-8). Sempre da mettere in relazione ai poemi di Imperiali e Marino è l'emergere insistente (molto maggiore rispetto alla *Gerusalemme liberata*) di una cupa vena filosofica, che nel segno della *vanitas* condanna lusso e opulenza in favore di un ritorno a forme di vita semplici, come quella agreste, enunciata da Zinano nel *Sogno* e specificata quindi in sede pratica.

[364] Nell'ordine: ivi, I 10, 8; II 37, 5-6; VII 29, 7-8; XIX 48, 7-8; XVI 40, 7-8.

[365] Ivi, I 27, 5-8; II 54, 5-8; ma si vedano anche XVI 35, 1-4 («Non rispondon parola, né pur segno / mostran che sia a grado il santo affetto, / del lor superbo orgoglio atto ben degno, / degno atto da ingombrar barbaro petto») e XIX 58, 5-8 («Co 'l cimier cade ancor quel cavaliero, / co 'l cavaliero anco il caval feroce, / co 'l cavallo l'ardir, l'ardir cadendo / de' suoi fe' ancor l'ardir fuggir correndo»).

[366] Solo due casi: «Già la notte apparea co 'l volto nero / che quasi Argo superbo occhi ha per stelle» (VII 10, 1-2); «poco sospir uscir dal petto udissi, / e 'l suo sguardo coprir torbidi ecclissi» (VIII 88, 7-8). Si legga poi per intero XV 48: «Ne la sala splendean varie facelle / che fean lieta la notte, invido il giorno, / ma gli occhi più splendean di queste e quelle / che quasi in ciel d'amor splendean d'intorno: / vivo cielo d'Amor ch'occhi ha per stelle, / occhi che fan di stelle il mondo adorno, / par cielo a punto et ogni amante pare / cauto nocchier che stelle osservi in mare».

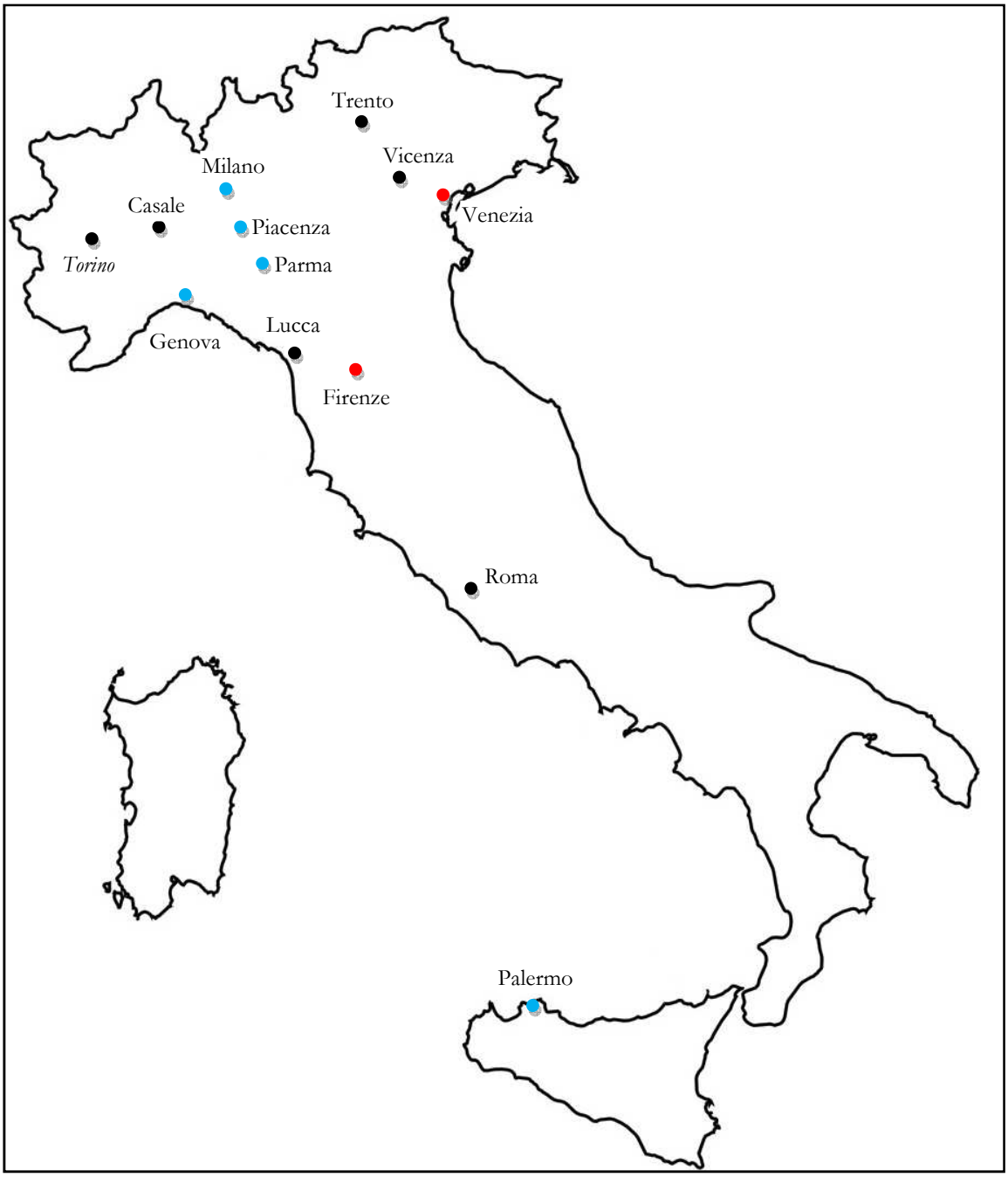
[367] Per la descrizione del balcone ivi, XVI 50 sgg., per il sofista e la stalla III 82, 7-8 e XXI 77, 3-4. Per gli altri tre casi III 29, 1-4; XX 92, 7-8 («che questa onde d'Amor ti punge strale / qual si sia pur non è beltà venale»); XIX 38, 7-8.

nel tempo. A torto, fino a oggi, si è ritenuto il Seicento un qualcosa di stravagante, di cui il poema del reggiano potrebbe essere l'emblema: come vedremo non sarà così, e il modello di Marino dovrà passare in un filtro setaccio molto più stretto per trovare pieno diritto di cittadinanza, e verrà accettato non del tutto ma come stimolo al rinnovamento di determinate categorie retoriche (l'*elocutio*).

Tavola 1. Poemi, teorie e paratesti (in corsivo la data ipotetica o il *terminus ante quem*)

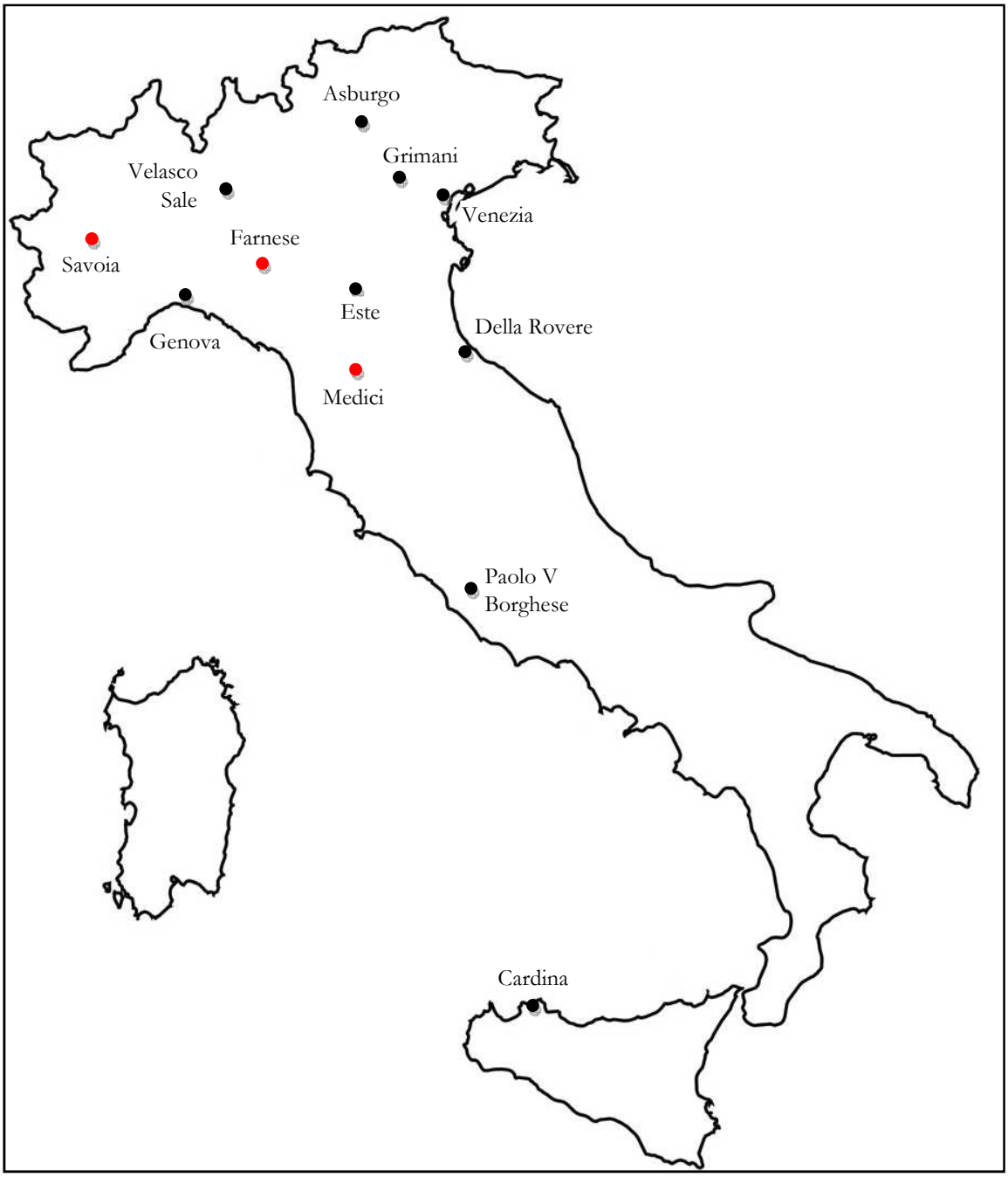
	1599	G.B. Strozzi, *Discorso dell'unità*
M. Donia, *San Giorgio*	1600	
G. Villifranchi, *Colombo*	1602	
F. Della Valle, *Amedeide*	*1605*	
G.M. Verdizzotti, *Boemondo*	1607	P. Beni, *Comparazione*
E. Visdomini, *Parma vittoriosa*	*1609*	
F. Sanvitali, *Anversa conquistata*	1609	
	1610	G.B. Strozzi, *Lezione in lode del poema*
R. Gualterotti, *America*	1611	
C. Bocchineri, *Palladio*		
T. Balli, *Palermo liberato*	1612	
G. Chiabrera, *Firenze* (1ª ed.)	1615	
G.B. Marino, *Tempio*		
	1616	P. Beni, *Commento al 'Goffredo'*
T. Stigliani, *Mondo Nuovo* (1ª ed.)	1617	
A. Gallucci, *San Francesco* (1ª ed.)	1618	H. D'Urfé, *Jugement sur l''Amedeide'*
F. Bracciolini, *Croce racquistata* (4ª ed.)		A. Tassoni, *Postille al 'Mondo Nuovo'*
G. Peri, *Fiesole distrutta*	1619	
G.B. Strozzi, *America*	*1620*	F. Bracciolini, *Lettere sulla poesia*
G. Chiabrera, *Amedeide*	1620	B. Fioretti, *Proginnasmi poetici* (vol. I-II)
F. Grisaldi, *Costantino*		
	1621	A. Cebà, *Gonzaga*
A. Tassoni, *Oceano*	1622	
G. Benamati, *Mondo nuovo*		
G. Zinano, *Eracleide*	1623	Anonimo, *Opposizioni all''Eracleide'*
E. Malmignati, *Enrico*		
A. Cebà, *Furio Camillo*		
Anonimo, *Anversa liberata*	*1626*	

Tavola 2. Carta delle edizioni



Venezia	6	Genova	2	Casale	1
Firenze	5	Milano	2	Lucca	1
Parigi	3	Palermo	2	Roma	1
		Parma	2	Trento	1
inediti	5	Piacenza	2	Vicenza	1

Tavola 3. Carta del mecenatismo



Medici	7	Asburgo-Austria	1	Grimani	1
Savoia	4	*Borbone*	1	Rep. Genova	1
Asburgo-Spagna e	4	Borghese	1	Rep. Venezia	1
nobiltà spagnola		Este	1	Sale	1
Farnese	3	Della Rovere	1	senza destinatario	3

Poemi e edizioni per le Tavole 2 e 3

Balli, *Il Palermo liberato*	Palermo	Cosimo II
Bracciolini, *La Croce racquistata*	Parigi	Cosimo II
Bracciolini, *La Croce racquistata*	Lucca	
Bracciolini, *La Croce racquistata*	Venezia	
Bracciolini, *La Croce racquistata*	Piacenza	
Bracciolini, *La Croce racquistata*	Firenze	
Chiabrera, *Il Firenze*	Firenze	Cosimo II
Gualterotti, *America*	Firenze	Cosimo II
Peri, *Fiesole distrutta*	Firenze	Cosimo II
Peri, *Fiesole distrutta*		
Villifranchi, *Il Colombo*	Firenze	Virginio Orsini
Bocchineri, *Il Palladio*	Parigi	Maria Medici
Cattaneo, *Amedeide*	*inedito*	Carlo Emanuele
Chiabrera, *Amedeide*	Genova	Carlo Emanuele
Della Valle, '*Amedeide*'	*inedito*	Carlo Emanuele
Tassoni, *L'oceano*	Parigi	Carlo Emanuele
Stigliani, *Mondo Nuovo*	Piacenza	Filippo III
Regnoni, *Vercelli espugnata*	Casale	Filippo III
Di Giovanni, *Palermo trionfante*	Palermo	Bernardino Cardina
Biffi, *La risorgente Roma*	Milano	Fernandez Velasco
Benamati, *Mondo Nuovo*	Parma	Ranuccio Farnese
Sanvitali, *Anversa conquistata*	Parma	Ranuccio Farnese
Anonimo, *Anversa liberata*	*inedito*	Odoardo Farnese
Benamati, *La vittoria navale*	(Parma)	Federico Ubaldo Della Rovere
Biagio Rithi, *Il Faramondo*	Trento	Asburgo-Austria
Malmignati, *L'Enrico*	Venezia	Luigi XIII Borbone
Grisaldi, *Costantino*	Venezia	Scipione Borghese
Visdomini, *Parma vittoriosa*	inedito	Alfonso III d'Este
Gabrielli, *Lo Stato della Chiesa liberato*	Vicenza	Vincenzo Grimani
Cebà, *Furio Camillo*	Genova	Rep. di Genova
Camillo Pancetti, *La Venezia liberata*	Venezia	Rep. di Venezia
Soranzo, *Lo Armidoro*	Milano	Francesco d'Adda conte di Sale
Tasso, *Gerusalemme conquistata*	Pavia	Cinzio Aldobrandini
Tasso, *Gerusalemme conquistata*	Napoli	
Tasso, *Gerusalemme conquistata*	Napoli	
Tasso, *Gerusalemme conquistata*	Napoli	
Tasso, *Gerusalemme conquistata*	Venezia	

Gualterotti, *Il Polemidoro*	Firenze	n.d.
Sarrocchi, *Scanderbeide*	Roma	n.d.
Strozzi, *America*	*inedito*	n.d.
Berti, *Scipione africano*	Venezia	n.d.

Tavola 4. Cebà, *Furio Camillo* e Plutarco, *Vita di Camillo*

Cebà, *Furio Camillo*		Plutarco, *Vita*	tipologia di ampliamento
canto	ottave		
	1-6		(Proemio)
	7	15, 1-3	
	9	16, 1	
	11-14	17, 1-2	
	17-18	17, 3-5	
	19	17, 6	
	22-23	17, 7	
	24-25	17, 8-9	
I	27-35	18, 1-3	
	36, 1-5	18, 4	
	36, 6-8	18, 5-7	
	42-43	18, 8	
	51	18, 9	
	52	20, 2	
	55-56	22, 1	
	58-59	22, 2	
	60-74		fantastico
	1-19		fantastico
II	20-31		verisimile
	32-40		fantastico
	41-74	21, 3	verisimile
	3-4	22, 6	
	5-6	22, 7	
	7-21	22, 8	verisimile (retorica)
	26-27	23, 1	
III	28	23, 2	
	29-34	23, 3-5	verisimile (retorica)
	35-44	23, 6-7	verisimile (costume)
	46	24, 1	
	49-53	24, 2-3	
	54-66		fantastico

	67-70	24, 3	verisimile
	1-32		fantastico
	33-35	28, 1	
	36	28, 2	
	37	28, 3	
IV	38-43		fantastico
	44-45	28, 3	verisimile
	46-56		fantastico
	57-66		fantastico
	67-94		fantastico
	1-17	24, 4-25, 5	
	18-20	26, 2-5	
	21-23	27, 1	
	24, 1-4	27, 2-3	
V	24, 5-26	27, 4	
	27	27, 5	
	28	27, 6	
	30-34	26, 1	verisimile
	35-93		fantastico
	1-5	28, 4	
	6-13	8, 3-4	verisimile (retorica)
	15-54		fantastico
VI	55-58	28, 5-7	
	59-61	29, 1-4	
	62-63	29, 5	verisimile
	64-87	29, 6	verisimile
	89-95		fantastico

III.

UN CASO *ADONE*?

(1623-1633)

1. INTORNO ALL'*ADONE*: LA QUESTIONE DI GENERE

Dal 1623 nel campo epico tutto, o molto, si gioca sul momento preliminare di definizione dell'*Adone* (non un caso ma il caso, l'affare principale anche per l'eroico) di cui si cerca di stabilire l'appartenenza a un genere; è un aspetto fondamentale, perché determina quelli che potrebbero essere (e che saranno) gli sviluppi del genere stesso: ammetterlo nel sistema, come alcuni cercano di fare, implica di necessità che abbia un qualche influsso sulla tradizione; il fatto che venga collocato in zona periferica spiega come questo influsso sia parziale, centrato su *inventio* e stile, e anche come Marino non assassini l'epica, che sopravvive alle tendenze disgregatrici insite nel poema di Adone.

Segno di un inizio di canonizzazione da seguire al dettaglio ma con attenzione ai sottili equilibri che animano il discorso, si scatena sull'*Adone* una diatriba che si attua come uno scontro campale, dettato da ragioni non sempre di pura poetica: se è assodato che la discussione non sia strettamente tecnica, lo stesso si trovano parecchi frammenti interessanti, ma il fatto che non vi si accenni che di rado a una questione basilare per miglioramento del genere, l'agnizione, che già nella pratica era intravista come possibile linea per il raggiungimento della compiutezza eroica, è il segno che la parte di inquadramento generale delle opere polemiche (quella che dovrebbe gettare i semi di una teoria poi approfondita nel commento), impossibilitata a giustificare sulla scorta dei modelli cinquecenteschi i nuovi fenomeni in corso, sta perdendo mordente.

Tuttavia, questa mole incredibile di pagine non è sempre oziosa. Lo dimostrava un libro, purtroppo non seguito né traslato sull'indagine della pratica, di Franco Croce, che ravvisava proprio nella polemica sull'*Adone* l'aprirsi di un moto di ricostruzione, indagato soltanto per ciò che riguarda l'*elocutio*, del fare poesia seicentesco. Si tratta di una lettura fondamentale per due motivi: perché identifica una categoria (il Barocco moderato) che si applica in maniera perfetta anche sulla scrittura epica concreta, e perché traccia una possibilità di lavoro da espandere alle altre componenti del testo (*inventio* e narratologia).[1]

La polemica non ha solo un impatto tecnico, ma ha anche un valore notevole nel riconoscimento di una geografia dell'eroico, in un decennio in cui viene sancita, anche formalmente, la centralità di Roma. Mentre a Parma tramonta la stagione degli Innominati, che aveva avuto un lampo di splendore al principio degli anni Venti, a Firenze la successione di Cosimo II impone il ricostituirsi di una stabilità di corte – intesa anche come fucina di poesia – che ha ricadute palesi sull'epica, se è vero che Ferdinando II sarà in grado di attirare un movimento ma solo più avanti, a Torino con la sfortuna dell'aggressiva politica estera di Carlo Emanuele finisce il sogno epico, impedito in larga parte dalla supervisione del principe stesso, che sfruttando all'eccesso il proprio potere d'intervento confina allo stato di cantiere le

[1] L'aggiornamento deve necessariamente passare dall'estensione dei precetti verso altre zone della retorica e dallo spoglio dei testi in ottave, ma quello di CROCE 1966 resta un lavoro imprescindibile, molto più utile di saggi mirati sulla questione (uno su tutti, CICOTTI 2003, pp. 35-83). Traccia di questa categoria, a conferma della sua validità, si trova anche in SNYDER 2005 (nelle pagine su Marino).

opere celebrative dei vari poeti di corte. La Roma di Urbano diventa allora il centro del panorama, ma se sul versante della codificazione retorica è il cuore di una *renaissance* che ambisce ad affermarsi su scala europea,[2] su quello dell'epica è calamita per una scrittura parassitaria e d'interesse (non solo i poemi di Bracciolini ma anche quelli di Guidotti e Di Somma, e la ristampa postuma di Campeggi ne sono prova concreta), luogo di scontri intestini in vista di un'affermazione personale e non centro di propulsione per il genere. Non sarà un caso che venga da qui l'opposizione più forte a Marino, quella di Stigliani, un moto contrario che è difficile pensare non sia stato approvato dall'alto e che si può leggere anche come il tentativo – andato a vuoto – di accaparrarsi un ruolo di prestigio alla corte papale, inserendosi in una precisa parabola di sviluppo della poesia in senso classicistico.[3]

Se Venezia continua a essere un luogo particolare, un mercato aperto per la stampa prima che centro di discussione, nel Mezzogiorno, perso il punto di riferimento siciliano, Palermo, si acquista un nuovo asse, che lega Napoli alla Puglia. Nella città partenopea si rifugia il figliol prodigo Marino, che però non lascia una traccia palpabile (celebri i suoi discorsi accademici di teoria della letteratura, all'insegna della reticenza), ma piuttosto una coda polemica, poi rimasta marginale, guidata da D'Alessandro. Proprio costui, salentino adottato dagli Umoristi, costituisce il ponte verso l'altra ben più produttiva regione: sono pugliesi Donno (che sposta il proprio tavolo di lavoro a Venezia) e i due Grandi, Ascanio, autore del *Tancredi*, il poema più discusso dopo l'*Adone*, e Giulio Cesare, che con la sua *Epopeia* fornisce l'unico vero trattato di poetica epica. Un vero peccato, a tal proposito, che si abbiano solo notizie indirette dei tre testi apologetici del *Tancredi* di Palma, Del Bene e Belli approntati allo scoppiare di una polemica che, per quanto provinciale, avrebbe detto di certo qualcosa sul pensiero epico, e che non si sappia niente della controparte, mentre resta solo il trattato dell'*Epopeia*, comunque non poca cosa, nato per scopi difensivi ma poi esteso a vera poetica. Una vicenda virtuale che conferma come lo sviluppo di un discorso sull'*epos* passi sempre di più dal commento al testo e sempre meno dalla costruzione di sistemi generali, in linea con la tendenza ravvisata nei primi venti anni del secolo.

Su questa linea si conferma l'altro grande bacino di discussione, aperto dalla dedicatoria ***A Fabrizio Ricci*** che **Agazio di Somma** premette ai primi due canti dell'*America*, una breve lettera stampata con il poema nel 1624 ma datata al settembre dell'anno prima: più corta della *Préface* di Chapelain, e ben meno densa, è nondimeno la prima scheda intorno all'*Adone* di provenienza nostrana e un pezzo di un certo interesse. Se è inevitabile ricordarla come il *casus belli* tra i sodali di Marino, va però considerata anche in

[2] Ovvio il riferimento ai due più importanti studi su questo aspetto, FUMAROLI 1995 e FUMAROLI 2002.

[3] Sono piuttosto precise le coordinate che Stigliani fissa nella sua pur lacunosa *Arte poetica*, dove, in riferimento alla lirica, si auto-indica come membro di una corrente che si tiene a distanza dalle tendenze maggioritarie del secolo e che conta come secondo nome soltanto quello di Chiabrera (STIGLIANI, *Arte poetica*, cc. 35v-36r). Un altro personaggio di una certa rilevanza in seno alla corte romana è Agostino Mascardi, sulle cui idee di poetica, orientate a un classicismo molto prudente per quel che riguarda concetto e ingegno, sono efficaci le pagine di BELLINI 2002 (in particolare pp. 3-33).

modo più specifico nel contesto di un'ipotesi di lavoro ad ampio raggio, fermo restando che non si tratta di un vero appoggio teorico quanto piuttosto di un documento.[4]

Il suo valore è strettamente testimoniale, ma utile in qualche maniera al discorso sulla fortuna del napoletano: se è suggestiva l'istantanea del ritorno in Italia dell'esilio dorato in terra francese, sono ben più rilevanti, in vista di un saggio pratico, le esaltanti affermazioni circa la grandezza di alcuni passi del poema oggetto di pubblica lettura da parte dell'autore. Tra gli altri, una menzione d'eccellenza va al rito negromantico di Falsirena del canto XIII, che diventerà in tempi molto veloci oggetto d'imitazione per l'eroico, sovrapposto a palinsesto con l'incanto di Ismeno di Tasso.[5] L'entusiasmo del messinese, non sempre lungimirante (qualche riga sotto elogia la capacità di scrivere con grazia su argomenti di scienza, aspetto per cui l'*Adone* verrà invece pesantemente bersagliato, mentre sono al contrario puntualmente confermati dalla tradizione successiva gli elogi dell'*elocutio*), tocca in questo caso la corda giusta, e dice anche qualcosa della strategia di promozione del libro.[6]

Qualcosa di più, insomma, dell'uscita casuale e inappropriata di cui parla la critica, ma un testo che dà prova di quella che sarà nel concreto la fortuna dell'*Adone*, ripreso per episodi e cruciale per il fattore stilistico. È vero, invece, che sono intempestive le affermazioni sulla supremazia di Marino (non solo su Tasso, ma su tutta la tradizione),[7] perché destinate – come poi la storia insegna – a suscitare le gelosie di coloro che a quella palma aspirano, e perché mancanti di un sostegno valido e adeguato, di un controllo scientifico in grado di legittimare affermazioni di tale portata.

L'*Adone*, d'altronde, per la propria costituzione ibrida non si prestava a una discussione nei restrittivi termini della precettistica eroica, la sola adatta alle forme narrative lunghe, aperta alle innovazioni (l'uso dell'agnizione, ad esempio) ma ancora sostanzialmente aristotelica e tassiana per quello che riguarda la narratologia: un testo liquido, insomma, impossibile da ingabbiare in schemi normativi per via di una

[4] Nella sua funzione disgregatrice è ricordata da RUSSO 2008 e CORRADINI 2012; si aggiunga per un inquadramento più preciso il profilo del *DBI*, che mostra un Di Somma partecipe delle riunioni degli Umoristi e in contatto con Tassoni oltre che con Preti e Achillini: non una figura di secondo piano, insomma, bensì un testimone piuttosto affidabile della situazione in corso a Roma.

[5] DI SOMMA, *A Fabrizio Ricci*, 15-16 (di cui si legga il secondo capoverso: «Giurarei che se la natura avesse mai facultà di ravvivare un corpo morto, impareria dall'ingegno di questo scrittore il modo di restituirli pian piano sangue alle vene, caldo al sangue, moto all'arterie e spirito al fiato, talmente egli ha saputo figurarsi e mostrar al mondo questi prodigi impossibili, non che insoliti»). Per i recuperi dalla scena di Falsirena della tradizione a seguire si vedano in particolare le pagine dedicate da me più avanti a Nozzolini e Grandi.

[6] Come Tasso, che per le letture pubbliche offriva estratti dal licenzioso canto XVI, anche Marino pesca da una zona pericolosa, ma suggestiva, giocando su due tavoli, uno che potremmo definire di divulgazione piccante, basato sull'esibizione di arditezze, l'altro di purificazione del testo, grazie a quel processo di *review* di cui ci informa anche Di Somma (ivi, 10) e di cui ricostruisce la fantomatica vicenda RUSSO 2008, pp. 263-264.

[7] Più rilevante della famigerata dichiarazione di superiorità sulla *Gerusalemme liberata* è un passo successivo della lettera, in cui l'*Adone* viene identificato come il poema perfetto sperato dal Seicento, capace di giungere al massimo grado di eccellenza e di portare a compimento la tradizione iniziata da Omero (DI SOMMA, *A Fabrizio Ricci*, 25: «E non temo di dire che debba esser l'emenda de' poemi passati e la norma de' futuri»): asserzione che scontenta tutti, vista la concordia nel riconoscere all'eroico una possibilità di miglioramento senza uscire così tanto dai binari fin lì corsi.

basilare incongruenza di genere.[8] Il problema è vasto, visto che proprio dalla discussione dei testi, cui l'*Adone* si sottrae, passavano l'aggiornamento e la ridefinizione del genere stesso, il quale si trovava a un bivio fondamentale, come quelli posti dall'*Orlando furioso* e dalla *Gerusalemme liberata*, tra seguire la novità, magari incanalandola su dei binari teorici, o lasciarla decadere bollandola come espressione di un gusto corrotto.

Porre la questione in termini dialettici, tuttavia, è esattamente ciò che ha fatto sì che per più di un paio di secoli l'idea del Seicento epico, che con Marino arriverebbe al capolinea secondo alcuni, fosse miope e angusta. Rispondere negativamente, sostenendo che l'*Adone* non ha mai assunto una qualche importanza nella tradizione narrativa (affermato più per via di pregiudizio che d'indagine) è stata la premessa a una più grave conclusione, cioè che il genere sarebbe morto perché incapace di rispondere alla richiesta d'innovazione suscitata da Marino. L'assenza di una rivoluzione pari per dimensione e risultati a quelle provocate da Ariosto e Tasso[9] avrebbe decretato insomma un doppio fallimento, quello personale dell'*Adone*, poema meraviglioso ma leggero, frivolo se paragonato alla rocciosa tradizione classica, e a specchio quello globale del codice epico, stancamente trascinatosi fino alla seconda deca del secolo dopo l'apogeo tassiano, e infine venuto meno.[10] Una sentenza di comodo, utile a comprovare la decadenza di una letteratura avariata e a decretare la conclusione della stagione d'oro rinascimentale.

Stando a una primitiva biologia, questo groviglio di concetti è altamente illogico. La morte è fine della vita, dovuta a un evento decisivo: se l'*Adone* non lo è affatto, come si dice, ed è invece qualcosa di marginale e transitorio, come può esserne la pietra tombale? La risposta data, coerente con la premessa, verte sul concetto di stanchezza, di sfinimento; tuttavia i risultati (il *Conquisto di Granata* di Graziani, poi il *Boemondo* di Sempronio e l'*America* di Bartolomei) stanno lì a mostrare – passando dalla scienza dura a quella letteraria – come l'epica sia vitale, florida, in grado di arrivare a magnifici risultati e non soltanto a produzioni di consumo o a vuote imitazioni, e soprattutto a difarlo accogliendo il modello marinista.

Cos'è, in definitiva, l'*Adone*? Non è certo il frutto irrancidito, maturo al punto da non essere più commestibile dalla tradizione, di una storia letteraria ormai cascante, e nemmeno l'opera che suona a morto la campana epica. Al pari della *Gerusalemme liberata* è un capolavoro, che non uccide il genere – e d'altronde nessuno nel Seicento, nemmeno Beni, il partigiano più convinto,[11] considera il poema di

[8] Non è una mossa casuale ma voluta, da un Marino scaltro nel rifiutare lo scontro in campo aperto per applicare una strategia di guerriglia fatta di incursioni mirate su precise zone (attraverso recuperi settoriali) nel più ampio contesto di una revisione stilistica (e, non per niente, è questa anche l'immagine moderna che la critica ha del napoletano).

[9] Due moti radicalmente differenti: una rivoluzione per paradosso nel caso dell'*Orlando furioso*, da cui per reazione prende vita l'eroico (i riscontri di JOSSA 2002 ne sono la prova inconfutabile), una rivoluzione lineare e geometrica nel caso della *Gerusalemme liberata*, accettata come modello per adesione e in quantità precisamente calcolabile, sottraendo il rifiuto dalla somma di una generica accettazione come ipotesto fondamentale.

[10] Una lettura purtroppo classica, per la quale con Tasso comincia una decadenza di cui Marino è l'esempio massimo e ultimo. Se ne è parlato nel precedente capitolo, ma è il caso di recuperare il discorso per aggiungere che anche la voce di condanna suona come affermativa: cos'è il grande regesto di BELLONI 1893 se non una negazione, un tentativo di rimuovere un oggetto che esiste (e la cui esistenza si afferma negando) e che sfugge?

[11] Come si è visto, già dalla fine del Cinquecento il modello tassiano è considerato passibile di migliorie: non soltanto da Beni, che rappresenta uno dei vertici della trattatistica eroica del Seicento, ma anche Torelli, Strozzi e le rispettive cerchie

Tasso l'assoluta perfezione, bensì un'eccellenza superabile – ma lo colpisce, destabilizzandolo. È un trauma, che viene superato come il precedente con l'assorbimento nel corredo genetico dell'epica, con la canonizzazione; particolare in questo caso, dato che particolare è il caso, che pare star fuori da ogni logica e schema fin lì possibili, ma, come per Ariosto e Tasso, dolorosa e accidentata. E, in effetti, la sua fondamentale estraneità al modo epico ne sancisce una circolazione parziale: ha un peso consistente sullo stile e notevole sull'*inventio*, ma minimo sulla *dispositio*, sulla struttura profonda del racconto, come se l'impatto avesse ripercussioni estese soltanto – si fa per dire, vista l'importanza che ha nel Barocco l'*elocutio* – alla superficie del testo, mentre il modello di impianto antiunitario, divagante e senza coesione narrativa profonda non trova terreno fertile in un genere tendenzialmente tassiano.

Tra l'assunzione completa e la bocciatura assoluta è vera la via di mezzo, l'ipotesi di lavoro fin qui scartata dalla critica, almeno su larga scala: l'*Adone* partecipa attivamente alla storia dell'eroico in quei campi dove offre un modello positivo (a conferma, che andrà provata ma si può anticipare, della sua importanza), cioè la retorica e lo stile, dove è certo che il napoletano intendeva offrire una proposta forte e intenzionata a cambiare le cose, mentre dove dà un'alternativa decostruzionista, è il caso della *fabula*, non ha seguito. La rivoluzione dell'*Adone* dà risultati più sottili di quella tassiana, perché il poema di Marino viene accettato su un principio non di opposizione ma, viceversa, di integrazione: la base di partenza rimane Tasso, che ormai è la grammatica dell'eroico, da arricchire – un processo non ancora compiuto a questa altezza, ed è cosa ovvia, ma più avanti nel secolo – per mezzo di un filtro marinista. La prospettiva di Beni e di tutto il Seicento acquista in questo modo un senso specifico, nel contesto di una ricerca che prosegue per un trentennio almeno oltre l'*Adone*: da qui in avanti gli epici più acuti non ragioneranno sulla base di una sostituzione (come invece Stigliani) ma sul perfezionamento del modello tassiano per aggiunta.

L'innesto sulla pianta eroica è doloroso, e come nei casi precedenti passa attraverso una fase di contestazione, la cui veemenza non deve indurre a valutare in modo riduttivo i risultati del processo: l'*Adone* anti-modello narrativo viene messo in cantina, ma l'*Adone* palestra dello stile barocco è innalzato a fonte, per via di una tendenza a colmare le caselle teoriche sentite come incerte o da aggiornare. La sola traiettoria possibile nell'agone epico per Marino è quella della convivenza con Tasso, un ruolo che non è di ripiego (il primo dei secondi) bensì è il risultato massimo di una sensibilità collettiva angosciata da una relazione con il Rinascimento pensata in termini gerarchici, che assottiglia a un grado estremo il confine tra indipendenza e tradizione.[12] Non è solitario, in tal senso, il discorso di Beni, ma è il timbro epico di una voce corale, di un modo di concepire e fare poesia per cui le celeberrime uscite di Marino

accademiche lo sostenevano, così come Di Somma nella sua prefazione e lo stesso Marino, che, quando pressato e costretto a rispondere di un paragone con Tasso che evidentemente lo imbarazzava (celebre una lettera a Preti a *Adone* stampato, per cui vd. MARINO, *Lettere*, 216, p. 395), rivoltava il discorso verso quei campi nei quali sapeva di poter venire a contesa, come la quantità del poema.

[12] Considerazioni del genere sulla *psyché* barocca sono frequenti in MARAVALL 1985 e BATTISTINI 2000 (qui presi come punto di riferimento), che vanno sommati ai canonici RAIMONDI 1982 e RAIMONDI 1995.

sul furto sono più di un comodo scudo apologetico, sono la denuncia (e la soluzione) dell'impossibilità di giungere a una completa e assoluta autonomia, a un'immagine di sé che si costruisca oltre lo specchio rinascimentale in cui, in maniera narcisistica, la poesia seicentesca si cerca.

Nel concreto della pratica epica ciò significa da una parte, come fatto precocemente, riconoscere la supremazia di un canone e le possibili vie di sviluppo (per potenziamento, non per abolizione), dall'altra cercare di determinare con precisione le singole forze coinvolte, il grado di autoanalisi dei personaggi in gioco. Capire, in sostanza, in che modo i poeti epici si rapportavano a Tasso, e quindi come valutavano la propria opera, se modello totale o parziale; in quale misura fosse chiaro anche per loro ciò che sarà palese alla distanza, cioè che la *Gerusalemme liberata* era un archetipo impossibile da sfidare frontalmente ma da lavorare ai fianchi, tramite aggiunte e integrazioni, da trasformare – un mito seicentesco – e non da rifondare.

Non è un vuoto sillogismo: sull'autocoscienza si determina il grado di profondità di una scrittura, un discorso che nell'epica interessa soprattutto la spinosa questione narratologica. Un conto dunque è un Marino pienamente conscio del ruolo dell'*Adone*, che offre volutamente una proposta decostruzionista anche sul piano della *dispositio*; il Marino del Novecento insomma, che gioca a scardinare le strutture regolari imposte da Tasso e semina volutamente incongruenze e irregolarità nel suo racconto; un altro – quello più probabile – è un Marino consapevole dei limiti che si presentano allo scrittore in ottave (già indizio di un grande acume) e che lavora sul possibile, cioè stile, *inventio* e ampliamento delle fonti, dove poi risulta a tutti gli effetti determinante, e insegue la propria autonomia oltre la *Gerusalemme liberata* cercando, per quanto possibile, di evitare il paragone.[13] In ballo ci sono i destini del genere: sul Marino distruttore si è creato il mito moderno del Seicento tomba dell'epica; su un altro Marino, propositivo e accettato, previa discussione, nel canone, si può fondare un'altra visione, che trova conferme intorno alla metà del secolo nella stagione del Barocco moderato.

Il napoletano aveva probabilmente capito con quali armi giocare la complicata partita contro Tasso; non l'avevano invece compreso Bracciolini e Stigliani, solo per citare gli autori più in vista, che nei modi di tardo Cinquecento tentarono di soppiantarlo anziché conviverci, salvo accorgersi, troppo tardi, che dovevano guardarsi prima che dal sorrentino, incontestabile punto massimo del Parnaso epico, dal suo corregionale, che aveva superato quella cresta, per meriti intrinseci e grazie al principio di ricezione di cui si è detto, arrampicando dalla parete opposta.[14]

[13] Da un punto di vista dell'ermeneutica è un'affermazione che nulla toglie alla grandezza del napoletano, il cui poema, a distanza di secoli, si presta ancora a letture e approfondimenti, indice sicuro di grandezza; cambia molto però sotto il profilo opposto della storia letteraria: se il Marino distruttore dell'unità tassiana è la figura su cui si afferma la fine del genere, quello disinteressato alla costruzione della favola è ispiratore di una visione contraria, che coincide con quella che ha il Seicento, di un Marino che collabora con l'epica anziché stroncarla.

[14] Un terzo caso, per dare un esempio di quello che si diceva prima: la *Gierusalemme distrutta* di Guidotti è un altro di quei testi che non riescono a staccarsi dallo specchio d'Armida; per il suo particolare principio strutturale, il poema di Guidotti è un calco di gesso, che poi l'autore cerca di ritoccare, con esiti agghiaccianti, con il proprio scalpello; un testo sagomato sulla *Gerusalemme liberata*, che cerca un'autonomia a partire dalla similarità.

In questa prospettiva è esemplare la vicenda di Bracciolini, il quale ancora nel primo quindicennio del secolo spara le cartucce di grosso calibro (teoria e pratica, *Croce racquistata* e *Lettere sulla poesia*) sul bersaglio tassiano, ma dopo l'*Adone* – verso il cui autore non nutre particolare affezione, per così dire –, si accontenta di scrivere testi encomiastici di sicuro ritorno come la *Roccella espugnata*, *L'elezione di Urbano VIII*, o comici (*Lo scherno degli dei*), abbandonando velleità epiche che a la storia della tradizione aveva ricompensato con qualche simbolica medaglia, e cedendo il passo al più spedito Marino. Il Bracciolini menzionato da molti dei suoi contemporanei come l'epico di spicco di primo Seicento lascia il posto a una controfigura piuttosto scialba.

Avesse avuto un decimo della stoica rassegnazione del pistoiese e forse un poco più di buon senso, Stigliani avrebbe di certo rimediato molte meno scornate di quelle che prese su entrambi i fronti. Da un lato il fiasco del *Mondo Nuovo* (che con fantasia encomiabile lui travestiva da successo, dicendo non si trovasse in circolazione copia della *princeps* perché le provvigioni erano andate bruciate da un pubblico avido dei suoi inchiostri), nel quale millantava di aver superato Ariosto e Tasso, dall'altro l'***Occhiale*** (Venezia, Carampello, 1627), che cercava di mettere una toppa al megalomane auspicio del poema, ben presto remunerato a suon di risate dai contemporanei, attaccando quello di Marino e cercando così di dimostrare, per via del tutto negativa, che la strada migliore per il perfezionamento era quella dell'epica colombiana e non di pace.[15]

Su questo registro va interpretato il sottotitolo, che lo annuncia come «opera difensiva»: è per meglio dire la punta avanzata di un quadrato difensivo (è solo l'ultima di quattro opere ipotizzate),[16] che nelle intenzioni avrebbe dovuto discolpare la sua opera e mostrare i vizi di quella altrui. È, in pratica, la parte d'attacco di un trinceramento apologetica costruito per mantenere una posizione auto-assegnata: se la *Croce racquistata*, grazie al suo lavoro sulla *fabula*, ebbe un qualche impatto sul canone, il *Mondo Nuovo* fu superiore ad Ariosto e Tasso soltanto nelle «chimeriche invenzioni» (così le chiamava Aleandri) del suo creatore, il quale, pure nella mancanza di un riconoscimento esterno, si sentiva lo stesso preso di mira, con l'angoscia del despota, come fosse stato il re dei poeti.

Il concorso tra *Mondo Nuovo* e *Occhiale*, cui si aggiunge l'*Arte poetica*, opera non solo su un livello teorico, per il quale il fine di detronizzare Tasso diventa con il tempo fare la scarpe a Marino, ma anche su uno pratico: il poema, nato come impossibile antagonista della *Gerusalemme liberata*, nel corso di una trentennale gestazione viene gonfiato di attacchi e provocazioni risultando, in conclusione, una sorta di

[15] Testimoni di un lavorio inesausto, all'*Occhiale* seguiranno altri due testi, rimasti manoscritti, che purtroppo non mi è stato possibile prendere in esame, la poderosa *Replica del cavalier fra' Tomaso Stigliani* (due tomi, quasi seicento carte, oggi alla Casanatense di Roma) e la *Critica a Marini e Aleandri* (conservato sempre alla Casanatense); inoltre va detto che l'esemplare conservato alla Nazionale di Roma dell'*Uccellatura* di Villani (segnatura 71.2.A.32) presenta postille a margine, di difficile lettura e su cui non è possibile sbilanciarsi, che tuttavia contengono quelli che sembrano i nuclei di una possibile risposta al fiorentino. Di un altro caso di postillatura, al *Buratto* di Aprosio, dirò nel capitolo seguente.

[16] Come asserisce l'autore con sfacciataggine identica a quella con cui l'avversario annunciava progetti su progetti, salvo poi lasciarli nel cassetto (STIGLIANI, *Occhiale*, I, pp. 10-12, pagine da cui peraltro si nota la ricorrenza di un tema assiduo nel *Mondo Nuovo*, la necrofilia, qui rivoltata contro l'*Adone*, «un morto mascherato da vivo» come lo chiama il materano a p. 12).

circuito periferico del sistema polemico, piegato alle logiche dello scontro molto oltre i limiti già ampi stabiliti dal Seicento;[17] la stessa cosa si evince dai brandelli dell'*Arte poetica* rimasti manoscritti, del tutto privi di qualsivoglia discussione teorica e invece puntuali nel segnalare (molte delle carte non sono altro che mere indicazioni di lavoro per costruire il libro) i luoghi dove collocare attacchi e polemiche.[18] Una lettura riduttiva, forse, ma che è impossibile non dare ascoltando il bassofondo continuo delle ottave di Stigliani, le quali peraltro non hanno un ruolo poi così banale (ma mai notato) in una storia dell'epica: è pur sempre un'opera, tra le tante e ai margini, partecipe del moto di avvicinamento a oggetti narrativi di storia contemporanea, il secondo grande ramo di miglioramento del poema tassiano, su cui chiaramente l'*Adone* non ha un'intenzione né un impatto.[19]

Considerare la vena polemica è la premessa fondamentale per una lettura del poema che vada poi a fondo su altre questioni, come quella dello stile: si comprende molto degli attacchi teorici soltanto se si considera l'opera di Stigliani come volutamente alternativa a quella di Marino, in competizione. Il *Mondo Nuovo* cerca, come l'*Adone*, di perfezionare il modello tassiano su questo piano, oltre che nella scelta dell'argomento: istanza sensata la seconda, del tutto folle la prima, dato che il materano adotta come innovazione, poi esibita contromisura al marinismo, uno stile prosastico. Lo conferma il fatto che sotto il profilo della tenuta diegetica, la parte della scrittura in cui era più difficile migliorare Tasso, il poema è un disastro, benché una buona quota dell'*Occhiale* affronti, in termini aristotelici e tassiani, il problema della costruzione della *fabula*: se il Seicento maturo accoglierà le proposte di utilizzo dell'agnizione come strumento correttivo, Stigliani cercava ancora un assurdo – accettato il modello tassiano, si poteva al massimo discutere sull'unità d'eroe – ritorno all'intreccio ariostesco, peraltro gestito in modo maldestro e negato nella sua componente fondamentale, cioè la costruzione di un ordine secondario rispetto a quello lineare della *fabula*.[20]

---

[17] Basti anticipare che i veleni contro Marino e i suoi amici intorbidano anche l'*explicit*, che dovrebbe essere il luogo di massima competizione con i classici e diventa invece una marginale e futile coda di accuse e rimproveri. Si aggiunga che il *Mondo Nuovo* non è l'unica opera a inserire a testo riferimenti diretti, per quanto sia quella che lo fa in quantità in assoluto maggiori: detto delle ottave contro Marino della *Croce racquistata* di Bracciolini, si vedranno anche quelle di diverso grado dai poemi di Nozzolini (molto lievi) e Strozzi, delle vere bordate. Il tutto, ovviamente, va contro il presupposto aristotelico dell'impersonalità, e pare una novità dell'epica seicentesca, infinitamente più aperta ad ammettere impurità e scorie di questo tipo (un argomento che sosterrò, dati alla mano, nel mio contributo agli atti del convegno *Vulenrability: memories, bodies, sites*, University of Padua, 16-17 may 2016, di cui al sito https://vulnerabilityconference.wordpress.com/ si ha un'anteprima).

[18] Si legga ad esempio quanto scritto da Stigliani a c. 20v: «Prima si vada investigando il genere vero e la vera differenza, il vero instrumento, [il vero instrumento *in interlinea*] e il vero fine [e la vera causa *cancellato*] della poesia, confutando sempre l'opinione degli avversari». Puntelli simili a cc. 29r, 35v-36r, 40r, 73r-v (dove si ricordano i sodali di Marino).

[19] A ruota rispetto alle considerazioni sul poema di navigazione, la critica ha considerato il *Mondo Nuovo* attraverso la lente della sfortuna di questa branca dell'epica, quando è evidente come non vada presa di per sé ma in quanto parte di un processo più ampio di assestamento del genere in direzione moderna e modernista.

[20] L'*Arte poetica* dà una grossa mano nel comprendere questo processo di normalizzazione dell'*Orlando furioso* che ispira la scrittura di Stigliani: «Quantunque gli episodi dell'Ariosto eccedano così tutti per moltitudine come ciascuno per lunghezza, ed oltracciò (il che è peggio) non si narrino interamente in [un] luogo ma a pezzi, [hanno] però in sé molto di buono perché non manca loro quella virtù che richiede Aristotele, ciò è la connessione o necessaria o verisimile, non solo tra se stessi ma in ordine alla favola principale, e per lo più legano secondo il necessario, poiché per ciascuno d'essi guadagna in Francia qualche personaggio insigne, i quali poi tutti insieme servono alla scacciata de' Mori che è il fine e lo scopo di tutta quella favola» (STIGLIANI, *Arte poetica*, c. 47r). Usando i consueti modi visti a fine Cinquecento (*Orlando furioso* unitario intorno al tema della guerra), Stigliani sta in pratica avallando la molteplicità di fila ma negando l'*entrelacement*: proprio questo si ha poi

Quasi per niente affrontata nell'***Arte poetica***, un centinaio di carte che contengono appunti per la futura *pars costruens* dell'opera teorica del materano ma che rimarranno nudo scheletro,[21] la narratologia è un tasto che Stigliani preme fino in fondo nell'*Occhiale*, raschiando il barile di una erudizione puntigliosa, fondata su modelli di fine Cinquecento.[22] Cogliere le imperfezioni narrative del poema altrui, nato con altre ambizioni che competere su questo livello con Tasso, è persino per l'autore del confusionario *Mondo Nuovo* un gioco facile, ma che a monte presuppone un principio errato, cioè che l'*Adone* sia un poema epico. L'applicazione delle norme della legislazione eroica passa prima dal riconoscimento di appartenenza a quel genere, l'alito di vento che fa crollare il castello di carte di Stigliani, che vi giunge, infatti, solo dopo aver appiattito su una sola dimensione tutta la tradizione narrativa, fornendo una serie di prove sconcertanti, che sarebbero andate bene forse un quarantennio prima, come riparo polemico. Romanzo e *epos* appartengono alla stessa grande famiglia, per il materano, la quale ha come punti fermi l'argomento elevato, il metro (l'ottava) e la forma narrativa (l'altra è quella rappresentativa, del teatro);[23] l'*Adone* è un romanzo, quindi si può analizzare secondo quel manuale di norme onnicomprensivo.

Una sottigliezza da avvocato che, tuttavia, si scontra con la realtà delle cose, e mette in crisi tutto l'impianto accusatorio, visto che il principio di legittimità su cui si regge è un'aporia. Il materano, poco oltre, rincara la dose, negando quel principio fondamentale che ha funzionato, da Tasso, come pomerio per la rifondazione dell'eroico: «l'unità e la molteplicità dell'azione […] non son cose più determinate ad una spezie ch'ad un'altra»,[24] ipotesi sensazionale se intendesse unire due opere che hanno in comune un profondo lavoro sulla coesione sintassi narrativa, ma che in assenza di accertamenti risulta sterile. Per condannare l'*Adone* il materano annulla anzi una discriminante già consolidata e che, purtroppo per lui, funzionerà poi per secoli nei più vari campi d'indagine (dalla storia alla narratologia, dalla psicanalisi alla semiotica).

---

nel *Mondo Nuovo*, che narra di molti eroi ma in maniera lineare, per sezioni (tecnica confermata a cc. 31v-32r, dov'è indicato lo svolgimento lineare del racconto come migliore, contro a quello complesso).

[21] Delle 86 carte conservate le prime 16 forniscono uno schema dell'opera (pensata in sei libri: il primo sull'epica, gli altri su tragedia, commedia, pastorale, lirica e accuse e difese del *Mondo Nuovo*), le altre sono lacerti di discorsi solo abbozzati da sistemare nel quadro complessivo: molte di queste carte contengono puntelli per la costruzione del lavoro (con indicazioni per lo più ipotetiche: «Qui si facciano molti capitoli», c. 7v), mentre sono pochissime quelle che affrontano questioni di primaria importanza. Di alcune si dirà, ma vale qui la pena di ricordare la «Difesa del fine della poesie, che è il diletto e non l'utile» (c. 20v), esternazione a dir poco singolare conoscendo il moralismo bigotto dell'autore; la ricorrenza della discussione sui proemi moraleggianti e sulle modalità di cucitura del racconto, discorso che assume un rilievo primario rispetto a tutti gli altri di poetica e che attraversa buona parte dello zibaldone; il passaggio sul furore poetico, esplicitamente contro le teorie di Francesco Patrizi.

[22] Da CROCE 1966 a RUSSO 2013 (il più convincente in tal senso per via delle prove circa Castelvetro) e CORRADINI 2012 è unanime la proclamazione di uno Stigliani infarcito di concetti tardo-cinquecenteschi: ipotesi efficace in linea di massima, che convive con alcune sfasature intrinseche del pensiero del materano. Da certi rapporti d'equilibrio pare infatti evidente come si rifaccia in parte a un Cinquecento ariostesco: lo si nota ad esempio sul binomio uno-molteplice, che non è una corazza di comodo ma un'idea fondata e che si concreta nel *Mondo Nuovo*, oltre che per quanto si è letto nella nota qui sopra.

[23] STIGLIANI, *Occhiale*, XXVII, pp. 119-122. Il fine è dimostrare «che non essendo altro il romanzo ch'una epopea viziosa il dire ch'esso non sia obbligato alle regole di lei non è minore sciocchezza di quello che sarebbe il dire ch'uno uomo tristo non fusse obbligato ad esser dabbene ed a soggiacere alla legge de gli altri uomini».

[24] Ivi, p. 120. Oltre a ciò, altri due argomenti: «la bontà o la goffezza de gli episodi, la gravità o l'umiltà dello stile», tutti elementi circostanziali su cui per Stigliani non si può fondare una distinzione di genere.

La mossa di Stigliani ha un valore ulteriore la poca serietà su cui si sostiene: il fatto che i difensori di Marino raccolgano il guanto di sfida è indizio di una risalita del discorso sull'*Adone* a uno ben più ampio sull'epica, che attesta l'importanza di una diatriba snobbata perché carnevalesca, senza retroterra teorico e puramente aggressiva, insomma seicentista, quando in verità anche la polemica tra Tasso e la Crusca era tale, e anche in quel caso venivano a galla dei contenuti importanti: quella sul poema di Marino è, a tutti gli effetti, il terzo grande momento di dibattito sull'epica, in quanto banco di prova fondamentale per la definizione del genere, asse portante del discorso, così nel Seicento come in precedenza, che la critica ha passato sotto silenzio dato che a essere coinvolto era l'inclassificabile *Adone*, ma che è la radice da cui si innalzano i vari alberi teorici e pratici, dal momento che una parte dei polemisti era impegnata attivamente nella scrittura di poemi, prima e dopo la burrasca.[25]

Letta così, la polemica riserva delle sorprese. Se Stigliani tira l'*Adone* verso la stessa categoria del suo *Mondo Nuovo*, audacemente convinto che in un incontro ad armi pari la sua epica di conquista debba vincere facilmente, e così facendo finisce per riconoscergli in partenza uno status elevato che poi, a suo giudizio, disattende, gli avvocati e i moderatori, nel riconoscerne la grandezza, cercano al contrario di allontanarlo da un terreno sul quale non vogliono ingombri. Lode sì ma fino a un certo punto, come se difendere l'*Adone* fosse qualcosa di aprioristico, di dovuto e al contempo di necessario, contro chi vuole fare fuori l'amico e un modo di scrivere (non tanto il poema di per sé) e, per ottenere tale fine, lo attrae verso una zona epica nella quale è consigliabile non averci a che fare. Per Stigliani l'*Adone* è il simbolo di un'età corrotta e dimentica della classicità,[26] ed è intorno a questa immagine che la lotta si scatena; lotta che è salvaguardia di un modo di fare poesia prima che di un testo, che è pericoloso e va disinnescato dalle sue valenze epiche, intento che trova poi un seguito nei commenti al testo.

Non sarà un caso che gli unici tra gli oppositori a considerarlo un poema epico siano coloro che non sono direttamente impegnati nella pratica dell'ottava, D'Alessandro e **Girolamo Aleandri**: il secondo si schiera con le postume ***Difesa*** e ***Difesa seconda*** (Venezia, Scaglia, 1629 e 1630), senza aver lasciato un testo in ottave e, libero da esigenze apologetiche, è quindi più propenso a una definizione di comodo, a patto che serva a rovesciare Stigliani, che in ogni caso, non andrà a suo danno. È vero che anche Villani interpreterà l'*Adone* come eroico, pur senza gridarlo *apertis verbis*, ma lo farà in base a un ragionamento che, iniziato nell'*Uccellatura* e ripreso nelle *Considerazioni*, è volto a mostrarne l'inadeguatezza (dicendo in sostanza che non è il perfetto momento risolutivo della tradizione epica) e, quindi, a lasciare aperta la strada al miglioramento di cui lui stesso sarà interprete con la *Fiorenza difesa*: Aleandri e D'Alessandro, insomma, sono gli unici la cui parabola è a una dimensione, e questo consente loro di approntare uno schema interpretativo più libero.

---

[25] Ancora, andrà riconosciuto a tal proposito il merito di RUSSO 2008, l'unico a dare una panoramica sul tema e una prima classificazione, rispetto al quadro generale, delle posizioni dei singoli autori (da qui anche i rinvii a una bibliografia sul tema a dir poco stagionata). Meno utile, infine, CICOTTI 2003.

[26] Un'idea che viene esposta in apertura tanto dell'*Occhiale* quanto dell'*Arte poetica*, e che rappresenta dunque una costante del pensiero del materano, oltre che l'ennesimo ponte tra due opere evidentemente pensate in continuità.

Nella *Difesa*, in risposta al famigerato capitolo XXVII dell'*Occhiale*, viene dato uno statuto particolare all'*Adone*, poema epico come le *Metamorfosi* di Ovidio, la *Commedia* di Dante e i *Trionfi* di Petrarca, i quali «tutti dall'epopeia si comprendono».[27] Una sorta di macro-categoria in cui conglobare tutte le forme non immediatamente catalogabili, almeno non da Aleandri, che non si sofferma sulla costante comune a questi testi, l'assenza di favola.[28] Su Dante e Ovidio erano però attive già da tempo norme classificatorie più precise – rispettivamente poema divino e romanzo ante litteram, a intreccio o per quadri, a seconda di com'era più comodo –, su cui il difensore d'ufficio preferisce non fermarsi, anche a costo di elencare alla rinfusa opzioni radicalmente diverse, nominate insieme in ragione della difficoltà a definire l'*Adone* sulla scorta di un solo modello, un'ambiguità che aggirata citando tutti quelli che venivano di solito usati per seguire particolari tracce del poema di Marino. Poema divino come la *Commedia* per la materia, e costruito per quadri (ipotesi agli antipodi di quella di Stigliani, che lo leggeva sulla falsariga dell'unità) al pari di Ovidio. Comunque sia sempre poema epico, non un romanzo come lo definiva il materano, con l'aggiunta dell'attributo «etnico» (aggettivo difficile da interpretare, da intendersi qui forse nel senso di «morato» o «di costume», come dicitura aristotelica)[29] ad affrancarlo ulteriormente dalla specie patetica, quella di *Iliade* e *Gerusalemme liberata*, con tutti i rischi del caso.[30]

La facilità con cui Aleandri affronta l'argomento è l'indizio di una leggerezza che si riscontra in tutto il testo: spesso le discolpe sono pure contestazioni, talvolta sono semplici insulti o tautologie, o peggio, veri e propri azzardi critici.[31] Qualche pagliuzza di teoria resta nel setaccio, a proposito di narratologia e costume soprattutto, mentre su un piano generale è interessante notare il riproporsi di uno schema già visto sul finire del secolo precedente: come nella polemica su Tasso, si innesca tra i due fronti un ballo

[27] ALEANDRI, *Difesa*, XXVII, p. 115. Il tema era comparso anche in sede iniziale: vd. ivi, I, p. 4.

[28] Marino non è indegno del nome di poeta, sostiene Aleandri, nonostante il suo poema sia privo di favola: difesa in linea con gli autori citati, tutti riconosciuti come tali nonostante i loro testi manchino di *narratio*, ma al contempo scivolosa, visto che il difensore non si premura di specificare i motivi dell'eccezione. Pare, insomma, tirarsi la zappa sui piedi: l'*Adone* è privo di favola, e questo viene affermato, ma per qualche motivo ignoto l'autore merita il titolo di poeta (vd. ivi, XVII, p. 71).

[29] Nella categoria del poema etnico rientrano l'*Odissea* ma anche opere in versi prive di *narratio* come l'*Ars amandi* di Ovidio secondo d'Alessandro (*Difesa*, p. 229), o di natura tecnica e religiosa come si arguisce dalle *Considerazioni* di Villani. Per «etnici» Aleandri nella *Difesa seconda* significa peculiarmente i poeti di materia religiosa pagana (vd. p. 131, ad esempio).

[30] Fare dell'*Adone* un poema di costume al pari dell'*Odissea* è una mossa a dir poco azzardata, non tanto per la veste esperienziale della vicenda (l'eroe compie in fin dei conti un viaggio iniziatico) quanto per i contenuti trasmessi, scabrosi e da censurare anziché esibire. Per la «favola etnica» vd. ad esempio ALEANDRI, *Difesa*, p. 122, ma è definizione che si trova anche nella prima parte, a p. 36: non sarà un caso che il difensore scorpori questa particella dal discorso sui modelli, e la lasci per così dire fluttuare nel libro, tornandoci solo quando gli è utile e senza approfondirla (l'*Odissea* non viene mai citata, né la definizione è per l'*Adone* qualcosa più di una semplice etichetta esterna).

[31] Solo un caso: contro STIGLIANI, *Occhiale*, XIX, p. 96, il quale sostiene che lodare il re di Francia chiamandolo «gallo Ettore» sia infamante se poi si definisce il duca di Savoia «italico Achille», ALEANDRI, *Difesa*, XIX, pp. 77-80 si inventa una spiegazione sofistica, che applica sul serio quel principio di rovesciamento solo ironicamente alluso da ARIOSTO, *Orlando furioso*, XXXV 27 (vv. 7-8: «che i Greci rotti, e che Troia vittrice, / e che Penelopea fu meretrice»), per arrivare a sostenere che non è cosa certa che Achille uccidesse Ettore. VILLANI, *Uccellatura*, XIX, pp. 139-143 dà ragione a Stigliani, pur avendo torto: la tradizione cinquecentesca insegna, infatti, che il binomio Ettore-Achille si può applicare in modo indistinto per due combattenti di valore, senza per forza dovere riconoscere uno squilibrio di forze tra i contendenti (vari casi, ad esempio, in ALAMANNI, *Girone il Cortese*). Più sensato è allora il tardo APROSIO, *Sferza poetica*, pp. 142-143, che è dell'idea di considerarla una similitudine superficiale, da non estendere pars pro toto.

di alleanze, nel quale Aleandri interviene sottraendo elementi all'avversario, di modo da compattare le file mariniste.[32]

A differenza di Aleandri, **Errico** si mostra molto interessato a far brillare l'*Adone* a gran distanza dal palazzo epico: nel suo ***Occhiale appannato*** (Napoli, Matarozzi, 1629) addirittura lo esclude dal genere narrativo, resecando la possibilità di una lettura ovidiana, e lo incammina sul sentiero di altre tipologie di poesia lunga, le egloghe di Virgilio e gli idilli di Teocrito. Per dimostrarlo il messinese naviga le stesse acque pericolosamente basse dei precedenti: il fatto che sia in ottave non lo rende un poema eroico (anche perché non ha «favola d'uomini valorosi»), detto in risposta a Stigliani, ma nemmeno è simile a Ovidio, «per aver più del piacevole e del vago che non ha quello, benché», dice poi, «con esso convenga in aver vario innesto di favole».[33] Molteplicità che, pare di capire, si attacca a un unico tronco narrativo («qual azione si può dire più una di questa?»), a una vicenda principale, a differenza delle *Metamorfosi* che sono una serie di quadri a sé.[34]

Se è evidente come l'argomento contro «l'occhialista» funzioni per la sciocchezza dei principi altrui, quello contro Aleandri vale meno, giocato su una distinzione di qualità e non di forma. Non risponde, insomma, al contenuto dell'affermazione, ma la scarta per ragioni differenti: il vago e il piacevole non sono strutture diegetiche (digressioni) ma, più verosimilmente, colori del racconto, che lo allontanano dalla materia «d'uomini valorosi» del romanzo rendendolo simile alle forme virgiliane e teocritee. Una sola esilissima azione, dunque, su cui si innestano varie favole in modo ovidiano (senza correlazione di logica narrativa, ma per proliferazione) e molti altri materiali non narrativi, come nelle egloghe e negli idilli; resta però pur sempre un poema, distinto dall'*epos* per le cose dette ma nemmeno sovrapponibile del tutto con Ovidio o con forme narrative spezzate.

È un discorso che certamente porta acqua al mulino della *Babilonia distrutta*, ma che ha una propria sensatezza, poiché riesce a tenere in vita le varie anime del poema, la presenza di una favola principale, sottile all'inverosimile, e le continue spaccature da cui si aprono altri panorami narrativi. La statica tesa al limite con cui Marino costruisce il proprio edificio, se trasportata su altre fabbriche provocherebbe il crollo immediato ma, nel caso dell'*Adone*, funziona, proprio per la tensione estrema al rovesciamento del canone riconosciuta a posteriori più che voluta da chi scriveva.

Parcheggiare l'*Adone* su un binario opposto all'epica era anche lo scopo delle ***Rivolte di Parnaso*** (Venezia, Fontana, 1626), provocatoria commedia che entra come reperto nella polemica per via della

[32] Una panoramica geografica della lotta tra partiti, comprensiva delle posizioni espresse nei testi in poesia coinvolti nella polemica, in RUSSO 2008; a BELLINI 2002, pp. 33-47 si guardi per un'accurata ricognizione nella vicenda della lettera di prefazione della seconda *Difesa* di Aleandri, attribuita a Mascardi, che presenta l'operazione difensiva non come il frutto di un impegno collettivo degli Umoristi (come ipotizzava Stigliani) ma in qualità di iniziativa privata del letterato veneto. Si aggiunga che se era facile contestare la testimonianza di Virginio Cesarini, che Stigliani fa passare come una specie di suo informatore ma che era nel frattempo morto senza poter confermare la propria versione, più difficile era distruggere quella di Lope de Vega, che di lì a poco con il *Laurel de Apolo* (1630) avrebbe dato garanzia di una qualche stima per Stigliani (in un passaggio che si legge nell'esergo di GARCÍA AGUILAR 2003).

[33] ERRICO, *Occhiale appannato*, p. 41 (per la risposta a Stigliani vd. pp. 8-10 : 10).

[34] Ivi, p. 15.

citazione che ne fa Stigliani in una lettera allegata in coda all'*Occhiale*. Opera asciutta da un punto di vista tecnico, pur basandosi solo sul gusto dà tracce interessanti per circoscrivere un canone riconosciuto già al tempo. Tra i tanti pretendenti alla mano di Calliope sono degni di ottenere una speranza solo Ariosto, Trissino, Tasso e Bracciolini, i più degni campioni della tradizione eroica ma non perfetti, e perciò punti su aspetti delle loro opere: contrario al decoro Ariosto, pedissequo il vicentino nel seguire per ogni cosa Omero, incostante Tasso nel voler riformare, fino a peggiorarlo, il proprio poema, eccedente in lirismo, inverosimiglianza e comicità Bracciolini.[35]

Nel confuso discorso di Errico, che finisce con una ridistribuzione dei meriti che rovescia in maniera abbastanza illogica la prospettiva, Marino sta ai margini: non è menzionato nella rosa dei pretendenti al matrimonio con la musa epica, ma ha lo stesso un ruolo centrale nell'analisi dei candidati, tanto che prima dei decreti finali torna in lizza.[36] Non è però ricordato per altro che le polemiche e, rimproverato, si deve accontentare di prendere in moglie Erato. Nonostante le incongruenze, è evidente il fine del discorso di Errico, che fa per allegoria quello che i teorici sbandierano nelle poetiche, vale a dire lasciare uno spiraglio a un miglioramento dell'epica, ancora perfettibile, indicando il migliore modello. Non per caso è Omero a maritare la musa epica, per la sua regolarità e la quadratura teorica, le stesse che aveva cercato il messinese nella sua *Babilonia distrutta*: è chiaro che sta indicando il modello per una lettura a posteriori della parabola che lo riguarda.

Letto in questa prospettiva, Errico guadagna una rilevanza che non ebbe, e che nemmeno oggi gli è riconosciuta; l'*Occhiale appannato* assume un ruolo centrale non tanto per i modi in cui risolve i problemi quanto per i sottili equilibri dei tentativi di risposta che semina, che si rivelano fruttiferi se considerati alla luce della vicenda d'autore, di contro alle idee schematiche con cui oggi e allora è stato considerato. Non è una coincidenza che **Niccolò Villani** se ne scordi nella sua ***Uccellatura*** (Venezia, Pinelli, 1630): il fiorentino intende accaparrarsi il titolo di mediatore, con cui consolidare la saggezza dei principi di poetica diffusi nella sua risposta a Stigliani e Aleandri, e lo fa a discapito dell'altro, che ne sarebbe forse più meritevole. L'*Occhiale appannato*, benché formale risposta, prende le distanze dai bruschi modi degli altri evitando il tono aspro e adottando per di più un genere diverso, il dialogo; con Villani, invece, si torna al fascicolo da tribunale, con annessi problemi di sproporzione già visti sul finire del Cinquecento: la trivellazione degli strati polemici fa esplodere l'opera, che all'incremento vertiginoso di pagine non fa però seguire un guadagno di chiarezza.

Se da un punto di vista stilistico va detto che la posizione è solida, perché in anticipo su importanti correzioni del modello mariniano,[37] su tutti gli altri fronti l'*Uccellatura* fa acqua: colpa della pretesa di

[35] Per la lista di concorrenti vd. ERRICO, *Rivolte di Parnaso*, Atto I, Scena III, pp. 25-26, per le quattro corone p. 28, su cui la discussione dell'Atto III, con una scena ciascuno (Ariosto, Trissino e Tasso), e dell'Atto IV, Scena II, pp. 108-111 (per il pistoiese). Per saldare il discorso con l'opera successiva si legga il riconoscimento tributato a Trissino in *Occhiale appannato*, pp. 84-85.

[36] ERRICO, *Rivolte di Parnaso*, Atto IV, Scena V, p. 119.

[37] Si vd. *infra* le pagine dedicate all'argomento e i riferimento alla posizione di Villani nel quadro di CROCE 1966.

innalzarsi a giudice per cui spesso il dialogo diventa semplice distribuzione del consenso, come anche di schemi interpretativi piuttosto anormali, che offrono prospettive non poco sbilenche su narratologia e costume.

Le ambiguità di Villani si notano anche sul perno tematico della diatriba: evasa fin quasi alla fine del trattato, la domanda sul genere trova una risposta genericissima, che sembra andare contro Stigliani, e dunque negare l'assimilazione di epica e romanzo, ma senza nessun motivo specifico: è solo un modo per contraddire l'astioso materano, che metteva in bocca a Marino false affermazioni circa una presunta identità romanzesca dell'*Adone*, non per dare una definizione. Villani insomma dice cosa l'*Adone* non è, non cos'è: non è un romanzo, cosa che Marino sarebbe stato folle a sostenere, e non è una corona di idilli, detto probabilmente facendo eco a quanto affermato da Errico.[38]

Sembra, in generale, che voglia farne un poema eroico visto che, ricapitolando, afferma che «è uno, compito, di giusta grandezza, non male episodiato, ravviluppato, meraviglioso, credibile e gioioso»; cose di cui aveva discusso ampiamente dapprima in termini teorici, quindi sondando il testo.[39] La questione verrà approfondita parlando dei dispositivi diegetici, ma è bene premettere che almeno la metà dei presupposti di Villani sono fuori asse rispetto alla concezione tassiana, alcuni per palese contrasto (sulle parti quantitative, due e non tre; sulla preferenza per l'*ordo* naturale) altri per logico aggiornamento (la favola epica perfetta è quella con l'agnizione), altri ancora per genuina astrusità, come sviluppo estremo di un ragionamento sofistico, come quando arriva a dire, dopo aver dato uno schema piuttosto preciso per dipanare la matassa della *Poetica*, che «gli amori di Adone e di Venere sono degna materia di poema eroico».[40]

Farne un poema epico implica però anche la necessità di tenersi aperta una via di fuga, perché alzarlo a campione dell'eroico moderno vorrebbe dire farsi terra bruciata intorno. Questa prospettiva doveva essere ben chiara a Villani, che così aggiusta il tiro nelle ***Considerazioni*** (Venezia, Pinelli, 1631), in cui fa i conti in tasca al commento di Stigliani ai canti XI-XX dell'*Adone* e al contempo si premura di far vedere come il poema di Marino non sani le corruttele della tradizione, insomma non sia quel grande esemplare in grado di arrivare all'estrema perfezione.

Il testo si apre con un lungo prologo sulla situazione della poesia contemporanea, nel quale domina la questione dello stile; l'aspetto narratologico viene nuovamente schiacciato e, per di più, prende altri indirizzi per via della coloritura malinconica della penna di Villani, che dapprima sostiene che «in questa parte meno che nelle altre peccano i moderni poeti, essendosi dallo Ariosto in qua dismessa la maniera

[38] VILLANI, *Uccellatura*, XXVII, pp. 194-195. Si noti come si tratta di un ritorno della voce di Errico ma banalizzata e offuscata, come se il messinese non avesse sostenuto la presenza di un'unità di fondo ma solo quella di quadri distinti.

[39] Ivi, XI, p. 100.

[40] Ivi, XXIV, p. 173. Spiegazione diversa, molto meno tecnica, quella di Chapelain, che arriva alla medesima conclusione non tanto cercando di creare codicilli nella *Poetica*, come Villani, quanto invece ampliandola in toto.

del romanzare», ma poi si abbandona a una nostalgica considerazione di compromesso, che firma una sorta di pareggio tra le due forme e lascia al libero arbitrio il compito di una scelta.[41]

Pur passando in rassegna tutti gli aspetti fondamentali del racconto epico, Villani non definisce in modo netto cosa sia epica ma ci arriva per sottrazione, mostrando quali sono gli aspetti su cui gli autori della tradizione sono carenti. Assume in tal modo quella postura standard per cui non esiste un canone immutabile, ma una galleria di casi tutti passibili di miglioramento: così se Ariosto è licenzioso e Tasso è artificioso nella sentenza, Marino possiede entrambi i difetti, e non è ancora il poema assoluto che la tradizione si aspetta, non certo elevabile a terza corona, per quanto sia la figura centrale del discorso sui contemporanei.[42] Insomma, finisce Villani in margine al prologo, non ha «la nostra lingua trovatore o poeta alcuno che veramente perfetto chiamar si possa».[43]

Di diversa opinione è il salentino **Giovan Pietro d'Alessandro**, che apre la ***Difesa*** affermando che Marino è «reputato da tutti communemente tra gl'ottimi poemi epici perfettissimo»: da un esordio simile prende piede una trattazione che mira a confutare Stigliani incastrando il poema nel novero dei classici, Virgilio e Tasso.[44] D'Alessandro replica, con impatto ridotto (l'opera rimase manoscritta, e non entrò nel circuito attivo della polemica), la stessa cosa fatta da Simon Fornari per Ariosto e da Beni per Tasso, tenta cioè di «proclamare un classico» attestandone la discendenza da una linea altissima della tradizione e, cosa non meno importante, la conformità alle regole teoriche (a tal proposito si trincera dietro a una serie impressionante di autorità, da Piccolomini e Castelvetro agli espositori seicenteschi, tra cui Beni stesso). Il capitolo XXVII si chiude in maniera inequivocabile, siglando l'investitura eroica di Marino: «s'è veduto che l'*Adone* sia poema epico in tutte le parti principali, accidentali et episodiche, composto secondo li precetti poetici d'Aristotele».[45]

Il percorso del trattato è molto più lineare degli altri, perché accetta del tutto il presupposto che il poema di Marino sia *epos*, e quindi non entra nei meandri di una ridefinizione di genere. Semplice il principio, ma non perfetta la sua messa in pratica: le prove di una presunta legalità aristotelica sono a dir poco traballanti, come prevedibile considerato il precedente dell'*Orlando furioso* e soprattutto la natura dell'*Adone*, riducibile alla *Poetica* solo per via di compromessi estremi. Qualcosa si vedrà a proposito dell'unità della favola, basti qui leggere, per avere un saggio dell'artificiosità argomentativa, la particella sulla grandezza, dove si scopre che l'*Adone* ha misura perfetta ma ed è per giunta migliore dell'archetipo,

[41] Il passo prosegue: «Quale io però non condanno al postutto, perché in effetto buono è quel che piace; e si vede per esperienza che più dilettano le screziate pitture de i romanzi e la varia tela dello *Orlando furioso* che le monocramata […] delle poesie une e la semplice tela della *Gerusalemme* di Torquato Tasso» (VILLANI, *Considerazioni*, p. 14).

[42] L'ipotesi di lavoro sul napoletano si specifica precisamente nei settori della lingua e dello stile, mentre pare venir meno l'alta stima che l'autore dichiarava nell'*Uccellatura*: Marino più che la terza punta dell'epica è ora un pretendente scomodo e da smontare (cioè l'esatto opposto), un potenziale modello da disinnescare o dirottare su binari moderati.

[43] Ivi, p. 37.

[44] D'ALESSANDRO, *Difesa*, I, p. 103. L'opera, come ipotizza CICOTTI 2003, fu composta tra il maggio del 1629 e i primi mesi del 1630, in concomitanza con l'edizione delle *Difese* di Aleandri e dell'*Occhiale appannato* di Errico.

[45] D'ALESSANDRO, *Difesa*, XXVII, p. 223.

dal momento che «ciascuno de' poemi d'Omero contiene libri venti quattro e quello dell'*Adone* libri o canti venti».[46]

Le prove sono speciose anche dove arrivano dal confronto con la tradizione: in questi casi, come si vede dai capi sul proemio e sulla ripartizione quantitativa, e quindi più diffusamente nel commento, la verifica di una sovrapponibilità con i classici funziona per analogia, per mezzo dell'istituzione di un rapporto d'equivalenza che fa sorridere, retto da somiglianze superficiali che non si possono in alcun modo estendere, elevare a sistema.[47] Un metodo pericolante, che se rapportato alla retorica si può dire metaforico: solo con somiglianze isolate e parziali – poi inanellate in una catena ma sempre disposte in orizzontale, in un collage – è possibile provare l'assunto di base, che viceversa resta indimostrabile nel complesso di un codice in cui gli argomenti abbiano origine in un unico punto di fuga.

Pur contando gli errori tecnici, immancabili in un discorso piuttosto forzato, la *Risposta* sarebbe un'opera importante, perché indica l'inizio di un processo di inglobamento dell'*Adone* nel canone epico: sarebbe, non è, perché testo confinato in un cassetto, privo di una diffusione a stampa e nient'affatto capace di attrarre un fuoco di risposte, per di più di ossatura teorica debole, sorretta sulle *auctoritas*, non su prove concrete; è, insomma, la spia di una chance interpretativa, fondamentale per il riconoscimento dello statuto di classico, ma non la sua verifica, visto che l'accertamento passa per la tautologia.

Completamente alieno dai parametri delle letture nostrane, e per questo capace di dare un punto di osservazione esterno è la ***Lettre sur le poëme d'"Adonis'*** di **Jean Chapelain** che inaugura la *princeps* parigina del poema.[48] Al contrario dei tentativi di sistemazione fin qui visti, che tentano di includere o emarginare l'*Adone* dall'epica forzandolo così in griglie concettuali rigide e finendo, chi più e chi meno, per sfibrare il testo, il cuore del discorso del francese sta in un presupposto diverso, inconcepibile in un contesto in cui si ragionava di poema sulla base di modelli consolidati da quasi un secolo: per Chapelain è possibile pensare l'*Adone* come esemplare di una nuova specie di poema, «de paix», sorella dell'eroico e da includere nella macro-categoria dell'epica.

La prospettiva di un ampliamento della casistica di Aristotele, condotta accostando l'eroico all'epico e affiancandolo all'irenico, sarebbe stata impossibile da concepire in una tradizione in cui i primi due

[46] Ivi, V, p. 130.

[47] Sull'azione dell'eroe le vicende di Enea, Goffredo e Adone combaciano, ma solo in assenza di una specificazione di qualità: tutti e tre patiscono, ma è detto senza trovare un discrimine nei diversi contesti delle loro vicende («e queste parti, a rispetto di Virgilio e del suo poema, sono ch'Enea patì assai in terra et in mare, per l'odio che verso quello avea Giunone. A rispetto poi del Tasso e di Goffredo, sono che Goffredo soffrì molto e patì assai nell'acquisto Santo […] et altrimenti a rispetto del Marino e d'Adone le suddette parti connesse sono il bene et il male ch'ebbe, e le venture or triste or buone che sortì Adone», ivi, p. 114).

[48] Preceduto da una lettera alla regina, il *discour* sostituisce quella pezza teorica che Marino aveva pronta ma decise di omettere per motivi ancora inspiegati (un'ipotesi in POZZI 1976, p. 167, mentre il commento di Russo è orientato a una lettura diversa, che non guarda alla politica interna della corte francese ma a quella italiana, tra censure del Sant'Uffizio e della frangia di letterati avversi del napoletano). Per la ricchezza dei documenti e della ricostruzione si aggiunga BOVET 1905, che raccoglie uno spoglio bibliografico a partire dal tardo Seicento (pp.4-6) ma che poi oscilla tra categorie forse non troppo consolidate oltralpe («Il [Marino] avait en portefeuille un poème épique, *Adone*… », p. 3, per fare un esempio, in linea d'altronde con quanto azzardava Chapelain) e cerca un'autonomia alla *Lettre* danneggiando l'*Adone* con personali giudizi di merito («une œuvre médiocre», p. 14), seguito in questo da COLLAS 1912, che rincara la dose avallando per di più le opinioni del precedente circa una presunta ignoranza di Marino (p. 34).

concetti coincidevano (l'eroico è l'epico moderno) e il cui vero obiettivo era identificare una differenza tra eroico e romanzo, che fosse di genere o di specie. Non nasce per caso in terra francese la prefazione di Chapelain, se è vero che oltralpe era molto meno sentita l'esigenza di distinguere tra le due, un cavillo che da noi assorbe in pratica la totalità della discussione: libero il campo da questo, il prefatore amplia il diagramma verso l'alto aggiungendo un ramo, e quindi un elemento al livello dell'eroico. Per capirsi, secondo Chapelain nel genere epico esistono due specie, l'eroico (che si presume non sia fondamentale distinguere il romanzo) e l'irenico, nello stesso modo in cui il teatro ha tragedia e commedia: nel primo rientrano tutti i testi che hanno per soggetto un'azione condotta durante una guerra, nel secondo quelli che guardano al tempo di pace.[49]

Da questo acuto schema iniziale,[50] il discorso si completa con il logico inserimento delle classiche tessere della trattatistica. Individuare una biforcazione speculare a quella del teatro è la premessa di un ampliamento di Aristotele su base aristotelica: se commedia e tragedia seguono gli stessi schemi ma in modo diverso, altrettanto si potrà dire del poema eroico e di pace, che altro non è che il rovescio della medaglia. L'azione non sarà più bellica ma sempre sublime e perciò condotta da personaggi illustri, come nell'altro; sotto il profilo diegetico sarà più propenso a descrivere che non a narrare (ovviamente «choses practiquées en paix […] comme de palais, jardins, architecture, jeux et autres semblants»),[51] infine godrà di un dosaggio tra amore e altre materie nettamente favorevole al primo.

L'impalcatura di Chapelein esteriormente è solida, quasi inappuntabile, ma calata sul testo si rivela più un bell'abito di concetti che una corazza tecnica, che soffre dell'assenza di specificazioni essenziali e di componenti imprescindibili: è un'armatura di cartapesta, tant'è vero che non ne resterà traccia nella discussione sul testo aperta da Stigliani.[52] Restando nell'ambito privilegiato della trattatistica epica non si spiega, ad esempio, in termini concreti su che principi si organizza la *dispositio*: detto che sarà ricca di descrizioni più che di racconto, non ne viene definito nessun principio di funzionamento, di che ordine debba essere (naturale o artificiale), che parti qualitative debba avere (agnizione, peripezia, rivolgimento) e in che dosi e modi mescoli unità e molteplicità, digressioni e vicenda primaria; a che modelli, infine, le sia lecito rifarsi (Ovidio, Ariosto o Tasso).[53] Serve ben altro per competere con Aristotele, nonché per sparigliare le carte sul tavolo della polemica.

---

[49] Una distinzione fantasiosa cui Chapelain giunge nonostante una solida cultura teorica italiana, dimostrata dalle letture che sfoggia nell'epistolario raccolte da BOVET 1905 e COLLAS 1912 (Scaligero, Castelvetro e la tradizione degli spositori di metà Cinquecento, ma anche la lettura aristotelica data da Beni, autore di una certa fama se è vero che viene menzionato, in questa veste, con una certa frequenza anche nella *Difesa* di D'Alessandro).

[50] Capacità tecnica che non è un mistero, se POZZI 1976, p. 165, riassumendo in breve il quadro tracciato da BOVET 1905, lo chiama «sommo intenditore di teorie poetiche, ma poeta fallito in proprio». Per l'equazione fissata dal francese vd. CHAPELAIN, *Lettre sur le poëme d''Adonis'*, 23-24, pp. 103-104.

[51] Ivi, 37, p. 110.

[52] Questo nonostante gli studiosi francesi di Chapelain ne sostengano l'assoluta importanza, tanto che per COLLAS 1912, p. 27 «cette préface eut un succès considérable, plus de succès que le poème lui-même».

[53] Più generali le critiche di POZZI 1976, p. 171, che riferendosi all'assenza di svolgimento sottolineata da Chapelain nota che l'autore con disinvoltura eccessiva «applica ad una realtà testuale nientedimeno che il principio per cui a livello di funzionamento non c'è differenza fra il positivo ed il negativo».

È un discorso che funziona solo in assenza di prove, che esce per macchina dalle secche in cui la trattatistica italiana si era incagliata per colpa dell'elevato tonnellaggio epico che si portava addosso; da un lato non è valido, per mancanza di verifica, dall'altro non è accettabile dall'ambiente di destinazione del testo – intenzionato non a serrare la migliore tradizione epica italiana ma, come detto, a competere per aggiunta –, certo meno mobile di quello francese e refrattario a rifondazioni totali. Tuttavia proprio la *levitas*, come grazia e incoscienza, con cui Chapelein maneggia concetti complicati fa sì che la sua proposta spicchi per originalità e contenga congetture di notevole caratura: inquadrare il poema con gli antecedenti di Nonno e Claudiano è qualcosa di più di una semplice offerta alla stilistica delle fonti, è il modernissimo riconoscimento di una curva argentea della letteratura seicentesca e in particolare della narrativa in versi, di cui il napoletano è il migliore interprete.

Le cose, tuttavia, non saranno così semplici, almeno non nell'epica. Di certo Marino tende oltre il limite della slabbratura il tessuto del classicismo rinascimentale, lo trasforma lavorandolo di maniera ma riesce, in quest'opera di smantellamento, soltanto su stile e *inventio*: la tradizione epica non smetterà di immaginare un definitivo e immenso poema in grado di raccogliere i fiori di un secolo e mezzo di storia moderna del genere, né dopo Marino considererà se stessa come un'età di decadenza, continuando a intravedere la possibilità di un perfetto coronamento dell'eredità classica.

2. Marino alla sbarra: i commenti al testo

Unendo all'escussione concettuale della *Censura prima* un sommario commento,[54] Stigliani, nei modi della discussione di fine Cinquecento sulla *Gerusalemme liberata*, unendo cioè teoria e pratica, credeva di esaurire la questione sull'*Adone* smontandolo del tutto, ma compiva anche un'operazione pericolosa perché dava il destro agli avvocati di usufruire della lettera del testo per superare le logiche astratte e sempre rovesciabili delle letture speculative, di completare la difesa del poema grazie a prove materiali e ottenere magari di indirizzare, per soprammercato, attraverso lo strumento principe della ricezione, la fortuna del testo.

Tuttavia non è lecito sostenere che l'*Adone*, come l'*Orlando furioso* e la *Gerusalemme liberata*, venga compiutamente canonizzato: i commenti non «proclamano un classico», non del tutto almeno, quel terzo grande poema in grado di compiere la tradizione. I motivi derivano in parte da quanto visto sopra: da un lato il fatto che la difesa neghi la possibilità di una lettura epica e l'annessa inserzione dell'opera nella lista dei classici (mentre, per paradosso, sono le accuse ad avvicinarvelo); dall'altro che il commento di Stigliani ponga l'accento su questioni marginali, sulle quali è puntualmente seguito, come i solecismi, le pecche di costume e le incongruità tra sentenze, e che al contempo non trovi poi risposta

[54] La prima parte dell'*Occhiale* non è una vera e propria poetica, quanto piuttosto un'interrogazione del testo su base teorica: si incontrano, infatti, tanto tasselli concettuali ben levigati quanto, soprattutto, uscite poco credibili, inventate di sana pianta per necessità, così da invalidare lo statuto epico dell'*Adone*.

dove sollecita un confronto con la tradizione epica; infine, quel principio testimoniato a posteriori dalla pratica ma già *in nuce* nel rigetto di Errico e Villani, cioè la resistenza ad accettare il poema mitologico in maniera integrale nei ranghi della tradizione eroica.

Per questa serie di cause la rete esegetica gettata sull'*Adone* presenta smagliature che diventano vere e proprie voragini (come quella sulla narratologia, questione del tutto persa), che la rendono incapace di intrappolarlo, sia quand'è gettata da Stigliani sia quando lo è dai difensori. La polemica è sterile, come la critica ha spesso ripetuto: lo è di certo se vi si cercano quei grandi apparati dottrinali che un lettore cinquecentesco si aspetta e che la teoria del secolo dopo mette a serio rischio d'estinzione, ma riserva più di qualche sorpresa quando, viceversa, se ne apprezzano i contenuti celati, nei modi ipotizzati in precedenza.

Il nocciolo del discorso resta la possibilità di una lettura epica dell'*Adone*; un'interpretazione per cui è centrale, come nelle due polemiche precedenti, il riconoscimento delle fonti. A tal proposito si può dire più di qualcosa dell'*Occhiale*: Stigliani si mostra coerente con la prima parte della sua opera, cercando di inserire l'*Adone* nella filiera epica per smascherarne gli errori, e lo fa in un modo particolare, che al contempo certifica le proprie inclinazioni e la natura anfibia del poema di Marino. Se da un lato, infatti, nel computo degli ipotesti una buona quota è data a quelli eroici, e in questi il favorito Ariosto domina su Tasso[55] e sulla tradizione classica (quasi del tutto assente, e non sembra cosa dappoco se si considera la cosa nell'ottica della produzione concreta d'autore, eccezion fatta per qualche raro accenno a Ovidio e, in un paio di casi, all'*Eneide* e ai suoi volgarizzamenti),[56] dall'altro è pareggiata se non sopravanzata dalla massa di citazioni dalla lirica, a dimostrare, in modo voluto o meno non saprei dire, un equilibrio sottile, interno al poema, tra le ragioni dei due generi.

La quantità è grossomodo la stessa, ma la raggiera di modelli lirici è molto più ampia a confronto di quella epica: se in questa seconda dominano l'*Orlando furioso* e il *Mondo Nuovo* (secondo l'autore miniera di versi per Marino), ma oltre la *Gerusalemme liberata* è quasi il deserto, nella prima si trovano schede da una linea classica (Petrarca, Bembo, Sannazaro, Della Casa, Tansillo, ritenuto caposcuola, come mostra la mole di riconoscimenti, Tasso e Guarini) che arriva al capolinea, nemmeno a dirlo, con il torreggiante

[55] L'*Orlando furioso* avrà una discreta importanza per il *Mondo Nuovo*, come antecedente con cui competere più che come archetipo per la sintassi profonda, tanto che sembra, per le iperboliche affermazioni che poi si leggono nel poema, che a pp. 412-413 Stigliani parli della propria *ars poetica*: «Mi racconta un signor di gran qualità […] come avend'egli domandato un giorno all'autore perché avesse nell'*Adone* rubate tante cose all'Ariosto ed al Tasso, quello rispose formatamente così: "Io l'ho fatto, a dirvi il vero, acciocché dovendo la lettura dell'*Adone* fare in breve dismetter quella di questi due autori oramai vecchi, essi non si perdano in tutto, ma si salvi almeno ciò che hanno detto di buono, e così rimangano occulti i miei furti e palesi le lor bellezze"» (p. 412). Sugli irriverenti paragoni del materano con Ariosto e Tasso cfr. *infra* i rilievi dal poema, p. 260, n. 185.

[56] Un accenno alle traduzioni di Virgilio in STIGLIANI, *Occhiale*, p. 255, mentre un caso di continuità Virgilio-Tasso (con la mediazione di Alamanni) a p. 174, dove per dimostrare il furto di Marino Stigliani ne sottolinea l'appartenenza a una linea epica alta. A p. 407, con la solita modestia, antepone il *Mondo Nuovo* a Virgilio per la descrizione della gara di tiro con l'arco; a p. 253 chiama in causa la *Croce racquistata* di Bracciolini, tra i pochi rappresentanti moderni oltre a Tasso (a pp. 306 e 317 cita anche il *Girone il Cortese* di Alamanni e il *Fido amante* di Gonzaga, mentre più di qualche volta viene menzionato l'*Orlando innamorato*): identificazione importante per il pistoiese, ma smentita da ALEANDRI, *Difesa*, p. 367, che chiama in causa fonti classiche e volgari.

Canzoniero del materano, ma anche da un Cinquecento meno noto (Luca Contile, Bernardo Accolti, Angelo di Costanzo, più indietro Lorenzo de Medici) e da un Seicento spesso irriso, citato per mostrare la stupidità dei contemporanei (Grillo, Caporali, Rinaldi, Ongaro e Guidiccioni). In quest'ultima sezione rientrano, infine, le due creature d'autore, Sissa e Vannetti, non solo termine di paragone per infamare le ingegnosità di Marino ma anche banca di concetti su cui il napoletano avrebbe operato il proprio ladrocinio.

L'invenzione di prove, subito smascherata, è solo uno degli aspetti patetici del castello di accuse di Stigliani; un altro è il costante tentativo di ridurre ogni cosa a un sistema logico, cosa che lo porta a sbattere la testa non solo sui noti paradossi del testo, ma anche su banali fenomeni retorici: da un lato non accetta figure quali l'*hysteron proteron*, lo zeugma e la *rapportatio* (quando è imprecisa, per ragioni di rima), continuando a cercare un ordine verticale (di tempo, di grandezza) che ovviamente non trova,[57] dall'altro estende a casi anomali principi di base della grammatica, rimediando brutte figure. Ragiona in maniera matematica, come se fosse possibile inglobare, per estensione, il caso nella regola, e fonda così una larga parte delle proprie reprimende su svolgimenti di sillogismi e pure deduzioni.

Un terzo aspetto è, come annunciato, la denuncia infervorata dei furti. Fenomeno già incontrato nella polemica su Tasso, torna ora di moda contro Marino e si sovrappone, come metodo di ricerca, alla stilistica delle fonti: il ragionamento sui modelli viene sminuito da Stigliani, ed è per questo cassato da Errico e Aleandri, che non banchettano al tavolo imbandito dall'«occhialista» e forzano a considerazioni per assenza. Sarebbe stato complesso, d'altronde, controbattere a uno Stigliani che cercando con il lanternino su singoli versi (o al massimo distici) non lasciava terreno a indagini di larga scala sull'*inventio*, ingabbiando tra le colonne d'Ercole dello stile (l'imitazione, che scade a furto) quel tipo di analisi che meglio poteva rivelare l'affiliazione con i classici.[58]

Ci prova D'Alessandro, il cui sistema difensivo prevede già dalla censura teorica la ricerca delle fonti come prova di legittimità, ma per l'effimero principio dell'analogia: l'esistenza di un antecedente basta a dare ragione a Marino, e la somma delle ragioni dimostra la bontà del poema. Pare chiaro che questa regola sia fallace quando si applica su zone del testo che richiedono una spiegazione diversa, di logica

[57] Si dia qualche caso. Alle pp. 220-221 dell'*Occhiale*, a partire dal riconoscimento di sé in un personaggio deriso, il materano estende il sillogismo e identifica in Pasquino Marino: vera la prima cosa è però assurda la seconda, conseguita per via di un'estensione arbitraria della logica (per la mentita vd. ALEANDRI, *Difesa*, p. 313). A p. 268 invece ravvisa un disordine nella disposizione dei quattro elementi costitutivi della terra, che per lui andavano disposti in ordine scalare, e non casuale (pronta la risposta di ALEANDRI, *Difesa*, pp. 405-406). Si taccia invece delle ramanzine sulla verosimiglianza, cosa perlomeno volatile ma pare non essenziale nel *Mondo Nuovo* e invece da segnare a penna rossa nell'*Adone*: il Pasquino che al tempo dei Greci scherza del futuro cantore di Colombo è da mettere alla gogna (STIGLIANI, *Occhiale*, p. 220), che l'ammiraglio genovese conquisti il continente vincendo un'armata di 200.000 americani armati di schioppi viceversa è lecito.

[58] Uno dei rari casi di denuncia di un furto su vasta scala ivi a p. 290, senza però l'appoggio di chiari riscontri testuali: «la presente stanza e l'altre undici che seguono sono tutte per conto del concetto rubate al *Furioso*». Altro «furto di favola» a p. 322, a proposito della fuga di Adone da Falsirena, *topos* vecchio secondo il materano, che solo all'altezza del canto XIV inizia a insistere sull'*inventio* e non più su singoli versi.

strutturale: le digressioni dell'*Adone*, come visto, sono ottime a confronto con il canone, la digressione specifica sui fiori è eccellente perché attestata anche in Claudiano.[59]

Spostandosi sul testo il salentino prosegue con questo metodo, rimpinguando uno schedario delle fonti già piuttosto nutrito ma anche, al contempo, disperdendo nella massa di ipotesti possibili una linea principale d'affiliazione. A proposito del proemio, ad esempio, oltre ai canonici Lucrezio e Ovidio, aggiunge da una parte modelli epici (*Gerusalemme liberata*, e *Syrias* di Barga) e epico-sacri (*De partu Virginis* di Sannazaro, *Christias* di Vida), dall'altra riferimenti di diversa matrice agli *Scacchia ludus* di Vida e alla *Cynegetica* di Barga. Accumulo che produce straniamento, tanto nei casi di identificazione delle fonti quanto in quelli di semplice fornitura di esempi, nei quali entrano in gioco anche quote non irrilevanti di classici moderni, dal *Pastor fido* e lo *Stato rustico* alla *Ode* di Casoni.

Nell'*Occhiale appannato* l'assenza di discussione sulle fonti si deve all'anoressia del commento, troppo magro per fornire una rassegna degli ipotesti e limitato all'offerta di rettifiche alle glosse di lingua e incongruità stilate dal materano. Una sola l'escursione sul tema, riguardo il proemio, con l'invocazione agli dei gentili poi agenti nel testo che è scusata in virtù dei modelli di Lucrezio, Ovidio e Claudiano. Discorso che non viene esteso al resto del poema, ma che chiama lo stesso in causa modelli non epici, in linea – ma è poco per dire che si tratti di un sistema – con il progetto di allontanamento dell'*Adone* verso zone di alterità perseguito da Errico.

Sia scienza o fortuna, nel messinese non se ne discute mai; lo stesso accade, ma per un principio ben chiaro, nella *Difesa* di Aleandri, che *in limine* alla seconda censura afferma di non voler venire a questione su un modo di fare poesia già di Virgilio e che «è stato poi da altri poeti con molta lode loro seguito».[60] Una considerazione sensata – da tenere presente soprattutto per quelli che saranno gli esiti maturi del Barocco benché non venga spiegata in termini tecnici – che funziona qui come una diga per arginare il discorso sulle fonti, fondamentale nell'assegnazione di una patente di classicità. Similmente all'*Occhiale appannato*, ma in modo molto più ampolloso (Aleandri risponde a tutte le mozioni dell'accusa, una per una), viene accordata centralità ai discorsi di correttezza della grammatica, di bontà della sentenza e di proprietà del costume, con l'autore che, per contraddire l'avversario, finisce spesso in vicoli ciechi.[61] Sembrano, e sono, più che altro difese dell'erudizione e della cultura di Marino, che Stigliani cercava di demolire scovando o inventando peccati veniali.

Nonostante le proemiali smentite, la questione delle fonti si infiltra tuttavia nella *Difesa*, al punto che si rintraccia molto facilmente un preciso schema difensivo: si va dal livello ordinario dello scherno (sui

[59] D'ALESSANDRO, *Difesa*, VI, pp. 140-141. Si vedano poi, in merito alla scelta dell'argomento di divinità gentili, le pp. 156-157.

[60] ALEANDRI, *Difesa*, p. 120.

[61] Ivi, p. 294, parla del raddoppiamento indebito, per ragioni di rima, nella parola «ciotola», che trova giustificazione per via pratica; anche in Stigliani, dice Aleandri, se ne trovano casi, che non sono però usi regolari ma veri abusi: se su «litto» per «lito» può aver ragione, di certo è infondato il rimprovero di «Ecco» in vece di «Eco», rafforzamento che è molto frequente nel Cinquecento, rilievo che fa corpo con quanto detto in precedenza (vd. *supra* la n. 31 a p. 216) sull'incompatibilità di certi assiomi con la pratica della scrittura cinquecentesca.

ritrovamenti scontati di Stigliani, come i calchi di Marino da Petrarca) a quelli intermedi della poligenesi, per cui sarebbero i concetti comuni a dare un risultato identico, e della negazione secca (che funziona in quasi tutti i casi della *Difesa seconda*),[62] per finire con quello più interessante della retrodatazione degli ipotesti, che spesso mira a sconfessare le accuse di plagio dal *Mondo Nuovo* e dal *Canzoniero*.[63]

Su questo aspetto vale la pena soffermarsi: al netto di una superiorità evidente di casi dalla lirica, sono notevoli le ricerche sull'*epos*, tese a smarcare l'*Adone* dalla tradizione del poema bellico negando le affiliazioni ravvisate da Stigliani o usando i classici come termine di paragone per cose non benviste. Ariosto, Tasso, Bracciolini, e prima di loro Lucano, non sono la fonte primaria di Marino per via di una stratificazione che risale più indietro e a un genere di altro tipo (nell'ordine a Dante, al Virgilio delle *Egloghe* e a Orfeo), oppure a un altro testo (non Lucano ma Nonno).[64] Tutt'altro che una legittimazione sono, dall'altro lato, le citazioni dei classici a scusa di passaggi poco decorosi, che attribuiscono un diritto di cittadinanza nel testo molto particolare a Omero e Virgilio: l'*Iliade* è buona solo come esempio di liceità del comico (la rete di Vulcano), l'*Eneide* val bene a scusare la coprolalia di un passo dell'*Adone* per la scena delle arpie che insozzano le mense.[65] Non modelli bensì termini di paragone, i classici vengono forzati in direzioni nient'affatto epiche, come semplice schermo difensivo, peraltro proprio su quelle cose che venivano giudicate fastidiose e messe alla berlina nel Seicento (basti ricordare i casi di Beni e Fioretti).

Il discorso sul proemio converge su questi orizzonti di lettura, marcando più nettamente rispetto a Errico il discrimine tra una tradizione epica (Omero, Virgilio e Alamanni, non Tasso) e una di diversa natura, con l'aggiunta delle *Georgiche* e degli *Astronomica* di Manilio ai tre antecedenti individuati dal messinese. È interessante, a questo punto, notare come all'imprecisione delle censure teoriche facciano eco le indagini sul testo: tanto nelle prime quanto poi nelle seconde il discorso sui modelli procede per accumulo senza che venga seguita una pista primaria, come dimostra la diluizione della traccia ovidiana in un mare di possibili alternative. L'impianto teorico, insomma, non trova nella pratica le prove che

[62] Qui il discorso sulle fonti stinge quasi sempre a secca confutazione degli affondi di Stigliani: Tasso (pp. 106, 161, 162), Ariosto (pp. 28, 106), Virgilio (p. 14) non sono il modello dei passaggi mariniani indicati, e basta. Si legga quanto detto a p. 106 riguardo l'*Orlando furioso*, e valga per il resto: «Sì come diversi i casi sono, così diversi necessariamente vengono a esser i concetti, né questi con quegli hanno punto a che fare. Confrontigli chi vuole, e chiarirassi della bocca veridica dello Stigliani».

[63] Solo due esempi: in relazione a MARINO, *Adone*, I 59, 1 («Per far una leggiadra sua vendetta») Aleandri sottolinea la futilità della nota di Stigliani («senza tale suo avvertimento alcun non v'era, per molto ch'avesse in prattica quel gran poeta, che fosse per accorgersene»: ALEANDRI, *Difesa*, p. 139), mentre per casi di versi simili a partire da un concetto identico vd. le pp. 135-136, 204-205 e 267 (in maniera meno convincente, sul nesso «armi omicide», pp. 244-245).

[64] Rispettivamente ivi, pp. 383 (Dante e non Ariosto), 151 (Nonno al posto di Lucano e le *Georgiche* per Tasso), 367 (Orfeo, Poliziano e Sannazaro invece di Bracciolini). A p. 221 viene scartato infine, ma in un discorso che non ambisce a sconfessare gli ipotesti, il caso di Alamanni citato *supra* alla n. 56, p. 224.

[65] Ivi, pp. 179-180 e 351 (si leggano le secche negazioni di VILLANI, *Uccellatura*, pp. 263-264 e 417). Va sottolineato che a proposito delle facezie, che qui si scusano con il modello Omero, il veneto darà un'altra versione nella seconda parte della sua opera, dove per scusare il fatto che Marino non abbia stretto la cinghia agli scherzi afferma che non era sua intenzione seguire la rigidità tipica dell'*epos*: «Qui il poeta nostro non ha voluto guardarsi d'allargar la mano, non essendo stata sua mira di formar poema di continua gravità quale richiegono i poemi eroici» (ALEANDRI, *Difesa seconda*, p. 147).

cercava, almeno non quelle positive: non si riesce ad affermare la priorità di un modello, ma almeno è supportata l'idea di una natura composita dell'*Adone*, aliena all'epica.

Attorno a una struttura compatta, a testimonianza della solidità formale dell'opera, si organizza la reazione di Aleandri alle altre accuse. Le sviste grammaticali, i solecismi e le pecche di costume trovano una triplice via di giustificazione: per le prime due gli errori di tiratura, sostenuti a volte sulla base di una rudimentale e fallace filologia del testo a stampa;[66] sul costume la speranza, più che la prova, di una volontà d'intervenire da parte dell'autore, negata dalla morte.[67] Entrambe queste ragioni costituiscono la linea difensiva più arretrata (una terza, assai più interessante, compare nella *Difesa seconda*, e prevede un audace accostamento a Omero),[68] mentre la soluzione primaria resta la confutazione su base erudita o logica delle affermazioni di Stigliani, che avrebbe dovuto trovare una *pars construens* a lato delle due difese nelle promesse *Bellezze dell''Adone'*.[69]

La friabilità di parecchie delle prove di Aleandri si rende palese al passaggio nel frullatore di Villani, il quale, attribuendosi il ruolo di giudice supremo della causa, si ascrive il diritto di dirimere le particelle della questione e di elargire imparzialmente scudisciate. Al netto di dubbi sulla bontà di certe prove che ancora oggi è difficile sciogliere,[70] una stima complessiva della grande opera di *rating* di Villani dà valori precisi: pessimo il lavoro Stigliani, leggermente migliore quello di Aleandri, discreto quello di Marino, che viene spesso salvato dalle accuse e dalle instabili difese e biasimato con insistenza solo su specifiche cose.

Si arriva a queste indicazioni facilmente, sulla base di una regola che non è quella della salvaguardia a tappeto di Aleandri: la scelta preventiva degli argomenti da discutere consente di eliminare le prove – come avviene in un'alta percentuale di casi – per infondatezza dell'accusa. Stigliani ottiene il primato perché prende topiche clamorose e pone male le questioni (sono invece rare le volte in cui ha ragione); Aleandri ha il secondo posto, perché se anche talora si lascia trascinare su sentieri intricati ha lo stesso il

---

[66] A proposito del distico «Fumar Etna si vede, e Mongibello / fiamme eruttar da le nevose cime» (MARINO, *Adone*, II 23, 5-6), su cui il materano osserva un cortocircuito (STIGLIANI, *Occhiale*, p. 150), la difesa si appunta su un ipotetico errore dello stampatore, che avrebbe letto «Etna» in luogo di «Enna»: emendazione assai improbabile, ma che non è qui possibile sconfessare del tutto nell'impossibilità di una collazione con le copie a stampa postillate e le due redazioni manoscritte (ALEANDRI, *Difesa*, pp. 157-159): VILLANI, *Uccellatura*, pp. 238-242 ipotizza una differenza tra due vette dello stesso vulcano, da cercarsi in una tradizione che però non nomina. Come che sia, è chiaro che anche Aleandri, alle volte, rifiutando l'errore cerca di espandere la logica in modo simile a quanto faceva da Stigliani.

[67] In merito a alcune stanze del canto V afferma che «nella correzione che 'l Marini si preparava di fare del poema avea determinato di levar le due ultime stanze di questo racconto, nelle quali si ragiona semplicemente de' baci» (ALEANDRI, *Difesa*, p. 238), ma è sistema che si incontra molto di frequente nella *Difesa*.

[68] ALEANDRI, *Difesa seconda*, pp. 239-240, dove a proposito dell'itifallo di Bacco portato in processione ai funerali di Adone è detto che Marino ammette una tale sciocchezza solo per deridere gli dei gentili (così come Omero faceva nei suoi poemi secondo alcuni scoliasti, idea un po' sbilenca ricordata poche pagine prima). Per il passaggio in questione vd. p. 239: «E perché in questo mortorio d'Adone v'andava la pompa di Bacco, era conveniente per maggior derisione del gentilismo di narrar ancora questa sciocchezza».

[69] A pp. 318 e 348 Aleandri annuncia questo secondo libello che, dal poco che ne viene detto, si comprende avrebbe raccolto prove più precise di quelle della *Difesa*, cioè una rassegna di fonti che l'autore non cita per assenza di libri e alcune spiegazioni allegoriche omesse per brevità. Conferma poi l'intenzione di proseguire con le *Bellezze* in *Difesa seconda*, p. 192.

[70] Una missione impossibile, oggi, non tanto stabilire a chi spetti la ragione assoluta (i repertori moderni aiutano non poco, in tal senso, per questioni di grammatica e etimologia), quanto piuttosto quella relativa, tarata sulle conoscenze del tempo.

merito di sbugiardare la futilità di una parte dei quesiti altrui; per ultimo Marino, che in moltissimi casi ha ragione, perché le accuse sono dissennate o perché false. Ne risulta un Villani più prudente di quello dissacrante annunciato nella *Censura prima*, che accetta parecchie arditezze dell'*Adone* sia sul piano del costume sia su quello dell'*elocutio*.[71]

Una terza via è quella dell'aggiunta, per cui si intromette in una glossa di Stigliani e Aleandri ma allarga lo spettro d'indagine: in questi casi non invalida Stigliani, non sceglie tra le due opzioni, né dà una propria versione a partire da queste, ma trova altri spunti di lettura e altri appigli al testo. È la tipologia di interventi più frequente nel caso di discussione sulle fonti, che occupa una quota irrisoria del trattato (il fiorentino conferma la propria tendenza a oscurare temi pericolosi relegando il problema in un cono d'ombra). Non si può arrivare così a un *Adone* classico né a uno epico, perché si parla a ruota libera (liberissima, nelle *Considerazioni*) di erudizione e grammatica, di bontà del costume e della sentenza, mentre il ritrovamento dei modelli serve solo, nei rarissimi casi in cui è applicato, a fornire un ulteriore elemento a sostegno di una tesi. Così se per due volte la menzione di un ipotesto è utile a dimostrare la correttezza di una metafora criticata su base grammaticale o logica, mancano del tutto le risposte alle imputazioni di furto poi trasformate in filiere di modelli da Aleandri.[72]

L'inclinazione a cercare una terza possibilità, attestata anche al di là dell'espediente intertestuale,[73] si fa smisurata nelle *Considerazioni*, che trasformano una leggera tendenza a debordare in vera alluvione: nel commento ai canti XI-XX si aprono, spesso per una logica tutt'altro che ferrea, digressioni abnormi, dove per decine di pagine filate l'autore vomita un'erudizione tanto meticolosa quanto inappropriata e coatta. È il caso, per dirne uno, della dimostrazione della validità di un verso riferito a Filippo II («di là dal mondo un altro mondo acquista»), cui Villani arriva sostenendo che Omero e Platone conoscessero l'America, come attestano alcuni passaggi delle loro opere:[74] sciocchezze delle peggiori, indice per di più di una perdita di chiarezza rispetto all'*Uccellatura*, dovuta a un implemento nel repertorio di citazioni che diventa deleterio, e che ricorda da vicino quella in atto nell'ultimo Tasso, del *Giudicio* e dei *Discorsi del poema eroico*.

Imbottire a dismisura l'archivio di testimonianze non porta, tuttavia, a un'estensione del lavoro sulle fonti, che rimane secondario rispetto alla controversia erudita (condotta alle volte nel rispetto del

[71] Per alcune metafore tratte in salvo vd. VILLANI, *Uccellatura*, pp. 361, 365, mentre per ciò che riguarda il costume vd. le discolpe di cui parlo in questo capitolo (*infra*, pp. 233-234).

[72] Su una metafora salvata grazie a Claudiano vd. ivi, p. 353, mentre per una difesa condotta per via ovidiana p. 437. Sola parziale eccezione, ma è cosa scontata, riguarda il proemio, dove si limita a sostenere la vanità della menzione di Manilio da parte di Aleandri (pp. 202-203).

[73] Ai casi di ricerca delle fonti cui si è accennato si aggiungano le verifiche di narratologia e coerenza testuale, con Villani che riprende glosse piuttosto neutre di Stigliani e le amplia notando le irregolarità dell'*Adone*: a pp. 233-234 per quello che riguarda la sproporzione tra la portata della tempesta e la sua funzione nel racconto, a p. 267 sulle incongruenze nella storia del ferimento al piede di Venere del canto III. È un procedimento che torna anche nella continuazione, negli stessi ambiti d'indagine: vd. VILLANI, *Considerazioni*, pp. 439-441 (su alcune lievi incongruenze nella storia di Sidonio e Dorisbe), 444 e 448 (sull'alternarsi illogico di giorno e notte), 298 (su una duplicazione diegetica inutile).

[74] Ivi, pp. 84-96, dove il fine della dimostrazione è peraltro quello di provare come con la dicitura «altro mondo» si possa intendere anche l'Oriente. Il passaggio incriminato viene da MARINO, *Adone*, XI 122.

principio di confutazione a priori).[75] Anche qui la stilistica delle fonti è quasi azzerata, oppure è usata in maniera obliqua per confortare un enunciato teorico, come nel caso delle 14 pagine di confronto tra Ariosto e Ovidio, utili per affermare che «Fu sempre e sempre fia lecito imitare e rinovare l'invenzioni degli antichi, senza pericolo che tacciar si possino di 'cose vecchie'».[76]

Rispetto all'*Uccellatura*, tuttavia, il discorso torna più di frequente, come riprova di una norma di poetica affermata in più punti: rubare è lecito, basta farlo bene, migliorando il testo di partenza; come non sempre riesce a Marino, che in qualche caso pecca, scorciando in modo eccessivo o traducendo impropriamente e danneggiando la lucidità della fonte.[77] Villani riporta il concetto nei più saldi binari dell'emulazione, assumendo una posizione netta, che non doveva essere poi così isolata in un Seicento letto troppo spesso con la sola lente della ricerca di novità ma in cui pulsa l'anima rinascimentale, e che ravvisa nella continuità il terreno di confronto con la tradizione: «io stimo assai più l'imprender gara con i buoni scrittori, trattando le medesime cose, e vincerla che l'inventar cose proprie e trattarle felicemente».[78]

È un atteggiamento radicalmente diverso da quelli di Beni, e lo conferma il fatto che quando Villani applica questo metro sulla tradizione ne sortisce un giudizio opposto a quello dell'eugubino: nel sesto pannello monografico che si apre, dedicato a Tasso,[79] si parla della *Gerusalemme liberata* come del miglior poema toscano, però anche come di un testo di «lunghissimo intervallo […] inferiore» all'*Eneide*, perché meno puro, più passibile di raffinamento. In Virgilio sentenza e lessico sono inappuntabili, calibrati al millimetro, «dove […] nella *Gierusalemme liberata* tutte queste cose parte riprendere e parte migliorare, come di sotto vedremo, si possono».[80]

Una direzione opposta, ma in una strada circolare, che arriva a uno stesso punto d'approdo, vale a dire la ricerca di quella perfettibilità che il Seicento eroico può raggiungere migliorando con strumenti nuovi l'opera di Tasso: «dico che sì come questo poema il migliore è, secondo che io arbitro, di quanti

[75] Come avviene a proposito del verso «Non torceria de' miei pensieri un pelo» (ivi, XII 274, 8): non è una metafora inappropriata («Da quando in qua i pensieri dell'uomo son pelosi?», STIGLIANI, *Occhiale*, p. 305) perché non è proprio una metafora, dato «che questo modo di dire *un pelo* si usa comunemente in cambio di *un poco*» (VILLANI, *Uccellatura*, p. 265).

[76] Ivi, pp. 238-251, confronto innescato dalla denuncia di un furto a Virgilio (p. 237). Per la massima, vd. p. 148.

[77] Marino peggiora ad esempio il ritratto della Fama di Virgilio (ivi, pp. 71-73), e la descrizione dei riti negromantici della maga di Lucano (278-279). Per il principio del ben rubare vd. le pp. 487-488.

[78] Ivi, p. 703.

[79] Sempre nel contesto di un'ipertrofia sregolata, a partire da meri pretesti si aprono squarci su singoli autori: Dante (pp. 155-230), Petrarca (307-376), Bembo (501-506), Della Casa (535-549), Guarini (570-581), Tasso (669-668), infine Girolamo Preti (725-750), l'unico moderno a venir passato in rassegna (solo una rapida menzione per Bracciolini: pp. 751-752). Sono pagine che seguono in pieno le linee di tendenza dell'opera: Villani non mostra nessun interesse per la ricerca delle fonti e la narratologia, per fornire invece, anche nelle spolverate sui singoli autori, una lista di mende di carattere lessicale, stilistico e concettuale.

[80] Ivi, p. 670 (poche righe più sotto, sulla *Gerusalemme liberata*: «il miglior poema eroico che abbia fin qui aùto la poesia toscana»). Coerentemente con le pagine proemiali del libro, Villani si appunta soprattutto sull'incapacità di uno stile amante dei bisticci e dei raddoppiamenti nel muovere gli affetti, cosa in cui Ariosto sopravanza Tasso al punto che il poema del ferrarese se «fusse uniforme con se stesso e col suo meglio sarebbe fuor d'ogni dubbio il migliore che noi avessimo» (pp. 686-687).

ne ha la toscana favella, così non è consumato e perfetto e di ogni numero assoluto, come pare che 'l mondo generalmente si dia ad intendere».[81]

3. NARRATOLOGIA, COSTUME ED *ELOCUTIO*

Fallita la missione di stabilire un nuovo genere o quello d'appartenenza del poema di Marino, tramite il riconoscimento di una definizione e la saldatura intorno a dei modelli, si sbriciolano anche in buona parte i principi con cui si regolano i meccanismi dell'orologio poetico: tanto nel lavoro sul testo quanto in quello di cornice al testo (commento e teoria) emergono contraddizioni e assurdità concettuali varie, accomodate in base alla posizione di chi scrive. Le sottigliezze si sprecano, e le poetiche di conseguenza si piegano, sotto il peso di esigenze immediate.[82]

L'aspetto più sacrificato, per causa della refrattarietà dell'*Adone* a concedere terreno in merito e per le biologica preferenza seicentesca per lo stile, è la narratologia, su cui, tuttavia, si sofferma una quota non microscopica di ogni prima censura: è però la qualità delle affermazioni a essere rivedibile, e il fatto che venga meno poi il momento del sondaggio sul testo, la conferma effettiva.[83] Quasi inutile il contributo di Errico, Stigliani esibisce idee di impronta tassiana ma generiche all'estremo, che valgono poco meno di niente non supportate da un corredo tecnico, e che peraltro non applica poi nemmeno nel concreto del proprio poema: che la favola sia una, divisa in tre parti (inizio, mezzo, fine), bene «episodiata», con mutazione di fortuna e fine felice sono teoremi sensati ma che senza verifiche in grado di specificarli restano uscite vuote, applicabili o meno a seconda di come serve (è impresa temeraria, infatti, il volerle vedere nel *Mondo Nuovo* e non nell'*Adone*). Sono tutte osservazioni che non vertono su un perno teorico ma si specificano, al negativo, in relazione all'*Adone*, collettore di ogni nefandezza e infrazione a una teoria che non è data se non per via indiretta.

All'opposto, partendo dallo stesso principio per dimostrare la bontà del poema di Marino, fanno lo stesso le considerazioni di D'Alessandro, che correndo un arringo ugualmente accidentato non può che mettere il piede in fallo. A proposito del capo VI, sull'equilibrio di favola e episodi, l'*Adone* viene difeso attraverso la citazione di Omero, Virgilio e Tasso. Sarebbe ottimo, se gli esempi non fossero il frutto di una lettura distorta della tradizione: nella *Gerusalemme liberata* per il salentino è quasi tutto un episodio, anche l'allontanamento di Rinaldo e il viaggio di Carlo e Ubaldo, e così nei poemi omerici («ancora episodio è […] d'esser stato agitato nel mare da Nettuno», detto dell'*Odissea*) e nell'*Eneide*.[84] Smontata,

[81] Ivi, p. 685.

[82] Sull'argomento non esiste una vera bibliografia: niente più che un quadro riassuntivo quello di MICOCCI 2003, pp. 59-78, che ha perlomeno il pregio di provare ad aprire un attraversamento tematico della questione, mentre si sofferma solo sulla questione lessicale PANCIERA 1990.

[83] Va detto che però non si deve correre il rischio di interpretare tutto il Seicento sulla base di questa polemica: la fragilità della discussione narratologica non si può estendere da questa sede, sulla quale gravano le attenuanti viste, a tutto il secolo, che nella pratica non cessa di ragionare sulla costruzione di impianti narrativi coesi e unitari.

[84] D'ALESSANDRO, *Difesa*, III, pp. 120-121 e VI, pp. 135-136 (da quest'ultime le citazioni).

ma in che modo è sotto gli occhi di tutti, l'intima coerenza degli antecedenti, è facile sostenere la bontà dell'*Adone*, il quale nei confronti di una tradizione siffatta passa per ben episodiato.

Pur priva di precisione tecnica, la risposta di Aleandri è per qualche aspetto interessante. Se sulla superfluità del canto XX tira in ballo il modello dell'*Iliade* (lettura classicizzante dell'*Adone* che suscita una reazione decisa in Villani),[85] è intrigante la glossa sulla mutazione di fortuna, con il letterato veneto che riconosce un avvitamento nel racconto in prossimità del punto centrale, da cui si riavvia un moto dalla felicità alla miseria identico a quello già visto nella prima parte del poema: ragguaglio importante, perché sfiora un tema su cui poi insisterà, con risultati felici, tanta della critica novecentesca, la struttura bifocale del racconto.

Forse in preda a una fase di eclettismo, Villani dà prova di incostanza, disposto, per contraddire Stigliani, a negare l'ormai affermato modello tassiano e a leggere con i propri occhiali la tradizione. Sul primo fronte la presa di posizione è coraggiosa, per certe cose: se sul fatto che le parti di quantità siano due (legamento e scioglimento) e non tre si può questionare *ad libitum* (come dimostra il fatto che Tasso cambi idea parecchie volte sul suo stesso testo), mentre la possibilità di inserire agnizioni nell'epica era cosa che si veniva definendo a questa altezza,[86] sono uscite di pregevoli quelle sul fine del racconto, che per Villani può essere tragico,[87] e sul suo ordine, che è perfetto quando è lineare, con l'inizio *ab ovo* e non *in medias res*.

Da quest'ultimo asserto prende slancio un'inchiesta sulla tradizione che dà risultati sorprendenti: si scopre infatti che l'*Odissea* non ha ordine obliquo ma lineare, perché non narra tutta la navigazione di Ulisse «ma quella solamente che egli fece da Ortigia a Itaca» (il che formalmente potrebbe anche esser vero: ma la logica del racconto dice chiaro e tondo il contrario), e che il poema tassiano contenga agnizioni, attributo necessario della sua perfezione strutturale.[88] Dove siano nella *Gerusalemme liberata* tali agnizioni non viene detto, ma sembra che la mancanza di esempi non sia un deterrente di fronte alle

[85] Il fiorentino smentisce che i giochi in onore di Adone siano sovrapponibili a quelli per Patroclo (identità che basta ad Aleandri per giustificarli dall'accusa di superfluità) e supporta la propria difesa su base logica: sono parte della vita, e visto che il poema parla della vita del personaggio sono legittimi e anzi necessari (VILLANI, *Uccellatura*, IV, pp. 23-25). Tentativo lodevole di trovare una spiegazione sistematica, più profonda della banale imitazione, però non privo di limiti strutturali, come testimonia la sua estraneità alle ragioni diegetiche. Ben più sforzati i motivi di D'Alessandro: tutto ciò che succede dopo la conquista del regno di Cipro è ammissibile, per lui, perché racconta quello che dei poemi di Omero e Tasso narrano le giunte di Quinto Calabro e Camillo Camilli (D'ALESSANDRO, *Difesa*, IV, pp. 125-127; l'ultima delle quali, sui giochi, ritorna alla prova delle *auctoritates* di Aleandri).

[86] Per questi due aspetti vd. rispettivamente VILLANI, *Uccellatura*, II e IV (pp. 45 sgg.).

[87] Grosso snodo di un discorso congiunto Aristotele-Omero, sembra però che gli avversarsi parlino lingue diverse, e non si intendano alla radice su cosa si debba intendere con 'fine tragico': una cosa, infatti, è la qualità del racconto, che è patetico nel caso dell'*Iliade*, un'altra la sua curva generale, che volge al bene per i Greci, alla felicità. Stigliani con argomenti da sofista consumato e Aleandri per negazione arrivano a un qualcosa di prossimo (ma il materano la definisce «favola gioiosa», con fraintendimento che rimbalza in maniera identica tra *Occhiale* e *Arte poetica*: cfr. pp. 61-64 e cc. 38r-39v), Villani come al solito si leva dal coro e arriva ad affermare, contro ogni logica prima che contro Tasso, che la *fabula* epica può anche avere fine infelice (ivi, X, pp. 88-89), un'opzione che dopo il *Morgante* di Pulci trova rarissime conferme (una di queste, l'*Aquilea distrutta* di Cagnoli).

[88] Ivi, II, pp. 30-33 (a p. 32 la citazione), mentre per le considerazioni sulla *Gerusalemme liberata* (prive tuttavia di ogni sorta d'esempio, ma è chiaro che per agnizione si intenda quella di Clorinda, come D'ALESSANDRO, *Difesa*, VII, p. 145) e sulla perfetta favola vd. VII, pp. 56-61.

letture che l'autore stesso dava del proprio testo: Villani ne sa più di Tasso, in definitiva, sul poema gerosolimitano, per quanto non sia altrettanto pronto nel dare le prove della propria lettura.

Se sulla costruzione del plot regna il disaccordo, a proposito del costume, al contrario, ci sono meno dubbi sulle mende di Marino. La discussione rimane strettamente tecnica, ed è Villani a dare le risposte migliori al materano, il quale ai capitoli XXIV-XXVI stilava tre errori, di bontà (*Adone* malvagio anche a volerlo leggere per allegoria), di convenevolezza (i personaggi sono l'opposto di ciò che dovrebbero essere), e di egualità (mutano animo), idea che trovava una replica compromissoria in Aleandri, che se non scusava l'autore con prove ipotetiche – Marino avrebbe lavorato su questi aspetti se avesse fatto in tempo a purgare il poema – ne doveva ammettere in parte la disonestà.[89] Il fiorentino sfrutta un cavillo aristotelico sul versante teorico, il fatto che per «eminenti» non si intenda necessariamente 'buoni', e che quindi i personaggi mezzani siano perfetti per un'azione come quella dell'*Adone*, mentre nel commento si spinge oltre, arrivando a difendere singole parti, come a proposito della nudità di Venere, descritta da Marino con «ingenua modestia» e «onesti e gravi parlari».[90] A ciò aggiunge, più avanti, una distinzione tra lascivia e sfacciataggine (a proposito del comportamento pudico, a suo dire, di Venere), che diventa, su un piano generale, la linea di demarcazione tra tenerezza e oscenità: l'*Adone* è poema tenero, e perciò va discolpato dall'accusa di lascivia, cosa che non gli appartiene (non invita, infatti, a seguire una cattiva strada, ma soltanto diletta).[91]

Detto che Villani aggiunge a queste difese una serie di menzioni negative, è chiaro che non se ne può parlare come di un censore rigido sul versante del costume;[92] semmai, sarà il caso di notare che non estende a sistema i rilievi sull'*Adone*, che restano casi: chi conosce l'epica sa che il problema non è tanto la decenza nel descrivere le grazie di Venere, quanto invece il fatto che sia lecito inserire una cosa simile nel poema, ammettendo a testo situazioni di questo genere. Non viene discussa la radice della scelta ma solo il risultato, parzialità retorica per cui il fiorentino ha gioco facile nel rovesciare le accuse.

A Villani è riconosciuto dalla critica un ruolo fondamentale anche sul versante dell'*elocutio*, ambito in cui è interprete di una spinta al rinnovamento che passa per l'accettazione dei fiori mariniani: su questo la lezione di Croce è magistrale, e non è possibile fare altro che limitarsi a constatare la bontà di tale visione anche nella pratica del commento. Solo un'aggiunta si richiede, sul bisticcio, che è passato in esame con precisione da Villani, in un modo utile per scavare nella pratica dell'*epos*: è una cifra stilistica, per lui, non compatibile con la *gravitas* («nuoce troppo all'altezza della locuzione e falla tracollare nella nota umile e nel ridicolo»), e che, soprattutto, non va usata nei momenti di pathos, quando il narratore

[89] ALEANDRI, *Difesa*, XXIV, p. 99.

[90] VILLANI, *Uccellatura*, p. 261. È scontato che gli argomenti teorici siano inutili, se posti come tautologia: dire che i personaggi vanno bene perché tagliati su misura per la vicenda raccontata non li scusa in assoluto ma grazie a una verità auto-evidente, allo stesso modo in cui Chapelain sostiene che la scelta del soggetto sia perfetta perché conveniente con la forma del poema di pace (CHAPELAIN, *Lettre sur le poëme d'"Adonis"*, 23-25, pp. 103-104).

[91] VILLANI, *Uccellatura*, pp. 385 e 397-400.

[92] Come lo dipinge CROCE 1966, che vede comunque giusto quando parla del suo progetto come di un'«aspirazione a una *renovatio* letteraria» che verte, tra l'altro, sul miglioramento del costume (p. 129).

deve essere in grado di smuovere gli affetti di chi legge e rappresentare verosimilmente quelli a cui sono in preda i personaggi, che non si possono esibire in prodezze concettiste in momenti di commozione, «Perciò che il bisticcio è segno di animo sciolto e non passionato, e meravigliosa cosa è quanto egli impedisca la commozione dello affetto».[93] Un assioma preciso, condiviso non certo per caso da un altro letterato, Agostino Mascardi, la cui parabola va verso un concezione di poesia moderata, e recepito dalla migliore tradizione successiva, che con Sempronio dimostra di aver trovato strumenti retorici eleganti e al contempo adatti a rappresentare i turbamenti nella *psyché* dei personaggi.[94]

4. ALTRI DOCUMENTI DALLA SCRITTURA EPICA

In un decennio polarizzato sull'*Adone* e privo di poetiche non può che essere meno interessante il contributo dei paratesti, esauriti quelli coinvolti nella polemica, alla pratica dell'eroico. Merita di essere citata di nuovo l'*Allegoria* di Zinano, perché caso non unico di apologia preventiva e perché in linea con le prerogative dell'*Adone*: anche il poeta reggiano scusa al lettore la lascivia del poema, sostenendone la liceità per mezzo di una lettura filosofica, argomento molto debole, come visto,[95] che se era pruriginoso già per Tasso incominciava ora a essere usato in modo eccessivo, come salvacondotto per ogni sorta di dissolutezza. Non ha torto Villani nell'*Uccellatura* a sostenere l'inammissibilità di una lettura allegorica delle lascivie dell'*Adone*, pur mantenendo il riconoscimento a una struttura di significato complessiva,[96] criterio sensato e che si può estendere tranquillamente anche all'*Eracleide*, che su questo versante è assai vicina al poema di Marino.

Se già nell'*Occhiale appannato* si intravedevano i segni di una sostanziale estraneità di **Errico** al modo mariniano (che deve essere anche estraneità di Marino a quello epico), la pratica lo conferma, a partire dai paratesti: la lettera ***Al principe Maurizio di Savoia***, con cui la *Babilonia distrutta* si apre, mostra una divaricazione che comincia da istanze apologetiche, lo specchio in cui si guarda il testo. Se l'equazione è corretta, a partire da queste si avrà un poema che in linea con la tradizione dell'epica regolare, e che lascia in secondo piano la prospettiva mariniana: l'allegoria si focalizza sull'ormai classica distribuzione di compiti tra gli agenti del poema, esattamente nella casistica e nei modi tassiani, entrando nel merito della lascivia da questa porta principale.

---

[93] Per le due citazione vd. rispettivamente VILLANI, *Uccellatura*, XV, p. 127 e *Considerazioni*, p. 423 (per altri passi simili dal primo p. 318, dal secondo pp. 591 e 671-673, dove il discorso è spostato su Tasso, che alla pari di Marino ne fa un uso eccessivo).

[94] Per le parole del discorso *Sopra un componimento poetico* di Mascardi, pubblicato una prima volta nel 1622, vd. BELLINI 2002, p. 25, che ne riporta un passaggio di straordinaria lucidità: «Amore è nudo: si diletta d'una favella sincera, più tosto affettuosa che acuta. Il dolore è incomposto: parla in quella guisa che gli permette la natura». Sull'opzione di Sempronio vd. *infra* dal capitolo seguente le pp. dedicate al poema.

[95] È facile, come detto poco fa a proposito di Villani, scusare la smoderata tenerezza se non si discute della quantità né dell'ammissibilità nel poema eroico: a questo punto, senza un discrimine che agisca alla radice sulla scelta dei materiali, anche l'*Eracleide* si può difendere con l'allegoria.

[96] VILLANI, *Uccellatura*, XXIV, pp. 174-175: «Ma sì come le libidini dello *Adone* da niuna allegoria possono essere onestate, così le altre azioni pare a me che dal poeta siano state convenevolmente allegorizzate».

Così all'interno dell'impresa di Alone, che nel suo insieme è il simbolo della vittoria sul diavolo, da una parte agiscono le tre parti dell'anima già viste con Tasso, dall'altra forze demoniache che tentano di ostacolare il processo di catarsi. Il sistema di Errico, tuttavia, non ha certo la solidità di quello tassiano. Si prenda per citare un caso la triade positiva, composta da Alone, anima irascibile, suo fratello Filindo, quella concupiscibile, e dal re dei Tartarti, la razionale: sulla carta si tratta di una ripartizione valida, ma nella realtà del racconto il re dei Tartari non compare mai, un po' come il Giustiniano di Trissino, ed è assurdo attribuirgli il grado supremo; così anche Filindo occupa una breve parentesi tragica che non ne giustifica, se non in ragione di un estremo schematismo, il ruolo di parte concupiscibile.[97] La *Babilonia distrutta* è costruita su un solo personaggio, non è affatto un poema corale e perciò la lettura allegorica risulta sforzata e banale, tanto più per la sua puntigliosità, per la quale l'autore cerca di vedere in ogni virgola del testo un significato altro.

Un utilizzo smoderato dei principi tassiani, insomma, applicati a tappeto sui contenuti del racconto anche laddove una lettura di secondo grado è stridente rispetto alla lettera del testo. Capovolgendo la questione, ci si potrebbe chiedere se sia davvero un documento di supporto scritto a posteriori e non, invece, uno schema di partenza, da rimpolpare di ottave: non meno rigido è il poema, costruito come per riempire le caselle di uno schema predefinito; ma è uno dei tanti dubbi destinati a rimanere irrisolti.

Perfetto esemplare dell'eroico sarebbe anche la *Venezia distrutta*, almeno per **Francesco Cortesi**, che nella lettera ***Al signor Giulio Strozzi*** autore del poema fa in velocità il punto sulle quattro questioni centrali del genere, finendo per attribuire al veneziano la palma di miglior poeta moderno. Una lode sperticata, che fa eco alle tante altre in poesia premesse al testo,[98] non sorretta da elementi d'analisi ma basata più che altro sull'impressione: se per il costume e lo stile non vale nemmeno la pena, per via della gracilità del poema, di entrare nel merito di una discussione oziosa, una menzione agli argomenti portati da Cortesi riguardo la favola è necessaria, perché è il punto dove la forbice con i risultati del testo è più aperta.

Sono tre le questioni particolari che poi interesseranno la lettura del poema. Come prima, l'unità d'azione, che già una rapida sinossi sconfessa come indifendibile ma che per Cortesi è certo verificata;[99] quindi l'annodamento degli episodi, eseguito in maniera perfetta per l'apologista e sulla base della loro imprescindibilità nella costruzione del racconto, altro punto su cui è lecito avere più di qualche dubbio; infine la scelta del titolo (assunto su cui il discorso sull'irreprensibilità della favola si chiude ad anello),

[97] ERRICO, *Babilonia distrutta*, *Al principe Maurizio di Savoia*, s.n., 13-15.

[98] Da annoverare almeno le quattordici sestine di Busenello, affiliato veneziano al partito di Marino poi coinvolto, in modo marginale, nella polemica scatenata da Stigliani: una placchetta encomiastica piuttosto singolare, che verso la fine presagisce la fama non di Strozzi ma di se stesso, che supererà la fama dell'amico cantando di Venezia. Più interessante è allora la lettera di dedica dell'autore a Ferdinando II di Toscana, non tanto per i contenuti quanto invece per la forma, che rifiuta l'ampollosità della prosa ciceroniana tipica del Cinquecento e cerca la *brevitas*, ottenuta grazie al lavoro su sintassi e concetto (per l'uso di sentenze e proverbi): è quanto poi si ritrova, in maniera più marcata, nella prefazione del *Barbarigo*, che è un vero pezzo di stile da questo punto di vista.

[99] CORTESI, *Al signor Giulio Strozzi*, s.n.

discusso in una proposizione contraddetta dal semplice fatto che il poema ha più teste (la guerra contro Attila, l'edificazione della già edificata Venezia).

Parimenti dotato di un importante apparato di corredo è l'altro poema per Venezia, lo *Sposalizio del mare* di **Ferdinando Donno**: più della prefazione, che conta una serie di epigrammi e una nota storica (completamente inutile in un poema che non racconta ma è una semplice collana di descrizioni), sono interessanti le ***Annotazioni*** d'autore, la non breve esegesi posta in fondo al libro. L'autocommento di Donno, rigonfio della più pedestre erudizione,[100] ricorda quello di Gallucci al *San Francesco*, soltanto con addentellati mitologici al posto di quelli sacri, allegati a chiarire i tanti passaggi oscuri. È un'esplicazione prima che un'indagine sul testo, che si appoggia su antecedenti eruditi (antichi e moderni: è ricorrente, per dirne uno, il nome di Pontano) e che si mostra piuttosto vaga dove rimonta alla letteratura volgare: l'interesse del poeta pugliese non guarda alla stilistica delle fonti, che è del tutto passata sotto silenzio, quanto invece alle varie dottrine di cui fa sfoggio e agli encomi, che può espandere *ad libitum* seguendo la propria vocazione.[101]

Con finalità esattamente opposte è quella che con atto d'ufficio potremmo chiamare ***Tavola delle comparazioni***, posta in conclusione alla *Aquilea distrutta* di Cagnoli, nove pagine di confronto con stanze della *Gerusalemme liberata* che si trovano solo nella seconda edizione del testo, del 1628.[102] Anziché nascondere i modelli li si esibisce, stimolando un confronto con quello che viene ritenuto il termine di paragone del poema: modello più sbandierato che seguito (in modo diverso ad esempio dal *Palermo liberato* di Balli), spesso non sulla distanza dell'ottava ma per frammenti, e solo sul livello della ripresa di passaggi nobili, non della struttura. Un archetipo identificato, per di più, in virtù di un confronto non sempre preciso, e che si sofferma su zone di senso marginali del testo, come le similitudini:[103] insomma

[100] Anche in questo caso non mancano minuziosità incredibilmente banali: si legga la distinzione tra scariche a salve e reale tiro d'artiglieria a p. 221, ma anche, sotto un profilo più strettamente esegetico, l'elementare glossa su Giasone e gli Argonauti a p. 237.

[101] Da TASSO, *Gerusalemme liberata*, IV 6, 1-2 («D'essi parte a sinistra e parte a destra / a seder vanno») deriverebbe in teoria DONNO, *Sposalizio del mare*, I 31, 7-8 («Con degno atto seren d'anima franca / fa seder parte a destra e parte a manca»), ma è chiaro che è un nesso molto debole, ed è altrettanto parziale il riscontro offerto dalle *Rime* di Tasso per il verso quadripartito a II 12, 2 (vd. il rinvio a p. 242, dove si confrontano «e vele e navi e cavalieri ed armi» di Tasso con «sarte, trinchetti, artiglierie, bombarde» di Donno). Più preciso è il riferimento ad Ariosto esibito a p. 298, tra i rari che si rifanno a fonti volgari (tra questi, si noti, non compare mai Marino), un dato che anticipa la funzione esplicativa delle *Annotazioni*, quasi del tutto disinteressate dal confronto stilistico con la tradizione. Sono poi quasi archivi di scienza le pedisseque dissertazioni ittiche e floreali, mentre per gli sbrodolanti encomi si leggano le note ai canti VII e IX.

[102] Un'altra differenza tra le due edizioni si ha nelle dedicatorie che precedono il poema: due lettere nella *princeps*, una di pugno dell'autore e l'altra di Dionisio Dionigi, che elogia l'*inventio* elencando le trovate mirabili, solo una nella seconda edizione, di Lorenzo Fiorentini, corredata da una canzone di Giovan Antonio Secondi. Per la descrizione dei due esemplari (tre, considerando le differenze tra due esemplari della *princeps*), il primo dei quali sconosciuto a BELLONI 1893, vd. *infra*, p. 281, n. 242.

[103] Per una esempio di incongruenza si legga il parallelo tra le ottave 2 dei rispettivi poemi, con quella di Cagnoli che non c'entra davvero niente con la precedente, e che mette davanti al lettore addirittura un'altra tipologia d'*incipit*, quello pseudo-virgiliano (CAGNOLI, *Aquilea distrutta*, I 2, 1-2: «Musa, ch'a me sin'or di sacro carme / cortese fosti e di pietoso stile… »). Una glossa sulle aspirazioni dell'autore: la voluta gara con Tasso non è stata ben vista dalla critica, che ritrae il poeta come un pazzo (BELLONI 1893, p. 238, lo definisce d'indole «singolare e bizzarra» e «Eccessivamente pieno di sé», mentre Capucci nel *DBI*, *ad vocem*, ne deride gli intenti chiamandoli «velleitaria intenzione», e quindi «impudente vanagloria»), sulla scorta di quanto dice Eritreo nella sua *Pinacotheca*.

la *Tavola delle comparazioni* è, più che non una seria indicazione di lettura, un attestato di validità eroica, ostentato come per sancire il diritto di cittadinanza del testo nella linea migliore della tradizione.

Ultimo caso di qualche interesse, la *Roccella espugnata* di **Bracciolini**, che si apre con una lettera ***Al cristianissimo re di Francia***: dedicatoria secca (con *topos* celebrativo simile a quello che apre l'*Adone* di Marino),[104] che nella stringatezza offre una chiave di lettura generale, sulla carriera del poeta. Perduta la speranza di guadagnare lo scettro dell'epica, è un Bracciolini rassegnato e disilluso quello che offre il poema a Luigi XIII, consapevole della scarsissima valenza letteraria del pegno e portato a parlare di sé quasi da postumo: «Io, sire, ho consumato il corso della mia vita perché viva il mio nome alcun giorno dopo la morte, e ben che il lungo studio me ne abbia porto alcuna volta speranza me l'ha pur tolta alcun'altra il poco numero degli scrittori che rimangon vivaci, e dubitai talora che la sorte, a me sempre nemica, in ciò potesse aver luogo».[105] Confessione quanto mai sincera, al di là della topica modestia.

Nell'ultimo parto del torrenziale pistoiese si infiltra una vena comica, frutto della tendenza a dare un ritratto burlesco dei nemici della corona e dell'ispessirsi di una precisa tendenza d'autore, stabilita dallo *Scherno degli Dei*, poema anti-mitologico con cui intendeva dare una risposta ai tentativi di Tassoni di rivendicare un'ipoteca sull'eroicomico. L'ennesimo campo di scontro, e un altro spinoso problema della tradizione narrativa in ottave: nell'incertezza perdurante della definizione (genere, sottogenere o sub-specie? Ancora oggi se ne discute) è già chiara l'alterità all'epica, nonostante i flussi di scambio tra le due forme di poema in ottave stiano lì ad attestare di una contiguità, ovviamente sbilanciata nelle misure in direzione epica-eroicomica che viceversa ma lo stesso forte e passibile di indagini più approfondite.[106] È un aspetto problematico, che riguarda un fattore nuovo della narrativa seicentesca penetrato alle volte anche nell'eroico. Anche su questo tema è il metro tassiano a dare indicazioni precise: estromesso dalla *Gerusalemme liberata* (se si eccettua il cameo di Vafrino) in nome di un'infrangibile altezza tonale, la linea ortodossa dell'epica si adegua al comico lasciandolo ai margini, mentre fa capolino nei distretti periferici del sistema, dall'eroicomico vero e proprio, che poi si sviluppa in maniera tutt'altro che marginale, agli esperimenti d'avanguardia.

Da anomalia inspiegabile, il comico può allora diventare un preciso criterio di discrimine, che rende più compiuta la demarcazione del concetto di 'tassiano': Balli e Graziani, del tutto ignari del ridicolo, lo sono di certo, Marino, Stigliani e il Bracciolini della *Roccella espugnata*, che al contrario ne fanno uso, vanno invece ricondotti a una parzialità (se non a una vera e propria difformità) dallo stampo tassiano.

---

[104] Al pari del napoletano (MARINO, *Adone*, I 7), anche Bracciolini insiste sull'idea di grandezza del re francese come garanzia di successo per il poema: è il soggetto a renderlo grande, concetto che in questo caso è anche una buona difesa per la pochezza del testo.

[105] BRACCIOLINI, *Roccella espugnata*, *Al cristianissimo re di Francia*, s.n.

[106] Una rinuncia formale, insomma, a integrare nel discorso sull'eroico la falange eroicomica, che prende molto e dà assai meno all'altra, ma rimane un oggetto di studio interessante: alla spicciolata, si citino almeno il quadro generale di ARBIZZONI 1997, i lavori specifici di BERTONI 1997, CABANI 1999 e CABANI 2010, e il più recente volume collettaneo *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*.

5. «UN MER QUI N'A NI FOND NI RIVE»: L'*ADONE*

Pratica dell'*epos*, banalmente, significa Marino, perché il portato della sua lezione si estende oltre i limiti consueti in cui la si traguarda (il solo *Adone*, mentre passano sottotraccia la *Strage de gli Innocenti* e la *Gerusalemme distrutta*) e perché si insiste a servirsene, senza una discussione teorica di base, per dare il benservito all'epica, quando in verità dà un'iniezione di energia al genere; ma banalmente anche perché l'influenza rilevante che ha sui poeti e sui poemi, tale da permettere di costruirci sopra le fondamenta di un'intera pagina dell'eroico, solo in un ordine di idee superficiale taglia fuori ogni possibile alternativa che dia spiegazione al cambiamento (anch'esso inspiegato) del genere, che resta complesso oltre il testo di Marino, accettato come parte in un processo ben più ampio.

Leggere questi dieci anni con l'*Adone* è una regola di ordinamento e non il principio assoluto di una *reductio ad unum* di per sé impossibile e a cui spesso si è cercato di arrivare proprio nel solco di Marino. La storia dell'epica non si presta a riduzioni di questa sorta: l'*Adone* è una novità, la più importante ma non l'unica, in un percorso che si snoda in una quantità enorme di svincoli, alcuni dei quali si perdono, altri si ingrossano fino a diventare delle strade autonome. In questi dieci anni si hanno infatti il primo poema sullo stampo dell'*Odissea* e il primo a intreccio, cioè con la presenza di agnizioni che alterano lo sviluppo della trama, si irrobustisce, al di fuori dell'apposito filone, la vena comica (nell'*Adone* ma anche nel *Mondo Nuovo* e nella *Roccella espugnata*), e infine si ha il primo testo organico, dopo lo sconclusionato e omonimo *Mondo Nuovo* di Giorgini, di argomento moderno. Abbastanza per dire che l'*Adone* è parte di una tendenza vivace, non la fine di un'epoca e di una forma di scrittura.

Sono acquisti destinati a passare alla cassa più avanti nel secolo, quando saranno inglobati nel tessuto del genere in maniera fruttuosa (con l'eccezione parziale dell'elemento comico, da un lato passibile di uno sviluppo a sé, dall'altro mai troppo inserito nelle dinamiche eroiche); se è chiaro come non si possa restringere tutto all'*Adone*, la cui centralità non va a detrimento di un'autonomia epica affermata da più voci e perseguita con costanza di risultati, si deve tuttavia specificare come il processo di rinnovamento sia drastico a questa altezza, e richieda un periodo non breve per essere metabolizzato.

Non è sbagliato vedere questa finestra come un momento di forte rottura, in cui la forbice con la formula tassiana si apre al massimo grado, visione nella quale rientrano tutti i più importanti poemi in esame: la *Sardigna ricuperata*, che inserisce l'agnizione e ne fa un uso estremo, incontrollato, il *Tancredi*, che per seguire le orme dell'*Odissea* trascura la regola ormai incontrovertibile della verosimiglianza della favola, il *Mondo Nuovo*, che banalizza un'epica moderna a specie di racconto in prosa. Sono innovazioni fondamentali, ma che dovranno essere passate per un filtro moderato per poter venire assorbite dalla tradizione epica, e che fanno da corollario alla novità in assoluto più grande, l'*Adone*, che altera le regole dell'*elocutio* e costringe a una revisione del sistema retorico che accetti il portato della sua lezione, poema

che ha un impatto sensazionale per quanto ibrido, al punto da rendere obbligatoria una considerazione sulla sua pertinenza nell'analisi del fenomeno epico.

La sottile linea che include l'*Eracleide* nel poema eroico non può evidentemente funzionare sul testo di Marino, che resta al di là del perimetro epico: sulla base di questa idea si deve compiere un sondaggio sull'*Adone*, per evitare di doversi inoltrare in campi tecnici come la narratologia sui quali molto si è detto senza però riuscire a sminare completamente il terreno, e che diventerebbero ancora più difficili da attraversare nell'ordine di considerazioni viste finora per l'*epos*. Una definizione di pura formalità, che è però anche un tirare le somme dopo la mole di letture critiche: la produzione di teorie intorno all'*Adone* non basta a farne, non del tutto, un poema eroico. È altrettanto palese, tuttavia, il fatto che il poema ha un impatto consistente sul genere, dovuto al fatto che non trascura di assorbirne materiali e spunti, cosa che rende necessario un attraversamento mirato.

Ragionare sull'*Adone* secondo quest'ottica di lettura significa compiere un'operazione capillare di analisi sul canone – quella che si fa in queste pagine, che mostra come venga elevato a modello – e, dall'altra parte, sul testo, per vedere in che modi si abbevera alla fontana dell'epica. Non è allora tanto importante dare una risposta netta alla domanda sullo statuto generale, che sarebbe sempre e inevitabilmente carica di ambiguità visto che l'*Adone* è epico e non lo è, quanto piuttosto saggiare dei campioni per capire in che termini lo sia e in quali non lo sia. Un'analisi non globale, insomma, per evitare di perdersi nel mare senza fondo e senza riva del poema,[107] ma che fornirà nondimeno una possibile schema di lettura, poi applicabile su vasta scala all'opera di Marino.

La tradizione del poema in ottave non passa inosservata al napoletano (come mostrano i moderni commenti al testo), che assorbe materiali e spunti in due ordini di grandezza: il recupero di schegge, di singoli versi o distici, grazie al celebre rampino ma anche alla pratica della riscrittura (punto su cui gli apparati di Pozzi e Russo dicono molto, attingendo da un serbatoio che non è solo quello di Tasso ma anche del resto della tradizione cinquecentesca, da Alamanni a Giraldi), e la più rilevante appropriazione di sequenze narrative, ammesse nel testo grazie a una sintonizzazione agli standard del poema.[108]

In questi ultimi casi il lavoro di Marino si nota a partire da un'espansione notevole del recupero orizzontale, con l'inanellamento di citazioni spesso desunte da un solo testo-base. È quanto avviene nel canto VII nella gara tra il musico e l'usignolo, che apre, in maniera inaspettata, uno squarcio di sapore

[107] La definizione si deve a Chapelain, non allo sconosciuto giovane della prefazione ma al maturo e affermato uomo di lettere, in rotta di collisione con il passato marinista (per la citazione della lettere, datata 1662, vd. BOVET, p. 15), ma una definizione molto simile si incontra in una lettera di Giacomo Pighetti allegata in appendice ad APROSIO, *Sferza poetica*: «A me non tocca l'affermare che il cavalier Marino abbia osservato i precetti d'Aristotile intorno al formare un poema eroico, poiché ancorché egli non gli avesse osservati chi è colui che potesse prescrivere i termini ad un mare ondeggiante di fioritissime vaghezze, cantandosi massime le glorie d'un eroe amoroso, non guerriero?» (s.n.).

[108] Non sono poi molti i contributi che aprono uno spiraglio a un'indagine dell'*Adone* sulla falsariga dell'epica: tra i più significativi si citino BALDASSARRI 1989 e ZATTI 1996, e, in tempi più recenti, sulla necessità di un confronto con la *Gerusalemme liberata* CORRADINI 2012, pp. 135 sgg. Tutt'altro che inutili poi gli affondi sul rapporto con la tradizione narrativa di CHERCHI 1996 (in partic. pp. 22-23 e 194-196), ma da rivedere per alcuni assunti di base, mentre mi sembra molto significativa degli orizzonti critici l'esclusione di un *Adone* epico dal caleidoscopio di letture che si incontrano in *Instabilità e metamorfosi*, dove l'*Adone* è tragico o – unico modo di rapportarsi all'*epos* – comico-parodico.

tassiano: i recuperi dalle celebri scene di duello della *Gerusalemme liberata* sono parecchi e puntuali, al punto che se ne può parlare come di un vero e proprio palinsesto (che non rinuncia, cosa ovvia per Marino, a trarre materiali da altre cave, come il *Pastor fido*); un nuovo duello, stavolta nel nome della musica, dalle fattezze eroiche.[109]

L'inserimento di venature epiche è possibile solo grazie a uno slittamento semantico (altrove, al canto X, avviene in maniera diretta, ma per effetto dell'apertura di uno spaccato storico per così dire esterno alla materia del poema), che produce un'evidente riduzione del significato originario: per la ritualità è un vera tenzone, ma il fatto che a contendere siano un liutista e un uccellino desacralizza il valore atavico dello scontro all'ultimo sangue fino a farne qualcosa di simile a una messinscena teatrale; un aspetto che trova conferma nelle precise spie testuali che ricorrono nella sequenza, che riportano a una precisa dimensione scenica il fatto: guerra ma a teatro, quindi priva dell'immediata crudeltà del racconto epico, rappresentata e non vissuta (come poi nel canto XX).

La guerra, qui nella sua declinazione privata del duello, ha spazio nell'*Adone*, ma è una guerra in minore, che del racconto epico mantiene solo l'archetipo narrativo, riadattato su argomenti del tutto antieroici. Marino svolge il tema con una certa competenza, selezionando un *topos* diffuso in larga parte proprio grazie al modello tassiano: dà così una doppia prova, del proprio interessamento alla scrittura eroica – in particolare quella cinquecentesca di cui Tasso è il limite, come si noterà dalle frequenti citazioni di Alamanni e Ariosto – e dell'abito che dai panni di questa viene confezionato per l'*Adone*.

Le tracce di una formula epica, ovviamente da non valutare in maniera esagerata ma sulla scorta di una proporzione con la misura totale del poema, che dà l'idea di come siano schiacciate dal resto degli argomenti che vi trovano luogo, si ravvisano anche altrove, sempre coerentemente con l'opera di abbassamento di credibilità e di significato profondo. Una guerra stavolta simulata è la partita a scacchi che Adone affronta nel canto XV, in cui Marino muove dall'alto la cinepresa su un'azione corale, dando una descrizione dei pezzi secondo una metafora bellica che si innesta, anche qui, nel contesto di una specificità tecnica, quella del gioco degli scacchi, indicata dall'uso di un linguaggio altamente codificato.[110]

Al contrario, è sul serio combattuta la guerra del canto XIV tra Orgonte e Malagorre, con tuttavia la presenza di spie indicative di un abbassamento del livello della narrazione verso un qualcosa di diverso dall'*epos*. Il fatto che la fonte sia Eliodoro dice già qualcosa in merito a una virata su rotte romanzesche (come sottolineano anche gli ultimi commentatori), a un Marino disposto ad attuare un recupero per così dire archeologico e a scavalcare la fusione tra romanzo e *epos* assodata da Tasso, guardando a

[109] Inutile appesantire qui un archivio di citazioni che risulterenne piuttosto corposo: sia lecito rimandare a un pezzo, ancora inedito, di mano di chi scrive, *Un caso di carsismo eroico nell'*Adone*: l'archetipo del duello guerresco nella contesa tra il musico e l'usignuolo (VII 40-57)*, nel quale si ha un accompagnamento approfondito del passaggio qui solo accennato.

[110] Il modello del palinsesto, in questo caso, sono gli *Scacchia ludus* di Girolamo Vida, fonte primaria (ma, come già prima, non unica: basti considerare la grammatica eroica messa a frutto da Marino per averne un'idea) seguita con felici risultati da D'ELIA-RUSSO 2007-2008. Giustamente, lo stesso Russo ne parla nel suo commento al poema come di una «rappresentazione stilizzata e astratta dei movimenti di guerra» (p. 1576).

modelli di metà Cinquecento e saltando ogni forma di aggiornamento seicentesco; ma ancora di più sono evidenti gli intenti canzonatori a partire dalla presentazione degli 'eroi', chiamati in modo puntuale «bravi» e «farinelli» e, in precedenza, descritti all'insegna di un laido di evidente natura comica. Se è epica il risultato è ridicolo: è allora più probabile che Marino girasse l'occhio a zone di particolare natura, per stabilire i connotati delle forze in campo, come le zuffe tra bifolchi, non rare nel passato canterino, controparte bassa della stilizzazione decorosa della guerra attuata dall'epica.[111]

Nonostante questo, il napoletano non rinuncia a imbottire la narrazione di dettagli e motivi epici, pur nel contesto comico e romanzesco che prepara. La gamma dei recuperi oscilla come di consueto dal dettaglio microscopico (di sintagmi e nessi, come «sanguigno smalto»)[112] al rifacimento di versi (apprezzabile, in questo ambito, la perizia anatomica di Marino, che ricorda quella cinquecentesca di Alamanni),[113] fino alla ripresa di motivi codificati e accettati come standard nell'eroico moderno. In questo modo vanno lette le ottave sul tipico connubio di acqua e fuoco, e quelle di Malagorre che «diede in apparire / vergogna ai vili, agli animosi ardire», quindi, più avanti, richiama la sue fila in rotta e infine nel ritirarsi porge spavento agli inseguitori, che ricordano i compiti consueti del bravo uomo d'arme rinascimentale;[114] il giovane arciere Armillo, infine, è alter ego dell'Eurialo virgiliano e del Lesbino tassiano.

Una guerra ma di strada, che si conclude con un duello singolare tra i due scherani, dove ancora nel contesto triviale convivono *topoi* classici (la spada spezzata), con effetto dissonante: sembra che il napoletano accosti le due cose per caricare il tono in senso parodico, buffonesco, metta insomma in piedi una scena ridicola e la riempia di dettagli nobili per arrivare a un cortocircuito comico, più o meno nello stesso modo in cui lo farà nella *Strage de gl'Innocenti*.

Ancora, la fatica compiuta si apprezza nel contesto ampio del poema: la sezione più combattuta e per questo eroica dell'*Adone* è una zuffa tra masnadieri, dall'esito ridicolo (non inverosimile, come

---

111 Basti citare le presentazioni dei due capitani, Malagorre e Orgonte (MARINO, *Adone*, XIV 18-19 e XIII 255-256), descritti all'insegna del deforme e del gigantesco; più avanti un quadretto è dedicato a Trinco e Trifemo, che presentano orribili mutilazioni sul volto (XIV 123). Sulle zuffe tra villani offre un riscontro interessante la descrizione delle armi di XIV 16, coerente con quella ad esempio dei ladroni che incontra Orlando in ARIOSTO, *Orlando furioso*, XIII 32-33 (che si segnala anche per la raffigurazione della laidezza del volto deforme, possibile ipotesto per Trinco e Trifermo).

112 MARINO, *Adone*, XIV 50, 5 e ALAMANNI, *Girone il Cortese*, III 79, 8.

113 MARINO, *Adone*, XIV 81, 8 («tra la fronte e le ciglia il colpo il colse») e vari *loci* di Alamanni, *Avarchide* (V 36, 5; V 78, 4-5; XV 63, 7), celebre grazie ai sondaggi di BALDASSARRI 1982 per la sua precisione descrittiva. La sequenza è poi punteggiata di marche eroiche, alcune delle quali evidentissime: MARINO, *Adone*, XIV 97, 5 (più in generale, tutta la prima quartina, per cui gli antecedenti sono molti a partire da VIRGILIO, *Eneide*, II 532), a 119 il modulo di Paride che si rifugia nella calca per sfuggire a Menelao, a 122, 7-8 un altro classico omerico («che cade e langue / mordendo il suolo e vomitando sangue»: per un esempio moderno ALAMANNI, *Avarchide*, V 9, 7-8), solo per riferire alcuni degli imprestiti non scovati dai commentatori (che ne rintracciano da Ariosto – palesi alle ottave 109-111, dall'antecedente di Zerbino e Medoro – e Tasso una copiosa quantità).

114 Si vedano MARINO, *Adone*, XIV 79, 7-8 (con citazione interessante da TASSO, *Gerusalemme liberata*, XVII 74, 6: «spronò l'ardire e la vergogna sciolse», da contesto di altro tipo), XIV 124, 5-8 (con infiniti antecedenti, tra i quali si rammentino almeno ARIOSTO, *Cinque Canti*, V 62; ALAMANNI, *Avarchide*, V 67 e VII 5-6; CATANEO, *Amor di Marfisa*, XII 18-20), infine per la ritirata di Malagorre XIV 126 (con un lieve antecedente in Argante: cfr. TASSO, *Gerusalemme liberata*, III 45, 1-2). Per le morti a metà tra fiamme e onde di XIV 58, 1-4 i modelli sono moltissimi, basti citare, per la struttura d'ottava in anafora, ARIOSTO, *Cinque Canti*, V 90 (sul tema, che rimonta a Lucano e ha diffusione enorme nel Cinquecento, BALDASSARRI 1982, pp. 152-156).

annotava Stigliani, ma semplicemente fuori luogo rispetto a una texture epica), il che dà l'idea della maniera in cui il genere trova diritto di cittadinanza nel testo – senza peraltro togliere alcunché alla fortuna del segmento, stabilita dal reimpiego serio che ne fa Graziani.[115]

L'unico atto bellico rispettoso del decoro standard sono allora i giochi dell'ultimo canto in onore di Adone, sul cui statuto nel testo si alza, a partire dai polemisti, una discussione che ancora oggi è viva: bollati come elemento del tutto accessorio da Stigliani, difesi sulla base di strategie differenti da Aleandri e Villani (il primo insiste sul modello di Omero come garanzia di legittimità, il secondo va in cerca di prove meno aleatorie, senza trovarle),[116] trovano una soluzione mediana nelle formule usate dalla critica novecentesca, che nel ravvederci un «dopo-poema» non smentisce la denuncia di alterità contenutistica e formale – anzi, se vogliamo, la fortifica – ma la piega a ragione sulla quale interpretarne la presenza.[117] Una specola che non convince, perché presuppone un Marino bifronte, diverso da sé; e perché non riconosce il lavoro di assimilazione dell'epica svolto su tutto l'arco del poema ma lo rigetta come un corpo estraneo.

Se è evidente che ci sia un cambio di tono rispetto al resto del poema, è scorretto dire che queste ottave «meritano il nome di epiche».[118] Marino non sta facendo qualcosa di diverso da quanto visto finora, non sta parlando di una vera guerra ma sta proseguendo nel sommerso lavoro di recupero depotenziante: nessun modo migliore per farlo, allora, che con un cappello conclusivo nel quale la sontuosità del linguaggio eroico è applicata su un altro tipo di guerra simulata, il torneo, una pratica ludica (e in molti casi scenica: si svolgevano secondo un copione), lontana dalla realistica crudezza dello scontro campale. Ha ragione Villani quando afferma, stabilendo un nesso che calza a pennello con quanto si è finora detto, che «il giuoco degli scacchi non è altro che una imagine di guerra e latrocinio […] e le giostre e i torneamenti e le barriere e simili chi non vede esser simolacri e ombre delle vere battaglie?».[119] Immagini e simulacri, non guerre reali, come succede, d'altronde, nel resto dell'*Adone*.

Se sono «ombre» non sarà così assurdo riproporre in controluce l'ipotesto omerico, visto come una debole traccia, un fantasma, e non un modello forte, insomma in linea con quanto detto nel caso della contesa tra il musico e l'usignolo: l'*Iliade* è la traccia di partenza per un discorso che poi si innerva di altre componenti, grazie a un lavoro d'aggiunta che anche in questo caso passa per la prassi d'adattamento. Il momento di massimo ardore bellico dell'*Adone* sono quei giochi che erano lo svago

---

115 Sia di nuovo concesso rimandare al contributo nato dalla penna di chi scrive inserito nella miscellanea *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento* (dove si ha anche una proposta di lettura del *topos* alla luce del romanzo, per la precisione quello di Cervantes).

116 L'argomento è già stato toccato: vd. *supra*, n. 85 a p. 232.

117 È definizione di POZZI 1976, pp. 695-696, seguita e ampliata da CHERCHI 1996. Sembra possibile, invece, da un punto di vista diegetico, affermare l'esistenza di un poema nel poema: cosa a oggi non ancora notata ma che pare il caso di sottolineare è a tal proposito la circolarità perfetta tra incipit e fine del canto, con l'arrivo degli dei all'alba (Marino, *Adone*, XX 7-13) che trova corrispondenza nel ritorno alle dimore celesti (ivi, XX 515, 5-8, da cfr. con l'ottava 12).

118 BELLONI 1893, p. 217. Sostenere l'epicità dell'*Adone* sulla base del torneo è oltretutto una proposta boomerang, per il fatto che in tale modo si verifica al massimo un'affiliazione cavalleresca e non epica, visto che il tema è ormai da tempo rifiutato dalla linea alta e impone un allaccio ad archetipi narrativi di inizio e metà Cinquecento.

119 VILLANI, *Uccellatura*, p. 91.

dell'*Iliade*, ed è già questo abbastanza per decretarne un declassamento voluto e, stavolta, impostato sul contrasto di proporzioni con gli antecedenti anziché sull'attenuazione tematica (la tenzone all'ultimo sangue che diventa gara di musica), nonché sul rapporto di equilibri interni al canto, che alterna alle sezioni di gara scene di altro genere, come le oltre cinquanta stanze dedicate alla danza a intramezzare le gare di tiro con l'arco e di lotta e l'ammodernamento della quintana, modo di torneare sconosciuto alla tradizione antica e ancora più asettico del consueto arringo con la lancia.

Già dall'inizio della sequenza sono piuttosto chiari gli intenti di Marino, che dissemina una serie di boe lessicali a segnalare i confini del territorio eroico che sta navigando: la «piazza ovata» in cui si svolgono i ludi è perciò «di circo o di teatro a foggia» (detto con recupero di un celebre modulo tassiano utilizzato per indicare il luogo del duello tra Tancredi e Argante), anfiteatro che diventerà poi «Scena di lieti giochi» e di «pacifiche tenzoni».[120] Sono segnali collocati in posizione strategica per indicare il travestimento da parata, cosa che però non impedisce a Marino di seguire il filo della migliore tradizione: come da prassi antica sono indetti tre giorni di giochi, presieduti da Venere, che fa da giudice, descritti con brillanti rimandi a Omero e Virgilio, mediati dal filtro del Cinquecento eroico, Alamanni in testa.[121]

La prima giornata di giochi è dedicata al tiro con l'arco e alla danza, con la seconda attività che è un'innovazione evidente e significativa rispetto alla formula standard. Il desiderio di competere di un gran numero di personaggi (dalla descrizione dei quali Marino inserisce una pioggia di ottave dal gusto esotico e ingegnoso, dove trova sfogo la penna eroica fin lì repressa)[122] impone che si debba decidere l'ordine per estrazione, secondo le più tipiche modalità classiche; la gara poi si conclude nel modo usuale, con l'animale liberato da un dardo che straccia le funi che lo legano e quindi ferito dal colpo successivo, che lo colpisce in corsa.

Basterà questa campionatura a dimostrare quanto si va affermando: come nel caso della contesa tra il musico e l'usignolo, il napoletano nel recupero ad ampio spettro del modello classico sfalsa la prospettiva epica a questo sottesa, senza rovesciarla completamente (come fa, ad esempio, Tassoni nella *Secchia rapita*) ma lavorando di cesello sulle sfumature del significato generale in relazione al macrotesto

120 Cfr. MARINO, *Adone*, XX 18, 5-6 e TASSO, *Gerusalemme liberata*, XX 8, 7-8. L'aspetto scenico, in assenza di un uso particolare della parola «teatro», era d'altronde evidentissimo già a partire dai tornei romanzeschi e in particolare in quelli di Ariosto. Per gli ultimi due riferimenti vd. dal poema di Marino l'ottava 19.

121 Si leggano a braccetto XX 24, 1-2 («Ben fian de la vittoria i pregi tali / che non saranno invan sparsi i sudori») e XX 25, 5-6 («Chi più vicino al primo segno offende / d'un nobil dardo rimarrà contento») con ALAMANNI, *Avarchide*, XXIV 74, 3-4 («I pregi saran tai che non in vano / sarà il sudore, ond'altri si ripenta») e XXIV 73, 7-8 («il settimo sarà, chi 'l segno tocchi / più vicin con lo stral, che d'arco scocchi»). Davvero notevole è poi la somiglianza tra la quartina di Marino che si legge a XX 22, 1-4 («In alto tribunal stassene assisa, / per poter più spedita aver la vista / e, mentre in giù lo sguardo intenta affisa, (giudicar meglio chi più lode acquista») e il relativo luogo di Alamanni a XXIV 76, 1-5 («Ma il chiaro Lancilotto in alta sede, / ove lor più spedite sian le viste, / e scernan dritto, chi del pregio erede / sia veramente e per qual via l'acquiste, / il gran re Lago e 'l buon Lambego assiede»).

122 Sono pezzi classici l'educazione venatoria di Arabino (29, 1-4), il modo di combattere indietreggiando di Ferindo (30, 5-8, dove il v. 6 è classico per la descrizione dei Parti), infine la doppia abilità di Dardireno, guerresca e lirica (47, 7-8).

dell'opera. Un Marino che si avvicina alla scrittura epica senza però mai adagiarvisi del tutto, e che anzi grazie al processo di appannamento della lente epica segna il confine della propria operazione.

Per dare una lettura in chiave evolutiva, si potrebbe dire che l'*Adone* è un poema adolescente di fronte al resto della tradizione, resta sempre inconcluso, larvale, attratto da un modello virile ma poi sempre convinto nel rifiutarsi di seguirlo fino in fondo. Così, anche il suo personaggio: difeso come un possibile eroe epico da Aleandri e Villani, è in verità un cacciatore, un guerriero incompiuto che non ha il tempo di concludere il proprio apprendistato bellico, quello consueto, a partire da Ercole, fatto di guerra nelle selve e poi sul campo di battaglia, e rimane, almeno sul versante della bildung guerresca – non l'unica nello sviluppo dell'uomo – un semplice ragazzo. Anche così, inconclusi per volontà dell'autore sotto il profilo eroico, l'*Adone* e Adone diventeranno un modello per il Seicento.

2. I SODALI E I NEMICI

Primo fra i difensori di Marino, **Scipione Errico** dimostra con la ***Babilonia distrutta*** (Messina, Bianco, 1623) come la forbice tra teoria e pratica sia piuttosto ampia: il poema sulla conquista di Baghdad da parte dei Tartari cristiani nel 1248, pur cedendo su qualche minimo aspetto al dilagante marinismo, si mantiene in uno spazio di forte autonomia rispetto a quel possibile modello, cosa in realtà non così difficile da pronosticare se si posa lo sguardo sul ruolo del messinese nella polemica. Come già evidenziato dalla critica recente, la prima opera epica del messinese si scosta dall'*Adone*: a ciò pare il caso di aggiungere almeno due cose, la prima riguarda l'adozione del modello tassiano come prioritario per la scrittura epica, la seconda la settorializzazione di quello dell'*Adone* a zone precise della scrittura in ottave, un discorso che sarà necessario affrontare più avanti, con la *Croce stellata*, ma che pare il caso di anteporre a un giudizio complessivo sulla sua figura.[123]

Soffermarsi sul primo significa tentare di dare nuovo respiro all'interpretazione del testo. Visto alla luce delle linee seicentesche fin qui tracciate, la lettura pienamente tassiana datane risulta una forzatura: quella passata è un'interpretazione che di sicuro vale qualcosa visto il fitto dialogo con la *Gerusalemme liberata*, ma che purtroppo cade nel vizio di assolutizzare in ottica tassiana un testo che mantiene una sua personalità. Marcare tutto nei limiti del confronto – rimarcando le cose simili e spiegando per differenza le alterità –, sradicando il poema dal tempo in cui è concepito, equivale a darne un'idea approssimativa e autoreferenziale.

[123] Il penultimo intervento sul testo, FOLTRAN 2004, sottolinea bene la presa di distanze dall'*Adone*, appiattendo però il poema di Errico sulla *Gerusalemme liberata*, ragionando sempre per similarità e differenza. Riguardo l'ultimo lavoro, MUNAFÒ 2008, occorre ribadire la denuncia fatta in precedenza: anche nelle parti su Errico si evince un triste copia-incolla dalle fatiche altrui, in questo caso da FOLTRAN 2004, da cui sono rubate intere pagine. Molto datate sono invece le altre letture del testo di Errico: dopo la voce del *DBI* a cura di Contarino, che impronta la propria analisi sulla ricerca di congruenze con l'*Adone*, va segnalata quella di SANTANGELO 1976.

Se si guarda allo sviluppo della tradizione, è chiaro come la *Babilonia distrutta* si possa definire tassiana allo stesso modo in cui lo si dice della *Gotiade* di Chiabrera: entrambi poemi brevi, con una conformazione simile (un solo eroe, che riveste ogni funzione), fanno l'occhiolino a modelli antichi e si tengono a buona distanza dall'antecedente tassiano. Più del savonese, Errico cerca una gara con Tasso sul fronte dello stile, ma come l'altro è lontano anni luce sul versante della costruzione della *fabula*: l'unitarietà della *Babilonia distrutta* è identica a quella della *Gotiade* e dell'*Amedeide*, facile da sostenere su un piano formale ma non per questo tassiana, anzi palesemente altra.

Se un solo eroe dà di sicuro unità, non è però garanzia di trama ben annodata e complessa; anzi, come in Chiabrera, è lo specchio di una semplificazione del tracciato narrativo su un'unica strada, a una sola corsia. Tutto ruota intorno ad Alone, il campione cristiano e capitano dell'esercito, e da ciò si origina un disegno a una dimensione, nel quale le spinte digressive coinvolgono solo lui e restano isolate in quartieri laterali del racconto. L'esempio è presto detto: al canto IV Alone, senza scrupolo alcuno per l'andamento della guerra, partecipa al duello richiesto da uno sconosciuto cavaliere e, in aggiunta, lo insegue fin sulla nave volante con cui è sopraggiunto; comincia un errore che lo porterà quindi al giardino di Bessana, da cui farà ritorno alla fine del canto VIII. Rientrato alle tende, trova che la situazione non è mutata di una virgola (e d'altronde il lettore non sa niente perché il focus è rimasto su di lui), perché un angelo ha preso le sue fattezze e ha condotto la guerra in sua assenza: l'errore non è che una parentesi del testo, aperta e chiusa in se stessa, senza influenze sulla trama.

Manca del tutto la cooperazione tra fattori diversi, per cui le digressioni sono giustapposte e non intercalate, cosa nient'affatto casuale se si guarda alla seconda enorme differenza con Tasso, cioè la mancanza di un piano metafisico di scontro. Come in tanti altri poemi seicenteschi, viene omessa la dialettica di celeste e infernale che nella *Gerusalemme liberata* influenza profondamente la struttura del racconto: anche qui non c'è una testa da cui partono le terminazione nervose, un concilio da cui si origina un programma per l'azione, e non c'è nemmeno la contraria spinta di disturbo del senato infernale. In questo modo l'ingerenza ultraterrena nelle vicende d'assedio risulta ridotta a niente più che un cameo, il solito intervento rapsodico per creare una complicazione minima o *ex machina* per risolverla.

Così nel canto V un angelo interviene a salvare Alone imprigionato nel giardino di Bessana, che intanto si è trasformato in un *locus horridus*, e nel XII Michele fulmina la maga, ponendo fine alle tempesta che ha suscitato con arte magica, due interventi che salvano le sorti dei cristiani e di un racconto che deraglierebbe senza soluzioni dall'alto. A parità di condizione, gli inferi non sono che uno strumento, che il narratore mette nelle mani della maga: molto più di una 'semplice' Armida, Bessana è

plenipotenziaria dei progetti d'interferenza con l'impresa, potendo disporre di un arsenale di tutto rispetto (seduzione, magia nera, evocazione di spiriti e, addirittura, un vero drappello di sue colleghe).[124]

Ogni evento succede per caso insomma, senza che la logica interna del racconto ne determini la necessità. Il finale dell'azione ne è esempio calzate: Alone riesce a vincere la città non per una serie di fattori che rientrano nell'alveo del racconto e ristabiliscono l'ordine narrativo e tematico utile a sciogliere l'impresa, ma grazie al dono dei siriani al canto XI di alcune allegoriche bombarde, con cui può radere al suolo le mura di Babilonia-Baghdad. Un altro mondo rispetto al modello tassiano, per le trovate e per la loro connessione.[125]

Da tutto questo deriva una difficoltà oggettiva nel vedere Alone, il personaggio principale, come un incrocio tra Goffredo e Rinaldo: fosse possibile definire le singolarità per differenza, tutti gli eroi seicenteschi sarebbero simili, e ogni poema sarebbe tassiano. Se è diverso il contesto, lo sono anche le funzioni, e quindi il corredo genetico che definisce la natura degli eroi: al contrario del saggio Buglione, il capitano tartaro non rinuncia a venire a tenzone più e più volte, si allontana dal campo senza nessun pensiero, alla leggera, né mostra alcuna sagacità o perizia bellica. Non è il principio dell'unità perché manca un'unità, e non è l'eroe risolutivo perché non ce n'è bisogno.

L'addio dato a Tasso è per Marino un arrivederci: ripreso per alcune cose, l'*Adone* non agisce sul macrotesto della *Babilonia distrutta*, rivelando un'influenza prossima allo zero sulla struttura, ma è un modello importante per altre zone della scrittura in ottave del messinese, come la collana sulle imprese di Alvise da Mosto, dove la lezione del napoletano viene applicata con costanza e su più piani: il poema di Marino ha un ruolo particolare nella traiettoria di Errico, insomma, occupando una casella nella scacchiera della scrittura in ottave che non è quella eroica.

Come già visto riguardo la *Gerusalemme liberata*, alle affermazioni entusiastiche di estimatori e amici non segue per Marino un immediato riconoscimento sul piano pratico, un'ovvietà che tuttavia non sembra così assodata se, ancora, si è insistito a interpretare la *Babilonia distrutta* con una lente adonia. Allo stesso modo si tende ad appiattire su una sola dimensione esegetica il bozzetto di poema americano del messinese **Agazio Di Somma**, l'***America*** (Roma, Zannetti), due canti andati alle stampe l'anno dopo il poema mariniano.[126]

---

[124] L'assenza di una struttura profonda è un fattore che FOLTRAN 2004 non ravvisa, ma che gioca un ruolo cardine nel poema di Errico. Interessanti, invece, sono le pagine dedicate alla simbologia religiosa, che attraversa il testo per il tramite di un elemento ternario ricorrente.

[125] Le bombarde sono l'ennesimo caso di accumulo in luogo di cooperazione di fattori diversi nello sciogliersi della vicenda; con poca accortezza, peraltro, il poeta siciliano le presenta come utensile divino (ERRICO, *Babilonia distrutta*, XI 4, 5-8), salvo chiamarle poi «folgor d'Averno» (XI 8, 2).

[126] Di un'edizione in cinque canti, impressa sempre a Roma ma nel 1623, danno nota BELLONI 1893 e, da qui, alcuni studi sull'epica americana. Pare tuttavia volatilizzata: non è da escludere che si tratti di una svista del compilatore, visto che è illogico pensare a una ristampata decresciuta. A ciò si aggiunge il fatto che al poema del messinese fa riferimento TASSONI, *Lettera ad un amico*, parlando precisamente di due canti. Su Di Somma, che fu alto prelato prima che uomo di lettere (giunse al vescovado di Catanzaro), non sono molte le notizie biografiche: dopo il vecchio quadro del *DBI*, vd. i lavori di PAUDICE 1978 e CARMINATI 2008 (pp. 188-191).

Celebre per la lettera incriminata, è nondimeno un testo autonomo, che presenta qualche spunto di interesse, passato completamente sotto silenzio, nel quadro del discorso sulla costola dell'eroico che si occupa di navigazione.[127] Pur nella sua limitatezza, è forse il caso più clamoroso all'interno di questo canone di utilizzo di una matrice classica standard a una materia che offrirebbe spunti per un aggiornamento del canone: il centone della topica che vi trova spazio è indice di un ritorno, dopo le bislaccherie moderniste che Stigliani esibisce già dal primo *Mondo Nuovo*, nei ranghi di una tradizione precisamente in direzione tassiana.

Il poema del materano, come previsto da Tassoni, non chiude la porta agli esperimenti sul tema. Sul cuneo tra oggetto e forma, clamorosamente mancato dal goffo Stigliani, Di Somma spinge il martello del proprio tentativo, proprio in quei modi detestati da Tassoni. Senza alcun rispetto per la verisimiglianza, Attabila, il re dello Yucatan,[128] è presentato come un «tiranno», sul cui capo pende un infausto oracolo che ne ha già dichiarato la caduta.[129] Avvertito dell'arrivo degli invasori, schiera un esercito sulla spiaggia e poi entra in battaglia, in groppa a un poderoso destriero, assetato di sangue come Solimano e lanciando un'apostrofe contro gli «erranti ladron» di Colombo. Perfino troppo evidente l'applicazione di schemi culturali e ambientali europei sull'altro, andrà notato come il modello tassiano agisca in profondità, adattato tramite un procedimento di taglia e cuci su agenti che si prestano malissimo a riceverlo.[130]

Dall'altra parte dell'oceano il palinsesto non è meno attivo, se anche nella misura breve dei due canti si può apprezzare, in aggiunta al sedimento di *excerpta* rampinati da passaggi immediatamente riconoscibili,[131] una sedizione in stile Argillano. Come già in Stigliani, ma con adesione maggiore al dato storico, è lo spagnolo Roldano a incitare i compagni a rivoltarsi a Colombo, accusato, per pura invidia

[127] Non pare corretto asserire che dalla prefatoria dell'*America* le vicende dell'epica americana, e in particolare del *Mondo Nuovo* di Stigliani, si leghino indissolubilmente all'*Adone*, alla diatriba tra sodali e nemici di Marino (come dice GERI 2014, pp. 47-48): per quanto la rete di collegamenti sia palese, è riduttivo pensare in termini superficiali alla storia del genere, che segue invece vicende molto più profonde di inclusione dell'opera nel rango dei modelli. La presenza nel canone americano (caso chiave Bartolomei) del poema di Marino è tutt'altro che casuale o legata a contrasti e amicizie (e infatti il *Mondo Nuovo* di Stigliani è del tutto autonomo nei suoi confronti), ma va riportata al più ampio processo di canonizzazione che lo investe.

[128] Difficile dire a che viaggio di Colombo faccia riferimento Di Somma (il testo è privo del proemio): è possibile sia il quarto (1502-1504), durante il quale il genovese costeggiò il Nicaragua e l'Honduras fino quasi allo Yucatan.

[129] DI SOMMA, *America*, I 18, 1-6: «Però che da l'età vulgato in prima / quivi oracol s'avea tremendo, antico, / che di qua dal gran mar, da ignoto clima / un dì v'andrebbe orrendo stuol nemico / che, vincitor, fia che con l'arme opprima / quanto circonda l'oceano amico».

[130] Se è scontato ricordare che i nativi non conoscevano i cavalli e avevano una struttura sociale imparagonabile alla tirannide, lo è meno notare la somiglianza con i passaggi tassiani: per la fame di sangue di Attabila cfr. I 79, 5-6 («De l'altrui sangue la famelica ira / pasce dove più l'oste è stretta insieme») e TASSO, *Gerusalemme liberata*, IX 40, 1-2 e XX 79, 1-2; per la definizione dei cristiani come ladroni rispettivamente I 35-36 e XX 27. Ammirabili, non fosse che gli indigeni erano ignari del mezzo e dell'arte, la descrizione del cavallo, ovviamente bizzoso (I 32, 1-2: «Ei, che d'un gran corsier regge le briglie, / che sdegnoso si fa d'intorno piazza») come innumerabile tradizione cinquecentesca consiglia, e quella dell'entrata a briglia sciolta nella battaglia (I 52, 1-2: «Tra queste voci a tutto fren si caccia / col gran destriero infra l'ispano stuolo»). Ultime due aggiunte, per completare il quadro dei nativi, le figure di Idalcane nuovo Argante (I 51, 3-6: «il bruno Idalcan, che nulla legge / stolto conosce, e incontro a morte è audace») e l'amazzone Oronta, che allo stesso modo di Camilla si spinge contro un nemico per la brama delle sue armi (I 59, 3-4).

[131] Ad esempio l'immagine degli stendardi al vento (cfr. II 36, 4: «e su le tende a l'aure lievi sciolta / ventilando ondeggiava ogni bandiera»), il *topos* della destra usa a battaglia (II 39, 1-2: «Proveran ben se le nostre arme ancora, / se nostre destre di ferir san l'arte»), la similitudine delle gru (I 7), il sito dove Colombo costruisce l'accampamento (II 6). Per i paralleli *loci* tassiani cfr. *Gerusalemme liberata*, XX 28, 5-6; V 42, 7-8; XX 3; III 55.

nazionalistica, di voler imporre un potere dispotico, sfruttando le armi iberiche.[132] Si infiltra nel poema un'istanza antispagnola, un risentimento che percorre a varie latitudini il campo dell'eroico ma si manifesta particolarmente nel poema «americano», dove lo scontro si apre alle rivendicazioni di un'identità nazionale, non politica ma culturale.[133]

L'America non è dunque un qualcosa di nuovo da apprezzare nella sua diversità, né uno spazio *autre* su cui proiettare, tramite dissimulazione, immagini inaccettabili per una narrazione diretta: è soltanto una scena, per Di Somma come per tanti altri, da allestire con materiali preconfezionati, secondo le norme di base del sistema (perlomeno nei suoi esiti più schematici): pretesa egemonica, stigmatizzazione del diverso, legittimità della violenza sono principi validi qui come altrove, presi da una lettura banalizzante dello schema tipologico della *Gerusalemme liberata*.[134]

Ignara dell'*Adone*, ma distante anche dal dialogo con Tasso, è il la ***Scanderbeide*** di **Margherita Sarrocchi** (Roma, Fei, 1623), prima amante, forse, e poi nemica personale, certo, di Marino.[135] Se il primo aspetto non sorprende, visto che una prima edizione era passata dai torchi di Faci nel 1606, e che la poetessa era poi passata a sua volta, ma a miglior vita, nel 1617, in evidente anticipo sulla circolazione del poema mariniano, il secondo si inserisce in quel filone già visto per cui la ricerca di una nuova forma discorsiva porta a un allontanamento dal modello della *Gerusalemme liberata*.[136] In ventitre canti, vi si narra della difesa della città albanese di Kruje (Croia) da parte di Giorgio Castriota, alias Scandeberg, contro l'imponente armata di Murad II, nel 1450.

Il tentativo di trovare una soluzione fresca passa, come per il primo Bracciolini, da una presa di distanze dall'antecedente, che gioca in particolare sul procedimento della parafrasi: una riscrittura che si trova attivata nelle singole sequenze e nel recinto della stanza e del verso mentre invece nel macrostesto la lontananza da Tasso aumenta.

---

[132] L'accusa contro Colombo è precisa e di sapore nazionalistico: l'ammiraglio, come Goffredo, starebbe cercando di stabilire un regno privato, mandando al massacro le truppe spagnole (vd. DI SOMMA, *America*, II 69 sgg.). A II 74, 1-4, come nell'antecedente, la proposta alternativa di Roldano (se non lo si vuole ammazzare, almeno si fugga), mentre a II 76, 3-4 dice essere stato il Cielo a suggerirgli l'idea (cfr. con TASSO, *Gerusalemme liberata*, VIII 68-70).

[133] È un aspetto che si avrà modo di approfondire riguardo al poema di Stigliani, basti per ora citare, in riferimento al solo *Mondo Nuovo*, HESTER 2012; è una spina polemica che, tuttavia, si è già riscontrata in Strozzi il Giovane, e che si può ben dire sia parte integrante dell'argomento oceanico.

[134] Ecco che i nativi sono seguaci di Satana, e come consueto l'atto di barbarie si ammanta, in maniera totalmente piatta rispetto alla sensibilità tassiana, del vessillo crociato. In prossimità della lito americano, d'altronde, Colombo con un discorso ai suoi uomini mette in chiaro le cose, definendo in sostanza il nuovo mondo terra da predare (I 13, 5-8).

[135] La bibliografia sulla vita della poetessa va discussa: se VERDILE 1990 ne dà un'immagine idilliaca, all'insegna del rispetto e dell'ammirazione dei contemporanei, è ben diversa quella che emerge da FAVARO 1983, pp. 6-23, che mostra, in virtù della lettura dei carteggi galileiani, una Sarrocchi scostumata, sessualmente dispotica e perciò derisa da più parti (vd. la lettera di Lodovico Carli a pp. 20-21 sul rapporto di sottomissione, oltre il limite del facchinaggio, che con lei ha il matematico Luca Valerio), e ignorata dagli intellettuali, primo fra tutti quel Galilei dal quale cercherà con insistenza un giudizio, mai pervenuto, sul poema, ma anche da Stigliani, che dedicò alcune poesie al vetriolo alla *Scanderbeide* nel suo *Canzoniero* (lo ricorda ALEANDRI, *Difesa*, p. 365). RUSSEL 2006, pp. 4-17 tende a seguire la prima campana, ma parla anche di un carattere difficile, di una personalità scontrosa. Va menzionato infine il libro di A. Borzelli, *Note intorno a Margheritta Sarrocchi ed al suo poema*, pressoché introvabile, ricordato dalla bibliografia più recente, che non è stato possibile consultare.

[136] Per un brevissimo spoglio di alcune differenze tra la *princeps* e la seconda redazione vd. RUSSEL 2006, pp. 25-26: un rilievo interessante riguarda il lavorio sugli episodi amorosi, che erano presenti in maggior numero all'altezza del 1606, mentre vengono ridotti e depotenziati dai valori devianti (incesto, licenziosità) nella versione posteriore.

L'inizio del poema, su questo primo fronte, illude il lettore sulla presenza di una possibile traccia tassiana: al canto I si trovano due citazioni piuttosto nette, entrambe legate all'area semantica della politica, una tra le dorsali della *Gerusalemme liberata* più fruttifere nel corso del Seicento: così il messo di Scandeberg inviato ad Alfonso d'Aragona, nel raccontare le imprese del suo duce «sparse allor d'eloquenza un dolce fiume», e dall'altra parte del fronte la riflessione sul potere verte sui principi di Raimondo («e così col timore ogni alto regno / mantiensi, e cade senza tal sostegno»).[137] Nel seguito, tuttavia, questa impressione di lettura viene meno, mentre subentrano forme più libere di approssimazione al precedente: anche quando il rinvio è palese, la poetessa napoletana trasforma la lettera del testo, giocando spesso, inoltre, sulla scomposizione e l'inversione dei fattori, insomma rivoltando l'ipotesto.[138]

Un caso rimarchevole è quello del così detto discorso di Goffredo, l'arringa in vista dello scontro con gli Egiziani che così spesso torna nel Seicento. Nel canto XXI si trova un qualcosa di analogo, in bocca però ad Amurat, l'imperatore ottomano: come Buglione, anch'egli, dopo aver incoraggiato *ad personam* i fanti («Al forte, al valoroso et al feroce / i suoi gran pregi, i vanti suoi rammenta») si pone in un luogo eminente, da cui tutti possano sentirlo, parla dell'imminente giornata come quella voluta dal destino e infine, culmine del paradosso, invoca i giannizzeri chiedendo le usate prove di valore («mostratev'or, cose non chieggio nove, / a voi stessi simil qual sempre altrove»).[139]

Centone di passaggi celebri, ma anche dislocamento a un altro orizzonte di senso che conduce, in modo inevitabile, a una profondo deficit di significato: l'uniforme di Zatti che suda dalle parole di Goffredo è assurdamente spostato sul nemico, al punto che la correzione si fa addirittura esplicita quando è detto che Amurat, al contrario di Emireno (che «per interpreti or parla, or per se stesso»), non conosce problemi comunicativi e può fare da sé («né d'interprete d'uopo è che si vaglia / ch'ei stesso può esortarli a la battaglia»).[140] Una rilettura a dir poco scellerata, che al fine di innovare fa inorridire per la banalità cui giunge.

Il mosaico dal discorso di Goffredo non si esaurisce qui, ma tessere dell'originale rimbalzano da una zona all'altra della *Scanderbeide*. In precedenza, altre microspie si erano trovate negli analoghi incitamenti di Borso e Tarconte alle due flotte (sempre nel contesto di una assenza di distinzione per cui i nemici partecipano di segmenti testuali e quindi di caratteristiche comuni, nel venir meno delle differenze

---

137 SARROCCHI, *Scanderbeide*, I 20, 3 e I 87, 7-8, da paragonare a TASSO, *Gerusalemme liberata*, II 61,6 e V 39,7-8.

138 Due campioni preliminari di parafrasi: a XX 25, 7-8 il cristiano Borso schiera la flotta in modo da evitare di essere preso alle spalle («Il gran nemico, se qual ei disegna, / forse da tergo ad assalirgli vegna», e dal poema tassiano XX 11, 7-8, le disposizioni di Goffredo a Rinaldo), mentre a XVI 5, 3-4 le precauzioni di Pirro in vista della sortita notturna («e lor quando propizia abbian fortuna / o dia soccorso o al ritornar raccoglia») identiche nella sostanza a quelle di Aladino in TASSO, *Gerusalemme liberata*, XII 48, 3-4 («per raccòrre i guerrier da sì gran fatto / quando al tornar fortuna abbian seconda»).

139 Cfr., in ordine, SARROCCHI, *Scanderbeide*, XXI 68, 5-6 e TASSO, *Gerusalemme liberata*, XX 12, 5-7 («Confermò il dubbio e confermò chi spera / ed a l'audace rammentò i suoi vanti / e le sue prove al forte»); XXI 70, 1-2 e XX 13, 1-2; XXI 70, 1 e XX 14, 3-4; da ultima l'invocazione ai giannizzeri, XXI 75, 7-8 di contro a XX 19, 1-2 («Chiedo solite cose: ognun qui sembri / quel medesmo ch'altrove i' l'ho già visto»).

140 TASSO, *Gerusalemme liberata*, XX 24, 3 e SARROCCHI, *Scanderbeide*, XXI 67, 7-8.

intime con l'altro);[141] più oltre, al penultimo canto, è Scandeberg che si ferma in mezzo alle schiere e parla con voce che ha qualcosa «altro ch'umano», ricordando ai suoi che «Pugnammo un tempo entro l'avverse squadre, / né amico pur vi fui ma figlio e padre»,[142] altro salto logico non da poco se si considera che è capitano di un esercito di nuovo conio, tutt'altro che cementato nelle fondamenta di un passato comune.

I fatti minimi della scrittura trovano conferme anche su scala maggiore, nell'ordine della *fabula* e della sua struttura, ragion per cui risulta oltremodo fuorviante sostenere che il poema «fu forgiato sulle linee e sui canoni del capolavoro tassesco».[143] Due cose spiccano: l'aggiunta di storie e racconti digressivi che allontanano dal tronco principale, e la consueta velocità nel raddrizzare gli eventi per i cristiani quando capita qualche incidente, cose comuni a questa altezza cronologica nel campo dell'eroico ma che non ci si può rassegnare a definire tassiane.

A proposito del primo fattore, va sottolineato che sono innumerabili i torrenti in cui si disperde il racconto: la filza di descrizioni, novellette e storie di secondo grado è davvero spropositata, e si spiega in ragione di una scrittura che tende all'ipertrofia sotto tutti i punti di vista. Se i discorsi dei capitani perdono in concisione e sono ampollosi e futili, così la struttura generale si dilunga in canali secondari che non contribuiscono allo svolgersi degli eventi. Del tutto superflue sono la vicenda di un turco ucciso nel corso della sortita notturna del canto V, la storia di Sebalio e di suo figlio al canto VII e, infine, le 70 ottave relative alle vicende del genero di Amurat, Erifile, a cinque canti dal termine del poema.

Non è da meno l'organizzazione verticale del racconto, cioè la sua tenuta di senso interna: come nel tardo Cinquecento, gli intervalli in cui si risolvono gli impedimenti all'azione sono minimi, non c'è insomma quella tridimensionalità del racconto che produce meraviglia. Alle volte, per di più, lo scioglimento è insensato, come nel caso della pestilenza del canto XVIII: inviata da Dio per punire i cristiani per un qualche ignoto motivo, non viene sedata a una prima preghiera di Scandeberg ma a una seconda, più intensa della prima, che non si sa come riesce nell'ottenere il perdono del Signore. Il tutto dura 25 ottave, senza un filo logico, e non appena finisce (senza strascichi, ma anche senza verosimiglianza: un conto è che una pioggia plachi la sete, un altro che si guarisca da una pestilenza da un minuto all'altro) il capitano decide di venire a battaglia, come non fosse successo niente.[144] Allo

[141] A XX 28-36 il discorso di Borso, prossimo per i concetti con qualche piccola intertestualità (a 29, 1 chiede che «A se stesso ciascun dunque rammente», a 30, 4 chiama i suoi uomini «voi voi domator dell'universo», a 36, 1 finisce con un'interrogativa retorica: «Ma che vi sprono?»). Dall'altro lato il parallelo di Tarconte, che dipinge l'armata nemica come aveva fatto Goffredo con gli Egizi: «Questa quella non è che l'Indo e 'l Perso / e 'l Mauro vinse, e fe' del mondo acquisto» (XX 43, 1-2, da relazionare a TASSO, *Gerusalemme liberata*, XX 17, 3).

[142] SARROCCHI, *Scanderbeide*, XXII 6, 5 e XXII 9, 7-8 (cfr. TASSO, *Gerusalemme liberata*, XX 20 e XX 18, 1-3). Più avanti Scandeberg esorta a non farsi spaventare dal numero dei nemici (XXII 15, 1-2 e XX 15, 3-8), e conclude: «Io sol vi tardo, io sol vi tengo a bada» (XXII 15, 5), chiara eco tassiana (XX 19, 7: «Ché più vi tengo a bada?»).

[143] Si tratta della solita applicazione impropria del concetto di 'tassiano': VERDILE 1990, p. 172.

[144] SARROCCHI, *Scanderbeide*, XVIII 105-131. Non si capisce perché tutto ciò accada: Dio vuole punire i cristiani, e addirittura rigetta una prima preghiera; a questo punto, dopo che a Scandeberg sono mostrati gli angeli che fanno strage dei

stesso modo nel canto seguente la tempesta degli inferi alla fine non cambia lo stato delle cose, e viene sedata, per di più, non dalla lunghissima preghiera di Giuliano ma da un'effige di Cristo.[145] Altro fattore che disturba la logicità del racconto è l'aggiunta a fontana di agenti nello scenario della guerra, con annesso spostamento di quadri spazio-temporali, un aspetto che si apprezza anche dalla nuda sinossi e che si trova con una certa costanza in questa frangia di secolo, nell'*Eracleide* di Zinano come anche nell'epica più rigorosa.[146]

Certo non tassiano, con la conclusione della vicenda che è il definitivo sigillo sull'autonomia del testo,[147] il poema di Sarrocchi in definitiva, insistendo nella linea indipendentista finisce per portare anche qualcosa di interessante all'interno del codice eroico. Le citazioni scoperte da alcune opere di altra natura, come le liriche di Della Casa e il *Pastor fido* di Guarini, sono un primo elemento,[148] cui si aggiunge, cosa ben più rilevante, l'interesse per la medicina moderna che si affaccia nelle lunghe e dettagliate descrizioni della peste e degli effetti sul corpo umano del veleno dei serpenti.[149] Poco, nonostante tutto, per un testo scritto e riscritto per oltre un ventennio, sul quale il giudizio di Marino pare, almeno a posteriori, molto più azzeccato di quelli moderni.[150]

3. L'OPPOSIZIONE

Ben più implicati in un match con l'*Adone* rispetto all'episodio-Sarocchi, altri due poemi danno vita, in misure diverse, a forme di opposizione alla vogue marinista. Al centro del ring, il ***Mondo Nuovo*** di

---

pestilenti, una seconda preghiera ne placa lo sdegno. A 132 il duce albanese manda il suo secondo, Urano, a portare battaglia in campo aperto, senza soluzione di continuità rispetto alla decimazione delle forze causata dal morbo.

145 Un'altra volta non si capisce perché Sarrocchi disponga una triangolazione cervellotica per risolvere le cose: le 12 stanze di preghiera non servono a niente, è in realtà un'immagine del Redentore a mettere in fuga i demoni (vd. ivi, XIX 42-58).

146 Sono inconcepibili i commenti di RUSSEL 2006, che dopo aver fornito una sinossi organizzata in quattro blocchi dalla quale è chiarissimo lo spostamento continuo di personaggi e luoghi, afferma che «The action of the war is relieved by romantic adventures that do not disturb its unity» (p. 30), proseguendo poi alla pagina seguente in un improponibile paragone con l'unità della *Gerusalemme liberata*.

147 Tutta l'ultima sequenza del canto XXIII è occupata dal fantasioso racconto della fine di Amurat, che muore per la rabbia e la disperazione della sconfitta patita. Come sempre da Ariosto in poi, l'ultima ottava del poema (76) è riservata alla discesa agli inferi della sua anima (ma, anche in questo caso, senza nessuna tangenza testuale rilevante).

148 Cfr. XVII 77, 1-6 («Di ciò membrando il generoso core / scettri e diademe regal pompe spregia, / e schernisce del volgo il folle errore / che cieco lor cotanto ammira e pregia, / quasi non sia virtù se lo splendore / d'oro e di gemme non l'adorna e fregia») DELLA CASA, *Rime*, XLVII 89-91 («come non sia valor, s'altri nol segna / di gemme e d'ostro, o come virtù senza / alcun fregio per sé sia manca e vile») e XIII 36, 5-6 («Non plora i tolti figli il rusignuolo, / ma dice in suo latino: "Io ardo, io amo"») con GUARINI, *Pastor fido*, Atto I, Scena I, 175-182 («Quell'augellin, che canta / … / s'avesse umano spirto, / direbbe: – Ardo d'amore, ardo d'amore. – / ma ben arde nel core / e parla in sua favella»). A ciò si aggiunga l'apprezzabile riscrittura del *Simposio* platonico a XXI 12, 3-4: «Se gli eserciti sol d'amati e amanti / fusser sempre sarian vittoriosi».

149 Per le due scene vd. XVII 109-111 e XX 97-106. Si tenga poi presente che il medico del campo cristiano ha nome Vesalio (XVII 49), certo non una casualità.

150 Giudizio personalissimo, ma sembra difficile attribuirle un ruolo di primo piano nelle vicende dell'epica, come fa RUSSEL 2006, p. 36: «Sarrocchi's major merit as a woman writer, however, transcends any explicit or implied feminist message. The claim of her epic to fame rests on its original contribution to the rrepresentation and poetry of war, and on its demonstration, by that achievement, of a woman's capacity to compete succesfully in such manly subjects as political and military strategy», giudizio altrettanto personale e per niente solido se si legge il testo in maniera neutrale, senza una retina *gender* a sfalsare la prospettiva e a farne un capolavoro.

Tomaso Stigliani (Roma, Mascardi, 1628), che in quanto poema programmaticamente antitetico rispetto alle mode del secolo è quello che più ha captato l'interesse della critica odierna: proprio per questo necessita di una messa a fuoco accurata, che lo svincoli da letture tendenziose (quando non apertamente di parte), e ne restituisca un ritratto preciso.

Sull'onda della polemica con Marino si è sviluppata, infatti, anche una discreta fetta della critica moderna, dalle cui pagine trapela un attaccamento partitico che altera i connotati dell'ermeneutica: interesse archeologico per un oggetto desueto o, ancora peggio, per uno sfortunato della letteratura, che solo per le proprie traversie – tutte auto-procurate («s'è volontariamente gettato in un fastidioso prunaio»),[151] ma sembra che non conti – merita di venir rispolverato e, addirittura, fatto brillare di una luce che non possiede. Si arriva in questo modo a considerazioni importanti sulla storia della letteratura, per cui Stigliani sarebbe influente al punto da scoraggiare i tentativi epici di Marino e Tassoni,[152] e, sul piano pratico, al limite fantascientifico dell'edizione, l'ennesima assurdità di uno scriteriato progetto editoriale moderno che antepone campanilismo o altre questioni completamente irrilevanti all'importanza del testo,[153] e che, per di più, punta su un poema indigeribile, non fosse che per la prolissità (quasi 4800 ottave, due volte e mezzo la *Gerusalemme liberata*).

Quanto, insomma, il ruolo di Stigliani è dettato da un sentimento di rivalsa della critica d'oggi? Il 'povero' Stigliani, povero di tasche e quindi esaltato come genio autodidatta, povero di fortuna – veniva messo alla berlina un po' da tutti nel Seicento – e per questo oggi compatito e al contempo chimerizzato,[154] era a dire la verità un tipo piuttosto aggressivo e per certi versi infantile, oltre che naturalmente grossolano: tutti aspetti che non importerebbero un fico ma si ritrovano puntualmente nel testo, e che dunque si prestano ad accompagnare la lettura. Il poema è, infatti, un concentrato di queste tre cose: tenendole sullo sfondo, si può cercare di dare un'interpretazione del *Mondo Nuovo* originale, che valuti gli istituti testuali a confronto con il resto della tradizione.

---

151 ALEANDRI, *Difesa seconda*, *Un amico della verità a chi legge*, s.n. Piuttosto inquietante il proseguo, se si tiene a mente la conclusione della vicenda con Murtola: «da cui piaccia a Dio che possa ritrarre i piedi senza stamparvi l'orme col proprio sangue».

152 Come asseriscono, forse non del tutto a torto ma certo in modo sospetto se si legge il poema, CORRADINI 2012, p. 145 e PULIATTI 1984, p. 37. Come detto in precedenza, è chiaro che non è con il poema di Stigliani che si esaurisce la verve «americana», che tra 1617 e 1628 conta vari altri tentativi e trova nel 1650 il suo miglior campione, l'*America* di Bartolomei.

153 L'assenza di un quadro generale non aiuta a individuare dei criteri di scelta, ma è nondimeno incredibile che a fronte delle edizioni odierne di glorie locali (Donno) o femminili (Lucrezia Marinella e Margherita Sarrocchi) non se ne contino dei fondamentali testi di Graziani, Sempronio, Balli e Nozzolini. In tale panorama, una ristampa del *Mondo Nuovo* contribuirebbe solo a dare un'idea distorta del concetto di eroico seicentesco, un secolo che sembra attirare su di sé un interesse esclusivamente rivolto alle bizzarrie.

154 Su un piano di scontro sociale (con il borghese e ricco Busenello) insiste LIVINGSTON 1910, mentre hanno un tono zuccheroso, che smussa le asperità di una vicenda letteraria talvolta imbarazzante (un approccio che ricorda quelli di WILLIAMSON 1951 su Bernardo Tasso e di VENTURINI 1970 su Verdizzotti) alcuni contributi recenti, che pure danno un apporto da non sottovalutare, quali ALOÈ 2011 e WATT 2012. Sembra siano dimenticate le pagine di PIERI 1976, che illustra gli aspetti caratteriali dell'autore e del poema, sottolineando la goffaggine che convive, e sgonfia, l'aggressività congenita dell'animo e della penna: l'unico dubbio che suscita questo pregevole lavoro è che il poema venga trattato un po' come un reagente alla teoria di fondo, uno schedario da cui trarre d'uopo esempi significativi ma che non si tenta di leggere di per sé e sulla misura della sua interezza. Accenni di un'efficace interpretazione psicanalitica anche in CROCE 1966 (pp. 104-105), che interpreta la sua parabola nel segno di un amore giovanile per il Barocco poi represso.

Sulla litigiosità, spesso scambiata per semplice irruenza,[155] il poema dice molto più di quello che ne è stato finora messo in luce: la celebre ottava del «pesciuom» non è che l'estremità di un testo traboccante di attacchi e rivalse personali, che si sedimentano sul letto dei suoi trentaquattro canti seguendo il flusso del tribolato processo di scrittura. Come per il tronco di un albero, a ogni strato risponde un periodo polemico, purtroppo non sempre di certa individuazione: se in P17, la *princeps*, il bersaglio è un ancora generico Marino, nemico privato per motivi che troveremo spiegati più oltre, in R28, la seconda impressione, si fanno i conti con il caposcuola e il postillare, specificando i campi d'accusa contro la poesia (ma non solo) contemporanea; in R28st, da ultimo, l'inesauribile Stigliani discute a margine di una copia della stampa romana le acerbe postille di Falcidio (Marino stesso, secondo Stigliani), che smascheravano inadempienze e trascuratezze del poema.[156]

Se sulla prima redazione, nonostante la pochezza di materiali, è stato detto molto, la successiva non ha riscosso il medesimo successo, per quanto, nei canti aggiunti, presenti un vasto assortimento di veleni. Il reperto principale è la rimenata contro Falcidio del canto XXI: subito in apertura della nuova parte, Stigliani si scaglia contro l'ultima maschera di Marino, quella del glossatore, ergendosi a giudice dei destini della poesia. Con poca modestia l'autore, che si presenta nei panni del Calvo, si dà l'aria del San Giovanni dell'*Orlando furioso*, auto-proclamandosi ministro del «vero Parnaso»: dal suo pulpito, spiega all'eroe il funzionamento della fama, e quindi narra la propria storia.[157] Sono versi che riflettono alla perfezione gli stili dei due rivali, da un lato un Marino ironico e tagliente, in grado in un paio di ottave di ridicolizzare il «gufo» e ostracizzarlo dalla fontana di Apollo, dall'altro uno Stigliani sgraziato e grottesco, cui servono qualcosa come trenta stanze per tracciare un ritratto, tronfio e magniloquente, di sé e della propria poesia.

Dopo una non breve traccia biografica improntata al tema dell'indigenza (risolto a metà via tra la rassegnazione stoica – non di per sé sufficiente – e il vilipendio dei poeti cortigiani),[158] l'eremita in esilio

---

[155] «Un poeta battagliero» lo chiama RIZZI 1952, che traccia un quadro biografico e poetico intriso di romanticismo, da cui lo stesso emerge la tendenza, accertata oggi, a inventare spudorate menzogne e falsi per diffamare Marino (ne dà un ritratto più imparziale, invece, CASERTA 1985).

[156] Si segue la legenda di RUSSO 2015, p. 80, che è il primo a impostare un discorso concreto per uno studio – cosa a dir poco ostica, visto l'esubero di materiali – delle varianti. Purtroppo mancano il tempo e i mezzi per affrontare un tale compito, che è tuttavia necessario per stabilire lo stato del testo. Gli interventi contenuti in R28st sono molti e di entità variabile, dalla semplice grafia alla riscrittura di ottave, e perciò impossibili da numerare; sono correzioni che snervano il testo e che danno l'idea di un'irrequietezza di fondo della persona prima che dell'artista: non si spiegano altrimenti le sostituzioni di suffissi, l'aggiunta di maiuscole e la parafrasi di singoli versi basata sul semplice assemblaggio dell'altra redazione, tutte correzioni pressoché inutili ma costanti lungo l'intero testimone.

[157] Per tutta la sequenza, che andrebbe letta per intero, vd. STIGLIANI, *Mondo Nuovo*, XXI 92-132: il Calvo è ministro del luogo (94, 1-2), definito appunto «il vero Parnaso e non il greco» (105, 4). A 92 anche un ritratto fisico di Stigliani, che per qualcosa risulta forse autoironico (è sdentato).

[158] Ivi, XXI 99-104. A 100 il Calvo dice d'avere, come unica ricchezza, una corona d'alloro dono di Apollo, concetto su cui torna a 103: nel mezzo (101-102), il tema viene rovesciato in requisitoria, contro i «poveri dentro» che «me parer fan povero di fuori» (101, 1-2), a rendere l'idea degli intenti tutt'altro che filosofici della sezione. La morale è un modo per ammantare il livore polemico, un risentimento che, spostato dall'arte all'economia, ben si presta a essere deriso: si legga a testimonianza di ciò quanto aggiunto in fondo al foglio per sostituire 99, 7-8, un distico che va contro i principi dello stoicismo sbandierati e suona piuttosto come una fiera rivendicazione sociale («Anzi quivi nacqu'io da stirpe assai gentile / ma in pover tetto e 'n facoltade umile», in cambio del molto più neutro «lasciando che color ch'a nascer hanno / n'incolpino

si dilunga in una disquisizione sui diversi gradi della virtù che risolve a favore della poesia, esercizio più difficile delle armi ma sottovalutato dal mondo, che non le riconosce il merito di saper eternare, lei soltanto, la gloria militare.[159] Dalla distinzione tra poesia lirica ed eroica si apre un'altra rassegna autobiografica, in cui è descritto in termini vanagloriosi il passaggio dalle prove di poesia amorosa del *Canzoniero* all'immortalità epica: di nuovo, Stigliani non può fare a meno di aprire una faglia polemica, stavolta contro quel Falcidio che, incapace di salire alle altezze della sua tromba eroica, cercherebbe per invidia di sommergerla.

La cosa incredibile di questa collana di ottave è che Stigliani nel dare un ritratto del nemico si autodefinisce: narcisista, rancoroso, incapace di perdono e, infine, squallido delatore, cose che se in parte vanno bene anche su Marino, di certo calzano a pennello su di lui.[160] Il passaggio è altamente significativo da un lato di un presunto motivo per l'apertura del conflitto (la denuncia di oscenità del *Canzoniero*, che Stigliani sostiene fosse stata inoltrata da Marino, quando è cosa nota che la denuncia al Sant'Uffizio contro il Cavaliere venne quasi certamente dal Calvo),[161] dall'altro di quel processo prima di tutto inconscio (e tipicamente infantile) di rovesciamento della realtà per cui il rissoso scarica sugli altri ogni responsabilità per i cazzotti che tira per lo più alla cieca. È cosa da rilevare, perché porta a quello squilibrio di cui si diceva nella rassegna teorica, per il quale le polle polemiche sovrabbondano rispetto a quello che è il metro accettato, e il poema diventa un ramo esterno aggregato al circuito della polemica prima che un'opera di poesia.

Anche il Marino «ch'a nessun mai fuorch'al suo ingegno applaude» pare una proiezione se di nuovo, al canto XVIII, il consueto proemio moraleggiante viene intossicato da una tirata contro un «Momo lombardo», che avrebbe osate muovere alcune critiche – come vedremo non fuori luogo – sulla raffigurazione di Colombo.[162] Stigliani ne ha per tutti, da Giordano Bruno, ai medici, ai poeti

---

dapoi ciò che vorranno», detto in riferimento alla povertà familiare). D'altronde va ricordato come, usando una retorica della dissimulazione (a parlare è un abitante dell'isola dei pazzi), a XVII 136-137 avesse inneggiato a una rivolta delle classi umili contro la nobiltà, infiltrando pericolosi germi di pensiero antisociale (più che rivoluzionario) nel tessuto del poema.

[159] Ivi, XXI 105-110. Si legga almeno 108, 3-8 («e se fatar vuol anco alcun di voi / sua fama, e dall'età farla sicura, / ciò non può senza l'opera di noi / che l'umane memorie abbiamo in cura: / quinci Achille ed Ulisse ebber d'Omero, / ed ebbe di Virgilio Enea mestiero», sorta di parafrasi di ARIOSTO, *Orlando furioso*, XXXV 22-25), che tornerà utile poi nel valutare il canone delle poesia eroica stilato nel corso del poema.

[160] L'inconscia proiezione del proprio ritratto sul nemico (che pare anche un lamento per un amore non corrisposto) va letta per intero: «Questi è colui tant'a se stesso caro, / ch'a nessun mai fuorch'al suo ingegno applaude, / colui ch'in altra deità non crede / che nell'immagin ch'allo specchio vede. // Questi è colui che perch'ancor la lima / del livor sente e del ben d'altri ha duolo, / e porta invidia a chi minor suo stima / e vorria non pur primo esser ma solo, / di lascivio accusò mia lira in prima / e fe' interdirla nel cristiano stuolo, / benché 'l fe' indarno, ed or nota mia tromba / dicendo che non alto essa rimbomba, // e ch'in biasmar l'uomo marin da gioco / ha voluto biasmar con vero lui» (STIGLIANI, *Mondo Nuovo*, XXI 119, 5-121, 2). Il fatto che il materano sembri involontariamente definirsi è notato già da APROSIO, *Veratro primo*, p. 239: «in quel Falcidio che descrivete per il Marino si descrive a pennello la vostra persona».

[161] Piuttosto esauriente il quadro della faccenda tracciato da RUSSO 2005, pp. 28-29 (e vd. la relativa bibliografia). Un ricordo efficace della sua turpitudine in ALEANDRI, *Difesa*, s.n. (dal paragrafo *Della prefazione*): «la natura dello Stigliani, assai inchinevole al fingere».

[162] STIGLIANI, *Mondo Nuovo*, XXVIII 1-3. Difficile dire chi si celi sotto tale pseudonimo: difficile sia Busenello, che era veneziano (ma, d'altra parte, Stigliani dimostra più volte una certa incompetenza in ambito geografico: si vedano da R28st le raffazzonate risposte a Falcidio in merito a XXI 99 sulla confusione tra Puglia e Lazio, e a XXXI 123, dove asserisce che «spagnuoli si dicono oggidì [*tutti*, cancellato] dagli Indiani tutti i cristiani d'Europa, sì come i medesimi si chiamavano da'

moderni,[163] tanto che trascina questa ossessione paranoica, questo senso di accerchiamento, dagli esordi (subito, nel proemio, una puntata contro gli eccessi barocchi, gli «altrui sonori» versi) alla conclusione del poema, che non termina su una nota pacifica ma con l'ennesimo, l'ultimo, graffio al nemico: nell'auspicio di una qualche fama per l'opera, cosa non nuova in sede di chiusura, si infiltra un delirio paranoico per cui il poeta antivede una persecuzione che si attenuerà, forse, solo in morte, grazie alla quale il (detestato) figlio Carlo avrà strada libera per affermarsi.[164]

Si tratta nuovamente di un'inversione del reale (sarà Stigliani a diffamare Marino dopo morto, addirittura a un ventennio di distanza), che si spiega bene da un punto di vista psicologico, in modo ottimo se si considerano le traiettorie nel campo di battaglia dell'eroico: l'aggressività contro il più famoso dei poeti coevi è lo strumento con cui il materano, dilatando le proporzioni del contrasto (il che spiega il volume di attacchi che trovano spazio nel testo), cerca di ritagliarsi una nicchia nella Repubblica delle Lettere. Da appartato, incapace di crearsi un seguito a causa di un'irascibilità per cui si fa terra bruciata intorno, cerca di aprirsi un varco a suon di gomitate, estendendo il conflitto alle zone prossime al bersaglio principale (i sodali) e cercando di rafforzare la posizione affiliandosi al partito vincente, quello della Chiesa.

Da qui non solo un poema che «sa di sagrestia» (parola di Pieri) nel quale sono infiniti, e sempre pedissequi, i corollari morali di commento all'azione, ma che, molto peggio, è una sorta di elogio della violenza come strumento di supremazia: quella del poeta, e quella dei conquistatori contro qualsiasi forma di diversità (che non è altro, in definitiva, che una messa in forma della prima). Una violenza che non fa per niente ridere, ma che disgusta e angoscia: la guerra non è nemmeno vista come una necessità, sulla cui insensatezza è opportuno riflettere (magistrale in ciò Tasso, sulla sua linea Graziani), ma un gratuito esercizio di ferocia, fatto di stragi, mutilazioni, torture;[165] una galleria di raccapriccianti ritratti, dove è forte il gusto del narratore per il dettaglio scabroso. È il «sadismo» di cui parla Pieri, ma privo della componente ludica: è un'arma pronta a essere scaricata contro ogni tipo di alterità, non prima di essere passata attraverso un filtro legittimante di tipo culturale, che addossa sul presunto nemico caratteristiche demoniache. Non sono banali inverosimiglianze i templi chiamati «meschite» e

---

Soriani Francesi le tempo della conquista»), più probabile fosse Federico Della Valle, come presuppone ALEANDRI, *Difesa seconda*, p. 214, in merito a un'ambigua perifrasi dell'*Occhiale* (p. 391: «verso più da valle che da collina»).

163 Contro il filosofo suo conterraneo vd. XXI 86,5-87 (86,7-8: «su 'l qual cantando una Sirena disse / l'empia canzon che quel di Nola scrisse»), contro la vendita delle licenze mediche dietro pagamento vd. XX 127-128, contro la poesia moderna e le sue metafore vd. XXX 109. La rabbia di Stigliani contro le assurdità del mondo moderno esplode nella tirata dell'abitante dell'isola dei pazzi, oltre sessanta ottave di aspra denuncia di ogni classe sociale e tipo umano (XVII 77 sgg.): il materano, per dare muscolo alla propria violenza verbale, compensa alla scipitezza stilistica con l'ipertrofia, come consueto nel poema.

164 Ivi, XXXIV 116, dove addirittura si ha uno Stigliani pietoso: «E se fia che degl'invidi lo stuolo / che contra la mia penna or latra a torto, / poich'io spento sarò queti il suo duolo / e noiar si vergogni il cener morto, / resta a goder gli onori miei tu solo, / godi sol tu di mie tempeste il porto, / e chi ingrato a me fu del giusto frutto / premi poi e, ch'io gli perdoni il tutto». Per la citazione dal proemio vd. I 9, 4.

165 Solo due esempi, dalla seconda parte del poema: la descrizione analitica del martirio di Dionigi, sventrato grazie a un ingegnoso gioco di leve (XXVII 106) e le torture su un indiano filo-spagnolo, che poi per non tradire Colombo si mozza la lingua con i denti e la sputa in faccia a Roldano (XXXII 103-105).

gli inferi che collaborano con i santoni indigeni, ma parte di un processo evidente di demonizzazione dell'altro. Fa allora sorridere che la replica di Busenello tacci Stigliani di essere l'«antimarino», rendendogli la pariglia e rovesciandogli contro quello stesso schema dottrinale che lui applica nel poema.[166]

Sull'opposizione di Inferno e Cielo pare il caso di insistere, in quanto viene riconosciuta come il principale portato 'tassiano' del poema.[167] Considerazione fuor di luogo: la componente satanica non è il motore del racconto, l'azione di disturbo che dà vita alla storia, ma solo un accessorio utile a stendere un alone di cristianità, non quella pietosa di Tasso, ma quella violenta ed egemonica dei *conquistadores*. Due soli casi, per spiegarsi: il primo è la ricomparsa del demone Astarotte al canto XVIII, sedici dopo il suo ingresso in scena, quando è detto che alcune sfortune capitate ai cristiani erano in realtà opera sua; l'altro è il primo e ultimo intervento celeste, al canto XXXII, quando un Dio mai presente decide su invito della Vergine di dare il lieto fine all'impresa. Tra i canti I-III e il XXXII non si sviluppa, insomma, la grana metafisica del racconto, e l'intervento retrospettivo del narratore al XVIII dà in pieno l'idea dell'estraneità del sovraumano dalla trama (nonché della vanità di un'interpretazione tassiana del *Mondo Nuovo* da questo fattore): che senso ha, a giochi fatti, dire che ogni incidente è avvenuto per colpa dell'Inferno, se non proprio giustificarne l'assenza, vale a dire mettere una pezza a posteriori su un buco della trama?

Stigliani non ha nessun interesse, che non sia di superficie, per l'impianto dicotomico tassiano, come suggerisce il fatto che tra gli estremi di inizio e fine, nei quali collaborano agenti superiori, il testo si sviluppi su altri principi, non solo teologici ma anche narratologici. In questo modo, se lo scontro con i diabolici nativi americani è solo uno smalto apologetico (peraltro neanche infrequente, nella trattatistica del tempo),[168] la costruzione della *fabula* non passa da un tentativo di riconduzione all'unità ma da una contraria spinta verso il molteplice, che prende la forma dell'agglomerazione. Il poema è come un grande magazzino, nel quale il poeta continua ad accumulare ricerche, amori e altre azioni digressive, novellette, racconti retrospettivi. Come nel contesto delle polemiche, anche dal punto di vista della struttura globale si nota l'incapacità di Stigliani a frenarsi, a lavorare sulla ritenzione. Al *Mondo Nuovo* manca il senso di un ordine generale, e in questo è l'esatto opposto della *Gerusalemme liberata*, un fiume che straripa, una Babele di azioni lievemente interdipendenti, che nascono e finiscono in bolle

[166] Come in Peri, il diverso è musulmano-infernale per forza di cose: per esempi di moschee vd. XXI 8, 3 e XXVIII 110, 2. Per lo Stigliani «antimarino» vd. il sonetto XI, v. 6, della *Stiglianeide* di Busenello (che si legge in LIVINGSTON 1910, p. 144). Sulla rappresentazione del diverso nel poema di Stigliani apre il discorso WATT 2012; preme aggiungere qui soltanto che è tema ricorrente, oltre alla depravazione, la mendacia del nativo, bugiardo per natura (su questo vd. la disumana descrizione riassuntiva di STIGLIANI, *Mondo Nuovo*, XXXII 131, ma sono molti i casi di menzogne gratuite raccontate dagli americani).

[167] Su questo vd. RIZZI 1952, p. 147, NAVA 1993, e anche, in parte, PIERI 1992 (sul modello Goffredo per Colombo, concetto che non funziona molto).

[168] Per partire, si legga della dicotomia tra le visioni di Pietro Martire e Gonzalo d'Oviedo prospettata in BRIGUGLIO 1994, p. 116.

circoscritte di testo, per di più gestite malissimo, molte volte, da un punto di vista della logica narrativa.[169]

Il filo conduttore del racconto dovrebbe essere in teoria quello della guerra, a proposito del quale valgono però le annotazioni fatte per Zinano: nel teatro di un intero continente agiscono un numero infinito di eserciti, esito di una tripartizione (da cui si aprono altri rami narrativi) voluta da Colombo per soggiogare in sincronia tutto il mondo nuovo e di una serie di alleanze tra gli indiani fomentate dal sedizioso Roldano. Così dal canto XIII, quando Colombo spartisce i compiti, si apre un secondo grande blocco narrativo (dopo il primo, in cui si hanno il viaggio e la rivolta di Roldano), dove una proliferazione fungina di fatti bellici e imprese singolari rende aggrovigliato il filo narrativo. Questa moltiplicazione si chiude intorno al XXX, quando il genovese, tornato dalla sua missione in Spagna con truppe fresche, ricompone l'unità del campo iberico chiamando alla guerra contro Guarnesse i vari *conquistadores* appena incoronati, e nel frattempo si chiude il ballo delle alleanze e dei rimpasti orchestrato da Roldano. Con lo scontro tra questi due schieramenti, ovviamente non lineare ma protratto in vari luoghi e tempi tra i canti XXXII e XXXIII, si chiude il libro.

L'incapacità di Stigliani di porre una freno alle diramazioni del discorso ha effetti devastanti sul tessuto del racconto, al punto che è difficile darne anche una semplice sinossi. Oltre alla progressiva aggiunta di materia narrativa, secondo un processo che si potrebbe definire per geminazione,[170] due tra le principali cause sono l'inserimento a gettito continuo di novellette e il tentativo di gestire con l'intreccio la *narratio* multiforme. Sul primo versante i casi si sprecano, e varrà la pena notare solo che se da un lato viene seguita quella tendenza già ravvisata in Bracciolini a inserire spunti di tipo novellistico, dall'altro il materano dà spesso connotazione lugubre alle proprie storie, mostrando un particolare interesse per la necrofilia, come precisa tinta del sadismo.[171]

---

[169] Due esempi: la storia di Gilulfo tra i canti XXVIII e XXIX, e la coda del poema nel canto XXXIV. Nel primo caso, l'indigeno si offre di uccidere Colombo scavando un tunnel fino alla sua tenda (XXVIII 116-123), viene mandato quindi da Guarnesse a compiere il misfatto non per il sottopassaggio, ma a cielo aperto, travestito da cristiano (XXIX 8-26), infine muore senza nemmeno essersi avvicinato all'Ammiraglio, poiché invece che infiltrarsi nelle tende nemiche come da programma decide di proseguire in separata sede un duello (XXIX 41 sgg.): la doppia preparazione del piano è quindi del tutto inutile, una delle tante vicende scompagnate del testo. È poi quasi paradossale quanto si legge nel canto XXXIV: a vicenda conclusa Colombo ammira gli affreschi di un tempio sui quali è raffigurata la sua stessa impresa, che il poeta riassume prontamente, in venticinque ottave (39-65) che sembrano un collage degli argomenti.

[170] Succede spesso che a partire da un'azione ne nasca una seconda generica, incastonata nella prima: così al canto XX dall'arrivo a Cuba di Dulipante traggono vita le avventure di Clorimondo e del suo destriero (XX 8-67), che poi si riassorbono nel racconto della conquista dell'isola senza nessi specifici (è mandato in esplorazione, ed è poi raggiunto dal resto del campo in marcia).

[171] Di gusto noir sono le storie di Roselmina, sepolta viva perché creduta morta (I 62 sgg.), Artura, immobilizzata in una tomba dal mago Licofronte (IX 73 sgg.), Clodio, deposto vivo in una bara (XXIII 43 sgg.), e quella di un sedizioso spagnolo, interrato vivo fino alla testa così che i vermi possano rodergli, lentamente, le carni (XXXI 21-22). Un altro funerale anticipato è quello che il poeta intravedeva per il proprio testo, contro cui Marino aveva congiurato in modo da toglierlo dal mercato: vd. il passaggio dell'epistola a Molini in STIGLIANI, *Lettere*, pp. 172-173 («Del che certamente io non mi dorrei punto se conoscessi che l'opere il meritassero, poiché a chi in effetto è morto altro non resta che se gli faccia se non dargli sepoltura. Ma […] non posso far di meno di non tribolarmene inconsolabilmente e di non adirarmi contra chi me le vuol sepelir vive»). Sono poi molte le storie di tipo novellistico ma senza caratura necrofila intercalate al racconto: Licofronte e la sua amante (II 37 sgg.), la biografica cortigianesca di Roldano (VI 66 sgg.), le avventure di Sifante, che ricordano, per certe cose, l'Andreuccio da Perugia del *Decameron* (XVII 1 sgg.).

Sul fronte dell'intreccio, le insufficienze del testo sono evidenti, a partire dalla velocità diegetica con cui si risolve ogni storia (la divisione in compartimenti cui si accennava), che rende infruttuoso l'impianto di un ramo narrativo su un altro, per concludere con l'arbitrarietà delle soluzioni, mai ingegnose né necessarie, ma quasi sempre impostate dall'alto per l'esigenza di finire con un'azione. Stigliani ardirebbe a essere un nuovo Ariosto, ma finisce per ricalcare le infelici orme di Giorgini, raccontando alla velocità della luce di interi anni d'azione (un tempo sconosciuto al poema eroico), cosa che anche solo per la durata evidentemente non si presta a una tessitura ariostesca.[172]

L'assenza di un freno nel convogliare a testo masse narrative eterogenee riguarda la tipologia (il poema che scala a novelliere) ma anche il costume: detto che la tendenza lugubre, nelle dosi in cui ne fa uso Stigliani, guarda di certo più a modelli prosastici che in ottava, va sottolineato che il testo è ricettivo anche verso altre tendenze, come il licenzioso e il sessualmente ambiguo. Non è poi così vero che il represso si scarica solo nelle zone di «tortura e d'assassinio, nelle quali il sadismo più feriale trionfa»,[173] ma è più corretto notare che trova uno spazio proprio, sempre nei colori di una fantasia morbosa e deviata. La vicenda del tiranno Briuscai che uccide le amanti con il suo membro gigantesco e quella di Gerba, che in mancanza di materia prima si accoppia con il fratello, con chiunque passi e infine pure con una scimmietta, danno l'idea di un testo bizzarro ma anche estremamente scivoloso, che passa al setaccio della censura forse solo perché addossa queste trovate sui pagani, dipingendoli – banalmente – come corrotti e perversi al massimo grado.[174]

Non vengono meno i doppi sensi scabrosi, gli stessi per cui il materano interveniva di bacchetta e con sdegnata sollecitudine nell'*Occhiale*: nel *Mondo Nuovo* si hanno espressioni come «Altra che tu non de' poter dischiusa / la potta aver», parlando di un chiavistello, e «innanzi e indietro a foggia andò di sega» per indicare un andamento a zigzag, che contengono traslati palesi.[175] Tutto risponde al quadro dato di Stigliani, ed è davvero inutile chiedersi se fossero uscite involontarie: è chiaro, per quanto visto, che anche nelle zone in cui è centrale la materia erotica pesa quella tara interna per cui il materano tende a fare ciò che rinfaccia agli altri, e lo fa con una perseveranza che trasmette l'idea di un poeta mai in grado di recedere da una posizione: se non sono poi così assurde, per un autore licenzioso in gioventù, le prove relative ai primi tre canti già trovate dalla critica, i reperti addotti da R28 indicano come

[172] Dura almeno un anno quanto viene raccontato da Stigliani, se è vero che a XXIV 143 il Papa accorda Portogallo e Spagna con il Trattato di Tordesillas (1493), senza poi contare i lunghi mesi in cui si sviluppa la guerra conclusiva.

[173] PIERI 1976, p. 209.

[174] Per la storia di Briuscai vd. XIV 47-51: a 50 è fatto intendere che essendo gigante ha un membro sproporzionato, con il quale uccide un numero incredibile di donzelle (visto che è pure lascivo al massimo grado), mentre a 62,1 è detto, con equivoco facile, «il re membruto». Incredibile poi la novelletta di Gerba (XXIII 113 sgg.), un'americana che per soddisfare una libido esagerata e frustrata dal vecchio e geloso marito, capace solo di masturbarla (130), si accoppia con qualsiasi cosa le capiti a tiro, dal fratello, che uccide per consunzione (167-169), a un cercopiteco (174).

[175] Si tratta solo di due esempi, recuperati da XXV 126, 5-6 e XXVII 49, 4. Si aggiungano le osservazioni di PIERI 1976 a proposito della «verga» fatata di Colombo (ma era cosa palese già nel Seicento, come nota ALEANDRI, *Difesa*, p. 338), quelle dello stesso Falcidio a proposito dell'espressione scabrosa «seme umano» (di cui dà conto RUSSO 2015, p. 81, n. 5), e infine le note di APROSIO, *Vaglio critico*, p. 45 a STIGLIANI, *Mondo Nuovo*, I 60, 1-2 («E quindi ripigliandola agilmente / d'infra le gambe», detto di un'asta portabandiera, lanciata in aria; ampliata in una trafila di doppi sensi sul lemma «verga» in ID., *Buratto*, pp. 126-129) e ID., *Veratro primo*, pp. 239-240.

proseguisse anche oltre la *princeps* in questa sua (per lui disgraziata, visto come andò a finire con il *Canzoniero*) passione per l'indovinello.[176] Trova conferma quanto dice Aleandri nella sua *Difesa*, nel rovesciare le incriminazioni di lascivia mosse contro l'*Adone*: «chi vuol torcere queste metafore a sentimento disonesto mostra bene d'esser maestro in tal arte».[177]

Volontaria, in linea con l'obiettivo di distanziarsi da Tasso (riscontrabile anche al livello minimo delle citazioni testuali),[178] è inoltre la presenza del comico, che riemerge in più punti del testo, forse per attrazione verso il modello ariostesco e la sua capacità di spaziare tra generi e registri. Salazaro che esce di tenda con il boccone ancora nella strozza e il coltello in mano, e con questo attacca briga con un pirata francese, è scena ridicola, e lo sono altrettanto la fuga di un esemplare d'uomo irsuto impedita dalla sua stessa peluria, Silvarte che si traveste da donzella mettendosi una cuffia in testa e Dulipante che, a letto con Roselmina, viene sorpreso da un'incursione del re di Cuba e non fa a tempo a rivestirsi, salta fuori dal letto nudo e in questo modo indecente viene catturato.[179] Sono scene che fanno divertire, ma sulla cui incongruità con la decenza eroica non è nemmeno il caso di questionare, ma che pure non attraggono il poema verso la zona eroicomica, contro la quale l'autore nutriva un certo sdegno, che trapela nettamente nell'*Arte poetica*.[180]

Il decoro non pare una priorità di Stigliani, e lo si nota, purtroppo, anche dalla rappresentazione dei personaggi cristiani, dove pure dovrebbe seguire una tendenza un filo più morigerata. Colombo è un'altra cosa rispetto a Goffredo, conduttore di eserciti ma connotato da una ferocia inaudita, da un'ira fuori controllo e, in aggiunta, da una pericolosa morbidezza di carattere. Per darne tre casi, si ricordi di come ordina lo sterminio dei malati del campo nemico, contro il diritto delle genti e ogni umanità; si infuria per le proposte di resa di Guarnesse al punto che pensa di trucidare i cittadini ormai arresisi;

---

176 Nemmeno assurde, prima che PIERI 1976 venisse a dare un quadro del tutto diverso di Stigliani, le considerazioni di LIVINGSTON 1910, che sostiene l'idea per cui il *Mondo Nuovo* rappresenterebbe un assestamento del tiro rispetto allo sbilenco *Canzoniero*. Sugli intenti dell'autore sono pochi i dubbi: basterà notare come nel racconto delle smancerie tra Tarconte e Nicaona del canto XXV rientri in gioco quel modello ariostesco fortemente contestato a partire dalla fine del Cinquecento, con parafrasi precisa dall'inizio della sezione ariostesca incriminata (cfr. ARIOSTO, *Orlando furioso*, XXV 68, 1-2: «Non rumor di tamburi o suon di trombe / furon principio all'amoroso assalto», e STIGLIANI, *Mondo Nuovo*, XXV 143, 5-6: «Il bacio è sol tromba d'Amore, / ch'a pugna invita degli amanti l'armi»). Poco prima, a 142, 3-4, in un esemplare di R28 sono epurati due emistichi lascivi, che si leggono però in R28st: «serpeggiavan le lingue innamorate / dentro all'avide bocche a gran diletto», segno di una differenza tra le due edizioni e di un intervento censorio applicato su zone scivolose del testo. Sulla discrasia tra teoria è pratica è acuto il giudizio di CROCE 1966, p. 103, che nota come nelle sue «proteste non sembr*i* vibrare un'aspirazione a una poesia più seria e grave […] ma pura malignità».

177 ALEANDRI, *Difesa*, p. 190; concetto poi ribadito e amplificato in *Difesa seconda*, pp. 93-94.

178 Detto che non sono molti gli esempi, se ne citino almeno due: la pessima adozione del solito discorso di Goffredo da parte di Colombo, che offre come prospettive la ricchezza o il martirio (XXVI 72-74, si legga il passaggio di 73, 5-6: «Chi vivo resterà fia ricco in terra, / chi morirà fia martire nel Cielo»), oltremodo banalizzante, e la sciocca riscrittura di TASSO, *Gerusalemme liberata*, XIV 63, 7-8, che diventa in STIGLIANI, *Mondo Nuovo*, XXIX 110, 7-8, «è un vento, un fumo, anzi di fumo un'ombra / ch'alfine in nulla si dissolve e sgombra» (dove è azzardato parlare di ombra del fumo). Il principio che muove la penna del materano è quello dell'allontanamento, altra cosa rispetto alla filigrana tassiana che si trova in Balli e Gallucci.

179 La carrellata potrebbe essere anche continuare, ma bastino i luoghi citati (da VIII 7-13; XIII 125; XIV 55; XX 160-161, da cui si leggano gli spassosi versi 1-4: «Subito il cavalier per rivestirsi / saltò di piuma, e non avea potuto / di tela i nudi membri appien coprirsi / ch'arrivò dentro un indian membruto»).

180 In sede di presentazione della struttura del libro e degli argomenti dice infatti che «Della poesia detta da alcuni eroicomica, cioè dal Tassoni, dal Lalli e da altri, provando esser cosa mostruosa e non potere stare [*scil.* nel trattato], sì come spezie falsa trovata da idioti che non sapevano la natura delle cose» (STIGLIANI, *Arte poetica*, c. 14v).

perdona Roldano per due volte, con lo spagnolo che alla prima anima la guerra che dura per tutto il poema e alla seconda quasi gli uccide sotto il naso il figlio Diego.[181] Gli altri eroi cristiani non sono certo da meno: Salazaro che dimostra tutto il suo valore guerriero calpestando a cavallo indiani nudi e inermi è un bello spot di ardore guerresco, Dulipante che vive il contrasto tra amore e onore si appropria di caratteristiche femminili, e Baccio che per sollazzarsi con Nicaona si rifiuta di scendere in battaglia, per dire solo del fiore del campo spagnolo.[182]

Questo insieme di fattori si incrocia con un progetto di poesia ben preciso, sbandierato in sede di prefazione e perseguito con accanimento, come dimostrano i moderni sondaggi sullo scartafaccio in prosa che precede la stesura in verso.[183] Stigliani intende occupare quella posizione che secondo lui è ancora libera nel canone, a metà tra il basso (per stile e contenuti) di Ariosto e il grave di Tasso, ma riesce solo ad attirare burle e reprimende, come quella di Scipione Errico, che nell'*Occhiale* gli gira contro le minuzie con cui discuteva della questione stilistica.[184]

Il grande sogno epico si rivela più che altro un pasticcio, che si infrange sui limiti tecnici del suo fabbro: dall'abilità nel gestire la diegesi alla rappresentazione del costume e dei caratteri il *Mondo Nuovo* è un vero fallimento, così come lo sono le prospettive dell'autore, che si accreditava, con una tracotanza che si trasforma in ridicolo, il terzo gradino del podio eroico dopo Ariosto e Tasso.[185]

Tra i due primatisti aveva cercato di inserirsi, con l'auspicio di sorpassare il poeta di Goffredo, anche il primo **Francesco Bracciolini**, la cui vena epica rinverdisce a un decennio di distanza dalla *Croce racquistata* grazie a un nuovo testo, la ***Roccella espugnata*** (Roma, Mascardi, 1630): a questa altezza, tuttavia, è lampante come ormai il pistoiese abbia abbandonato la velleità di competere con la tradizione e si stia dedicando all'impegno eroico con piglio esclusivamente encomiastico (tanto da dare alla luce,

[181] Rispettivamente XXXII 78, XXXI 113 sgg. (per i perdoni di Roldano vd. V 1-10 e XXXIV 5 sgg.). Si noti come il tentativo di Roldano corrisponda per qualche dettaglio a quello reale di Murtola: cfr. XXXIV 18, 1-4 («Furtivamente si levò di seno / picciolo scoppio che v'avea nascosto, / iscoccoglielo in fianco, ond'al terreno / il ferito garzon traboccò tosto») e MARINO, *Lettere*, 47, pp. 73-74, dove pure l'assalitore mira al ventre («mentre ch'io di lui non mi guardava, mi appostò con una pistoletta carica di cinque palle ben grosse, e di sua propria mano molto da vicino mi tirò alla volta della vita»: p. 73).

[182] Per le gloriose imprese di Salazaro vd. XXII 12 sgg., per la psicomachia di Dulipante XXX 36 (un cenno sulla genesi femminile del motivo vd. *supra*, in merito all'*Eracleide* di Zinano, p. 193 e n. 354), per il rifiuto di Baccio, cui segue un'isterica sfuriata di Colombo, XXXII 118-120.

[183] L'analisi comparativa delle prime ottave del poema fornita da RUSSO 2015 mostra perfettamente questo aspetto di ripresa e riscrittura meccanica, per il quale il verso del materano è sorretto da un andamento prosastico che annulla la tensione e la *gravitas*.

[184] ERRICO, *Occhiale appannato*, p. 30, che si appropria della citazione del *Buovo d'Antona* che il materano usava per deridere Marino: «Si devono all'incontro schernire coloro che non potendo aver lo stile più alto di quello del Bovo, pretendono il primo luogo tra' poeti eroici» (un concetto ripetuto a p. 39).

[185] Incredibili e affatto isolate le idee formulate a IX 132-133, dove, come consueto, Stigliani attribuisce il mancato riconoscimento del suo status all'invidia dei contemporanei. Si legga almeno 133: «Nullo o raro a costoro ugual mai fia / dell'Austro al Borea e dall'Occaso all'Orto, / benché pur anco all'età nostra fia / della degn'arte il terzo erede sorto, / cui finge non veder l'invidia ria / e pur il mira, ma furtivo e torto, / perché così di quella lode il privi / ch'ella concede a' morti e nega a' vivi». Non è solo superiore a Ariosto e Tasso, ma anche a Omero e Virgilio, come detto a XXI 162, 1-5: «Qui d'arder non si tratta Ilio la prisca, / né por d'Alba la lunga il fondamento, / né Parigi salvar, ché non perisca, / né trar Gierusalem di servimento, / ma un mondo conquistar… ». Si ricordi poi la prefazione del poema, nella quale con la solita modestia affermava di aver ritrovato la giusta soluzione tra gli estremi di Ariosto e Tasso, superandoli entrambi.

per fretta di ottenere credito, un poema finito per tre quarti, mancante solo degli ultimi cinque canti), al fine di cementare il suo ruolo nella corte pontificia.[186]

Non è difficile affermarlo se si guarda all'involuzione della poetica d'autore tra i due poemi: se la *Croce racquistata* nasceva allo scopo di proporre un nuovo sistema narrativo, argomentato nelle *Lettere sulla poesia* e basato su un perspicace calcolo delle variabili tassiane, il poema sulla presa di La Rochelle, composto febbrilmente per guadagnarsi il consenso regio su una materia ancora priva di mitologia, mostra una decrescita sostanziale dell'interesse per l'architettura del racconto. Cumulo di azioni in vista di uno scioglimento meraviglioso perché ritardato il primo, monte di episodi senza capo né coda il secondo, sorretto da una struttura acefala e contraria a quella logica organizzativa che faceva del poema su Eraclio uno dei testi più in vista dell'inizio di secolo.

Partendo dalle medesime istanze di dilatazione del racconto (inserimento di lunghi flashback e di novellette),[187] cambia completamente il risultato finale: colpa non tanto di una debolezza della spina dorsale a cui le digressioni dovrebbero far ritorno (una mancanza che rende le aperture centrifughe isolate e indipendenti, schegge di racconto sparpagliate in tutte le direzioni), ravvisata dalla critica come il principale problema del testo, quanto invece di una vera e propria assenza di distinzione tra favola e episodi, dovuta alla confusione e al rimescolamento di elementi che dovrebbero rimanere, almeno in teoria, fissi.

È un fatto vistoso, per cui basta ragionare sulla sinossi: ancora al canto IX il nemico di Luigi è il fin lì assente e svagato Buckingham,[188] impegnato a riunire truppe in Inghilterra, mentre dal canto X è Linceo, che subentra al predecessore, ucciso da Alfredi sull'Isola del Contrasto; un passaggio di consegne che, deciso in modo arbitrario (dagli inferi) e attuato chiamando in causa un supplente mai nominato (Linceo), priva di significato tutto quello che fin lì si era raccontato. Il contraccolpo della sostituzione è enorme, più che sul piano del racconto (Linceo recupera le truppe raccolte dall'altro e sparpagliate tra la Manica e Bayonne, dunque c'è una qualche continuità) su quello del costume e della

[186] Sottolinea la tempestività e la scaltrezza del Bracciolini encomiasta GROOTVELD 2016, l'intervento più recente sul testo e quello che meglio ne spiega le dinamiche di funzionamento, dandone lettura su base comica. Più deludenti sono i risultati di GIACHINO 2003, dei quali si discuterà nel corso dell'analisi, mentre molto datati sono BARBI 1897 e lo specchio del *DBI*; infine, vista la predilezione per un Seicento inclinato al romanzesco e di piccolo calibro (vd. *infra* il parere sulla *Venezia edificata* di Strozzi) non sorprende il giudizio positivo di BELLONI 1893, p. 253.

[187] Sono entrambe caratteristiche che Bracciolini mantiene sia nel primo sia nel secondo poema: anche qui si ha un enorme racconto analettico su un antefatto (da V 31 alla fine del canto VII) oltre all'inserimento a spina di pesce, non in ragione di una qualche funzionalità nella *fabula*, di vere novellette. La principale riguarda il duca di Pontenuovo, marito scornato perché stupido e geloso (BRACCIOLINI, *Roccella espugnata*, X 62-74, a proposito della quale GIACHINO 2003 ricorda correttamente il possibile ipotesto di Cervantes).

[188] Il duca non pare un antagonista molto credibile: beffato dai demoni quando precipita all'inferno (passaggio su cui dà una bella lettura in chiave comica GROOTVELD 2016), è in generale un capitano incompetente e leggero, uno gigolo, soggiogato dall'amore per Rosana. Prima si fa sedurre dalla donzella, che lo convince a levare le ancore alla svelta (IV 56 sgg.), quindi convoca un banchetto per sedurla, (V 1 sgg.) e infine, episodio clamoroso, nel bel mezzo della tempesta anziché impartire ordini le si dichiara, per l'ennesima volta (VIII 48-50). La situazione non è molto migliore dalla parte cattolica, dove Richelieu non solo predica la più sfacciata ragion di stato (di nuovo, d'obbligo il rimando a GROOTVELD 2016), ma è anche pronto a tutto nei confronti dei suoi uomini: si legga come, facendo leva su un'infrazione all'ordine, impone ad Armando una missione suicida (XIV 57-59).

logica della *fabula*: rimpiazzare dopo dieci canti l'antagonista principale, di cui ormai il lettore conosce il profilo (tra il serio e il buffonesco), significa resettare il racconto, inserendo agenti nuovi e annodandone le vicende con spiegazioni *ex post* detestate dall'eroico. Se la cosa avviene in modo indolore, è ovvio che qualcosa non funziona all'interno del dispositivo diegetico: i personaggi si possono sostituire senza problemi solo quando non sono davvero imprescindibili, ma se sono tali non dovrebbero essere messi a parte del racconto.

D'altronde la staffetta Buckingham-Linceo non è il solo passaggio scivoloso del testo, che conta anche altri raddoppiamenti che mandano la storia contromano anziché in avanti: la costruzione a più riprese (al canto IV e all'XI) dell'armata inglese è il caso più evidente di come Bracciolini allunghi il racconto forzando la logica lineare e inserendo ripetizioni in un testo che non è predisposto, come invece la *Sardigna ricuperata*, a giocare sulla logica della rifrazione;[189] altri fenomeni minimi come i due cataloghi delle piante, il doppio naufragio in stile Ulisse di Buckingham e poi di Rosana, e perfino la ripetizione di una stessa citazione, da Tasso, in due sedi diverse, sono la prova di una penna che per la fretta ritorna sulle proprie orme, come se scrivesse sulla base di una grammatica preconfezionata e non in ragione di una scelta mirata di fonti e situazioni.[190]

L'ultima smagliatura del tessuto riguarda l'equilibrio quantitativo tra il racconto dei fatti occorsi a uno e all'altro campo, che certo non si può dire saggiamente dosato da Bracciolini. Dal canto III al XII, quando finalmente si rivede in azione, Luigi non fa assolutamente nulla se non aspettare, come gli consiglia un nunzio divino nel canto IV (l'unica volta, nella lunga sezione dedicata alle vicende inglesi, in cui il re appare). L'ambasciata divina, letta in luce metanarrativa, acquista il senso di un puntello utile, più che ai personaggi, al narratore, che così può legittimare il congelamento del filo narrativo principale e dedicarsi alle azioni secondarie: evidente il tentativo di addossare sul fronte eretico il peso morale e diegetico dell'errore, la mossa risulta però goffa, dato che si perde di vista il filo primario (ma, a questo punto, è anche difficile chiamarlo in questo modo) del racconto.

Un altro parafulmine, innalzato sempre nel campo protestante, attira invece una tensione che non si riferisce alla diegesi bensì al costume: è la spinta comica, che invade l'opera del Bracciolini tardo e a partire dalla quale si può tentare di fornire un bilancio del testo.[191] I casi non sono pochi, alcuni dei

[189] Il fatto che gli inglesi debbano rifare più volte la loro flotta è il sintomo di un'inefficienza narrativa di fondo, non certo aiutata dalla tempestività con cui Dio interviene contro i progetti infernali: varata la seconda volta al canto VIII, è dispersa nello stesso a causa di un nubifragio voluto da Dio. Altra differenza con la *Croce racquistata*, in cui le campate digressive erano medie o brevi.

[190] Per i due elenchi degli alberi, *topos* classico, vd. I 28 e XI 51, mentre per i due approdi di Buckingham e Rosana, per i quali facilmente si risale a OMERO, *Odissea*, V 400 sgg., vd. VIII 58 e XV 35. Infine, i due calchi («Stiman perdita loro il vincer lento» a VI 9, 8 e «Perdita sua chiamando il vincer tardi» a VIII 68, 5) da TASSO, *Gerusalemme liberata*, XIX 15, 4. Si aggiunga che è frequente il recupero di stereotipi e situazioni dalla *Croce racquistata*, ennesimo segno del fatto che Bracciolini convoglia a testo materiali di riuso: si raffrontino l'arrivo di Niceto dal pastore Ergasto e quello di Linceo dal finto pastore, in realtà Calvino (XVIII 12 sgg. e X 6 sgg.); la morte dei martiri (XXVII 66-69 e XIII 67); le opere d'ingegneria per dare scacco al sistema difensivo degli assediati (la bonifica XXIX 64 sgg. e la diga XV 1 sgg.).

[191] Sorvola su questo aspetto a dir poco palese GIACHINO 2003, che anzi alla n. 7, pp. 169-170, estende al poema per il re francese una citazione dalla *Pinacoteca* di Eritreo riferita alla *Croce racquistata* e alla *Bulgheria convertita*, in cui si parla di «genus

quali già evidenziati dalla critica, da collezionare in un regesto che risulta però meno divertente di quello approntato per Stigliani, più ridicolo e farsesco nel serioso Bracciolini; trovate che, se non fanno ridere, sono lo stesso inammissibili per il decoro epico, come la cacciata del demone Endrico che fa i capricci agli inferi da parte di San Michele, letteralmente a pugni in testa, la sortita dalla città assediata di Rosana travestita da «parigin lacchè», o, infine, l'interruzione del lamento lirico di Alfredi sempre da parte di Rosana, con rinvio a una battuta di Vafrino che spiega alla perfezione, in ragione del modello, il contegno e l'austerità di questo nuovo Bracciolini.[192]

Un asse simile (lievemente più sottile in Bracciolini) a quello intorno a cui si sviluppa il *Mondo Nuovo* di Stigliani, non ultimo per i risultati: l'ibridazione con il comico è di sicuro una tendenza di nuovo conio dopo la stagione tassiana,[193] che però non ha una particolare fortuna nel Seicento nelle muse eroiche, complice lo sviluppo di un filone a sé stante e del mantenersi di una *gravitas* classica, dedotta dalla *Gerusalemme liberata*, nella grande maggioranza dei casi. Forse una curva nell'opera di alcuni autori, insomma, piuttosto che un modo nuovo di fare epica, un principio di lettura e non di rivoluzione come, al contrario, il recupero di strumenti da un altro genere, quello teatrale.

8. NUOVE TENDENZE DELL'EROICO

Se la venatura comica (al di là, ovviamente, dell'eroicomico) non è così spessa, molto di più lo è la tendenza a ibridare l'eroico con principi di funzionamento del testo, e più in generale della favola teatrale. Recepita sulla base di una lettura evasiva rispetto agli schemi della *Poetica* di Aristotele e dei *Discorsi* di Tasso, l'agnizione – che pure lo stagirita ammetteva in un preciso tipo di racconto, ricondotto all'*Odissea* – entra a far parte del corredo eroico in dosi nuove, sensibili alle possibilità che apre nel testo scenico e inusitate rispetto alle tracce che se ne trovano nella tradizione: su questa ipotesi ho preferito esercitare la mia lettura, accantonando solo per un attimo il concetto di classicismo, che pure rimane il più sensato (una conferma si avrà parlando dell'*Epopeia* di Giulio Cesare Grandi in difesa del *Tancredi*): Stigliani, Errico e Grandi scrivono poemi indubbiamente di taglio classicistico ma che presentano anche

orationis altum, exaggeratum, sublime […] sententiarum ornatus non vulgaris, non obsoletus […] sed elegans, nitidus», tutte cose non vere per la *Roccella espugnata*, dove convivono con uno strato diverso, da riferirsi al basso comico. Lo stimolo a una lettura siffatta viene da GROOTVELD 2016, che per prima si accorge di alcune incongruenze con il decoro nella rappresentazione del duca di Buckingham; ma si aspettano anche i risultati della tesi di dottorato di Federico Contini per l'Università Statale di Pisa sullo *Scherno degli dei*, opera che consacra il moto di Bracciolini verso il comico.

[192] Per le prime due vd. rispettivamente BRACCIOLINI, *Roccella espugnata*, III 9 e IV 33, mentre per l'ultima cfr. IX 6, 5-8 («Apre i begli occhi e lagrimoso a piedi / visto il guerriero a querelarsi intento, / parla fievole e breve: "Alfredi aita, / che non soccorre il lagrimar la vita"») con quanto dice il servo di Tancredi in TASSO, *Gerusalemme liberata*, XIX 111, 3-4 («Dice Vafrino a lei: "Questi non passa: / curisi adunque prima, e poi si piagna»). L'angelo che caccia in malo modo i demoni ha un antecedente ivi, IX 65, 5-6, ma senza che Tasso usi un pennello comico. Da ricordare infine dal testo di Bracciolini la bevuta che si fanno i taglialegna francesi come incentivo al disboscamento (I 29, 5-8).

[193] Se si vuole valutare l'effetto delle meditazioni tassiane e delle polemiche di fine Cinquecento, lo si può fare forse proprio in questo, e su un piano numerico: stigmatizzato in Ariosto, il comico viene rimosso dal modello alternativo che dà Tasso, uno schema che si afferma in maniera preponderante sul doppio versante della pratica e della teoria (si ricordi, per questo secondo campo, la condanna più volte ripetuta da Fioretti di passi incriminati di *Orlando furioso* e *Odissea*).

delle caratteristiche interne molto diverse, su cui non mi pare il caso di sorvolare, così come sarebbero potuti essere solo tassiani, in base a letture però molto parziali, quelli di Bracciolini e Sarrocchi.

Per chiarire il concetto, basti un semplice confronto tra la *Gerusalemme liberata* – presa in modo molto fantasioso (ad esempio da Villani) come campione di favola intrecciata, e dunque con agnizione – e il poema di Nozzolini. Nel primo la scoperta da parte di Tancredi dell'identità di Clorinda (il punto su cui verte la dimostrazione del poema tassiano come intrecciato) non sposta di una virgola l'assetto della trama, dato che la missione della vergine era pubblica e accettata, e ha ripercussioni solo sui personaggi (Tancredi, Argante che giura vendetta): è, insomma, più un *coup de théâtre* che una vera agnizione, senza ricadute sulla struttura profonda del racconto. Nel secondo, invece, il cambiamento d'identità non solo confonde le varie vicende personali ma è anche parte in causa dello svolgersi del filo narrativo (sull'asse catastrofe-scioglimento), in una maniera molto più simile a una tragedia classica che a un poema eroico, con continue mutazioni d'assetto nel sistema delle identità e quindi dei ruoli.

È un cambiamento epocale nella concezione del racconto eroico, che darà i suoi frutti migliori in là negli anni, ma non è l'unico: al suo fianco collaborano a stabilire già a questa altezza la direzione che prenderà il genere la ricezione della lezione stilistica di Marino, attiva nel testo di Nozzolini e in quello di Grandi (e in modo più puntuale nell'epica breve del poemetto encomiastico), e l'apertura della gamma dell'*inventio* a nuovi motivi, catalogabili in virtù del gusto seicentesco per la meraviglia.

Uno spunto per un approfondimento di alcuni di questi che, visti con l'*Adone* e il *Mondo Nuovo*, sono poi capitali per il resto del secolo è offerto dalla ***Venezia edificata*** di **Giulio Strozzi** (Venezia, Pinelli, 1624), che in 24 canti racconta, *ab ovo* e con varie sfasature cronologiche, della campagna italiana di Attila. Un testo bannato dalla tradizione (come il secondo tentativo 'eroico' d'autore, il *Barbarigo*), forse non a torto, perché davvero povero sotto tutti i punti di vista, senza alcuna ambizione di rinnovamento del canone; ciononostante, è utile per cementare il discorso sulle tendenze seicentesche, dal momento che converge su alcune spinte evidenziate per il decennio posteriore all'*Adone*.[194]

Presentato in grande stile da un apparato iconografico tranquillamente in grado di competere con l'edizione genovese della *Gerusalemme liberata* (a ogni canto è premessa una tavola a piena pagina griffata da Francesco Valesio), il contenuto tradisce su più livelli una *levitas* pericolosa, che si può anche dire, più schiettamente, incuria. Tanto il significato quanto la costruzione del messaggio sono banali a un grado estremo, al punto che sorprende (ma non è incomprensibile) il giudizio positivo di Belloni.[195]

[194] Già sottolineate da BELLONI 1893, p. 197, le incongruenze riguardano l'invenzione di una campagna di Attila in Italia precedente a quella del 452, richiesta espressamente dal senso complessivo del poema, che viceversa vacillerebbe. È stato preso qui in esame il testo del 1624, ma una prima edizione, incompleta, risale al 1621 (Venezia, Ciotti). Per uno spoglio recente e completo della bibliografia vd. HALL 2013. Si dà una sola menzione di un qualche rilievo di questo poema, quella di Bruni nelle *Epistole eroiche*: la lettera di *Onoria ad Attila* è liberamente tratta, infatti, dal poema del veneziano.

[195] BELLONI 1893, p. 206, attratto dalla cristallinità abarocca dello stile e della diegesi semplice, come nel caso della *Roccella espugnata* di Bracciolini. Considerando la totale assenza di ricezione, non ultima quella critica, fanno sorridere le poco modeste affermazioni dell'autore circa la una gloria immortale che spetterà al testo (STROZZI, *Venezia edificata*, V 32 e XX 78). Ben più del poema in sé, ebbero una qualche importanza le silografie di Valesio, che influenzarono una pala marmorea di Alessandro Algardi, *L'incontro di Papa Leone I e Attila* (per la quale un cenno nel catalogo *Attila e gli Unni*, p. 147).

Se sul significato dell'opera di Strozzi è bene non fermarsi, a meno che non si voglia segnalarne l'incredibile vacuità,[196] la costruzione merita di essere analizzata per via dei caratteri comuni con una fetta rilevante, ma non l'unica, della tradizione seicentesca. È evidente anche solo a una lettura sinottica la moltiplicazione delle trame (attraverso l'uso di erranza e avventure singolari) e dei personaggi al di fuori del circuito dell'unità, fattori che condensano nel dispositivo diegetico una serie di caratteristiche fuori asse rispetto al modello tassiano, e in linea (se proprio si vuole dare conto di un archetipo per un poema disinteressato a dialogare con il canone) con quello ariostesco, che tornano poi con una certa frequenza in questo periodo. Il nome di Ariosto, che tornerà altre volte in queste pagine su Strozzi, va preso con le pinze: non un vero e proprio modello, ma piuttosto un modo di intendere il racconto.

Un primo elemento sono gli accenni di *entrelacement* (quello vero e proprio, non quello presunto dalla critica ogni qualvolta si presenta una trama disordinata), che fanno leva sull'autonomia dei personaggi e sull'assenza di un disegno generale per alterare il tempo del racconto: lo si vede bene, ad esempio, nel canto IV, quando è detto come Riccardo, capitano di Aquileia, sia finito prigioniero di Candace (cosa che già sappiamo dal canto III) non tramite analessi ma in modo diretto, spostando semplicemente il tempo del racconto dal presente al passato; o al canto XVI, quando troviamo Gelderico impegnato in una battaglia già svolta in precedenza, ripresa per portare avanti il percorso del personaggio.[197] Assieme all'intreccio, che compare ma in dosi davvero minime, sono ammessi a testo anche i nessi di raccordo tipici della tradizione canterina, estromessi da Tasso e in generale dall'eroico ma presenti in vari autori coevi a Strozzi, seconda chiave di lettura ariostesca dell'impianto narrativo della *Venezia edificata*.[198]

In questo contesto viene però meno la complessità degli scambi tra i binari del racconto presente nell'*Orlando furioso*, a cui subentra un aumento caotico della quantità di fila narrative. Il principio di aumento è davvero semplice e si fonda sull'introduzione a gettito continuo e alla bisogna, di nuovi personaggi nella storia: viene a mancare del tutto quell'interazione biunivoca tra lo schema del racconto e i suo agenti per cui i secondi hanno un compito preciso e funzionale che li incastra nelle esigenze del primo, a vantaggio di un rapporto unilaterale, dettato esclusivamente dalle esigenze della *fabula* (quando serve, si aggiunge qualcuno), dalle cui richieste nascono gli agenti. Il danno è calcolabile: da un lato si hanno la noia e il disorientamento per il lettore, che ancora al canto XXIII deve registrare la presenza sulla scena di nuovi caratteri, immagazzinando informazioni che si accavallano alle altre; dall'altro la

[196] La storpiatura storica cui si accennava in precedenza serve a far sì che Venezia sia già fabbricata all'altezza della discesa di Attila, ma va nettamente contro a quanto si afferma nel canto XI, dove Dio si attribuisce il ruolo di futuro architetto della città, che però è già sorta.

[197] Rispettivamente ivi, IV 37-39 (Riccardo esce nottetempo da Aquileia, cosa avvenuta prima che cadesse in mano di Candace) e XVI 37 (Gelderico entra nella battaglia già conclusa al canto precedente).

[198] Per qualche esempio ivi, II 65, 5-8 («Quel che di lei seguì vedrenlo a tergo, / ch'or tornar mi conviene al panno ordito / e volger a Tersandro il mio discorso, / ché già tropp'oltre il desiderio è corso»), VII 19, 1-4, e il caso clamoroso di V 15, dove il recupero di una trama diventa vero riassunto, proprio in quei modi individuati da SACCHI 2005 come indicativi di una confusione che il narratore non riesce a raddrizzare.

frivolezza della macchina narrativa e la sua scollatura dal perfetto binomio di fato e destino (trama ed eroe) per il quale la parabola dei singoli influisce e in pari tempo dipende dal fine del racconto.

A ciò si aggiunge una caratteristica finora mai riscontrata, cioè l'uso di nessi *ad sensum* per annodare le varie fila del racconto. Indizio di una struttura che è caotica nei fondamenti, il racconto si regge non solo su quella contemporaneità degli eventi tanto discara a Tasso (la cerniera, molto spesso, è costruita sulla semplice sincronia: «Intanto… ») ma – ed è tendenza assai ben attestata – su un criterio analogico. Così al canto VI il passaggio dalla vicenda dei prigionieri accecati dal tiranno unno alla sfortunata storia di Gelderico è dettato dalla pietà che le due storie destano nel capitano, mentre al canto XIII è il legame fraterno a dettare il transito dai fatti occorsi a Lottario a quelli di Gelderico.[199] Una breve campionatura basta a rendere l'idea di come la favola sia priva di una logica propria e sia azzerato il coinvolgimento tra i vari fattori: non sono le curve del racconto a dettarne lo sviluppo bensì la volontà e il bisogno del narratore, che gioca a combinare gli elementi senza però la perizia del ferrarese.

Ultimo argomento diegetico, la sproporzione tra le zolle del racconto. Si capisce, a questo punto, il senso del discorso di Beni, che poteva parere superficiale se misurato soltanto sul poema tassiano: un calcolo quantitativo è tutt'altro che fuori luogo in quest'epoca, vista la tendenza ad allargare le zone periferiche del sistema (da un punto di vista del genere, le sezioni amorose e pastorali; le profezie e le altre digressioni sotto il profilo dell'*inventio*) a discapito di quelle belliche. Di nuovo, come nel poema di Zinano, i primi fatti guerreschi di un qualche rilievo si incontrano solo molto avanti, al canto VII, come esito della scelta di raccontare la campagna nella sua interezza.

Il portato della lezione cinquecentesca, che aveva nei casi di Trissino, Bolognetti e Cataneo degli esempi vistosi di ciò che era meglio non fare, sembra essersi smarrito per una fetta non così ristretta di autori seicenteschi, tra cui non solo Strozzi ma anche Bracciolini, Zinano e Stigliani, solo per dire i più noti, disposti a un'interpretazione libera (magari in vista di una ricomposizione ad altri livelli del testo) delle regole aristoteliche, la quale non prevede l'unità di luogo. Si allenta la tensione tra i vari piani di significato del testo concepita da Tasso, che investiva anche sugli spazi del racconto per arrivare a una unità profonda; non sarà un caso che manchi del tutto, nel testo di Strozzi come anche in altri poemi coetanei (tra cui anche la *Sardigna liberata*), la componente infera, il cuore di quell'azione di disturbo su cui si dilata il racconto m anche il piano trascendente di una lotta tra bene e male non solo terrena.

Se Nozzolini compensa quest'assenza calibrando la macchina narrativa su altri principi, Strozzi non pone argine al caos, ma procede nell'accumulo disorganizzato di storie e azioni. Il testo è una specie di teatro, nel quale la scena si sposta con disinvoltura: una tipologia impossibile in una forma narrativa continuata come quella del poema, con cui Strozzi aveva una confidenza non banale vista la sua vasta produzione librettistica e drammatica. Ed è proprio la confluenza di materiali teatrali nel poema una delle peculiarità più interessanti della *Venezia edificata*, a partire dal *topos* della profezia di moderna

[199] STROZZI, *Venezia edificata*, VI 44 e XIII 31.

ascendenza tassiana e guariniana (ma del tutto privato della sua carica nel circuito interno alla *fabula*, dal momento che si trova in coda al testo e non all'inizio, quindi non influenza niente di ciò che avverrà),[200] fino alla presenza di morti spettacolari e di versi a eco più da palcoscenico che da racconto in ottave.[201]

Il costume e lo stile ribadiscono la sostanziale estraneità di Strozzi dalle zone elevate del Pindo eroico, nelle quali si respirano la rarefazione della *gravitas* e della magnificenza: sul primo versante la presenza del comico e del triviale increspano verso il basso la monotonia cristallizzata nel genere dopo Tasso;[202] sul secondo le ottave piovono con assiduità su timbri medi (per fonica e retorica) estranei a una stagione nella quale si vedevano anche nel poema i primi frutti barocchi. Tasso e Marino sono sconosciuti alla verseggiatura di Strozzi sia per la tessitura del verso sia come fonti, anche dove sarebbe lecito aspettarsi una qualche intertestualità: il caso più clamoroso, detto che sotto il profilo dell'*inventio* la *Venezia edificata* naviga assai al largo da entrambi, è la descrizione del cannocchiale di Merlino, su cui l'antecedente dell'*Adone* scivola via senza produrre la benché minima interferenza.[203]

Un Marino rifiutato al quale, tuttavia, nella rassegna di poeti moderni è riconosciuta la palma della poesia contemporanea (sui vari Preti, Ciampoli e Aleandri) attribuitagli non tanto per l'*Adone* quanto per la *Gerusalemme distrutta*, insomma in virtù di una stima di Strozzi per il tentativo del napoletano più prossimo all'equilibrio classico imposto dall'*epos*.[204]

Esibisce qualche leggera puntura all'*Adone* anche la ***Sardigna ricuperata*** di **Tolomeo Nozzolini** (Firenze, Onofri, 1632), un poema che per il resto non si può inquadrare, come purtroppo accaduto in tempi recenti, solo alla luce dell'antecedente mariniano: banalizzazione estrema, che appiattisce su una sola dimensione un testo la cui autonomia si sviluppa in maniera rilevantissima, tanto che se ne può

---

[200] Ivi, XXIV 34, 5-8-35, 1-2, dove i veneziani riconoscono, alla fine, negli imenei di Anasesto e Onoria il senso di una oscura profezia, di cui Strozzi non aveva in precedenza messo a parte il lettore: «Gode la plebe umil di sì bel misto / in cui speme gentil dubbia non nasce, / che questa quella sia coppia felice / da cui sperar la libertà sol lice. // E le sovvien delle vulgari e conte / promesse che già fe' profeta ignoto».

[201] Detto che prima di una vera battaglia si hanno già due suicidi (uno tentato, quello di Onoria in stile saffico, II 46-54, uno riuscito, quello di Degna, V 25-32), va menzionata anche la morte di Attila, assassinato nel sonno dall'amante, Idilia: episodio storico che sfrutta uno scontato riferimento biblico a Ester, ma che è anche un mezzo attestatissimo sulle scene d'Italia e d'Europa, sopraggiunto relativamente tardi nel poema eroico, a partire forse dalla *Croce racquistata* di Bracciolini. Un verso a eco a II 42,7-8: «né vide altro né udì, sol di Riccardo / sentiva al nome replicarsi un: ardo».

[202] Casi davvero macroscopici sono l'uccisione per il lancio di un vaso (per fortuna non un pitale) di Oriana da parte di Rodaspe nel canto V (9 sgg.), in una sequenza che pure avrebbe ambizioni tragiche, e la descrizione al minuto dei costumi contadineschi di Fioralisa al canto XVIII, immortalata mentre si lava dalla sporcizia della concimazione e delle cucine e mentre si esibisce una toeletta non esattamente da galateo (43-53).

[203] Ivi, VII 49-50. La sequenza ha destato l'interesse di HALL 2013, che però ne giustifica morbidamente la presenza citando in causa «the author's poetic model, Lodovico Ariosto's (1474-1533) *Orlando furioso*». In realtà non pare che la ricomparsa di oggetti contemporanei nella poesia eroica, a maggior ragione dopo Tasso, possa essere motivata solo su base retroattiva, ma sembra che si debba cercare una spiegazione più complessa, capace di ragionare in modo semiotico sulla sostituzione con gli oggetti magici della narrazione classica: cannocchiali e bombarde non sono capricci barocchi ma nuove funzioni del racconto, parte di un ampio processo di sostituzione dell'antico al moderno che comprende gli oggetti narrativi. Per il resto, dà dettagliatamente conto del complessivo processo di ammodernamento su basi galileiane dell'opera di Strozzi il contributo sopra citato.

[204] STROZZI, *Venezia edificata*, XII 53: «Di lascivo poema autor novello / un cigno di Partenope superba / facea col vago suo forzuto e bello / Venere sollazzar tra' fiori e l'erbe, / ma dell'ebreo indomito e rubello / cantare 'l domator poi si riserba / quando più dotta orecchia ivi ridutta / ami d'udir Gierusalem distrutta». All'immancabile autopresentazione (56) va poi affiancata una stilettata a Murtola: «Altri di sé fan sollazzevol prova / ma rimangon al fine oche palustri, / e 'n vece di crearli altri distrugge / la terra e 'l ciel, così bestemmia e mugge» (56, 5-8).

parlare come di un momento cardine della ricodificazione dell'eroico che si concretizza alla metà del secolo.[205] La cornice in cui prende vita il racconto è quella dell'ultima fase della guerra del 1015-1016 di Pisa contro il re saraceno Mujahid, che ne decretò l'espulsione definitiva dall'isola: storia di crociata ma anche storia municipale, scelta per la rilevanza che ha in seno a una ristretta comunità (cosa frequente nell'epica del Seicento), e cesellata tramite il principio della verosimiglianza tassiana, con qualche alterazione sensibile, ma nel complesso accettabile, del dato storico.[206]

L'aspetto chiave del poema di Nozzolini sta però altrove, nell'organizzazione profonda di una favola altamente coesa, logica all'estremo, concorrente a quella tassiana e però fondata sulla base di principi alternativi: la presenza massiccia dell'agnizione, finora accettata timidamente dall'eroico del Seicento, è più di un semplice strumento per complicare la trama, è l'indizio di un modo nuovo di concepire il racconto, in grado di accogliere e innestare la tipologia narrativa teatrale in un contesto non scenico. Le tabelle in coda al capitolo hanno il compito di spiegare il labirinto lungo cui si snoda il testo (*Tavola 5*) e di rendere al colpo d'occhio una possibile lettura quantitativa della trama: è cosa evidente che le tre parti classiche, inizio, mezzo e fine, non vadano fatte coincidere se non in minima parte con l'evoluzione del discorso bellico quanto piuttosto con le traiettorie dei singoli personaggi e con gli svelamenti di identità che si susseguono. Ne salta fuori, di contro a una lettura orizzontale che risulta ostica, uno schema di struttura molto compatto, diviso in blocchi che interagiscono tra loro grazie a formule costitutive della narrazione teatrale (rovesciamento, specularità o tema del doppio, profezia).

I canti I-IV sono l'inizio, la zona di testo in cui vengono presentati gli ingredienti elementari su cui poi si stabiliscono le svariate combinazioni: al centro della storia sono due coppie di fratelli, Vasquirano e Dialta, figli di Musatto,[207] e Ormanno e Roselmina, figli di Gualtiero. Figure speculari per quel che riguarda l'amore, ma sbilanciate, in un modo che il lettore ancora non può immaginare, dal punto di vista della somiglianza fisica: Vasquirano e Roselmina sono due gocce d'acqua, mentre Dialta non

[205] Il rimando è alla lettura di ARNAUDO 2012 che, seppure con rilievi azzeccati, si focalizza soltanto su un aspetto, minoritario, della *Sardigna recuperata*, trasmettendo un'idea *Adone*-centrica che non funziona e spiega pochissimo del testo. Come già per Balli, da sterpare dalla bibliografia le considerazioni di MUNAFÒ 2008, imprecise e attardate, che è l'unico altro titolo nella breve rassegna sul poeta pisano, passato sottotraccia, caso raro, da BELLONI 1893. Almeno due le stoccate al poema di Marino, che marcano una differenza profonda tra i due poemi: prima lo scherno di Grigento a Ormanno («Qui sol vero valor, qui pregio ha Marte / non un Adon di dame, un Ganimede»), poi le parole di Errico in lode dell'eremita Alberto («Ah se d'ogn'atto vil sì salda e viva / lascivo amante suol tener memoria, / che gli narri sovente e canti e scriva / e per più d'una età ne tessa istoria, / che far dovrà chi d'immortale e diva / bellezza acceso alla perpetua gloria / rivolto ha della mente ogni pensiero / de' più graditi a Dio dietro al sentiero?»), accusa alla poesia lasciva del secolo che si era già vista nelle prefazioni al *San Giorgio* di Donia e nella lettera di Testi. Per i due passaggi vd. NOZZOLINI, *Sardigna ricuperata*, V 112, 3-4 e IX 20 (si cita dall'edizione del 1635, in teoria identica alla *princeps* del 1632).

[206] Datato, ma ancora utile per ricostruire un quadro delle guerre pisane contro i Saraceni, è NELLI 1937, pp. 284-298, dal quale si può tracciare un profilo delle fonti cronachistiche utile anche per Nozzolini, senza dimenticare la fama novellistica delle imprese contro Mujahid. Su alcune alterazioni della verità storica si tornerà in seguito, basti qui notare come le ragioni municipali portino all'esclusione di Genova, alleata di Pisa e attivamente impegnata nel conflitto, dalla vicenda.

[207] Mujahid viene presentato, per necessità, come re di Sardegna: l'isola non era un regno ma una base d'appoggio e terra di scorrerie per i pirati musulmani, un dato incompatibile con i principi politici cinquecenteschi su cui si stabilizza il moderno poema eroico, a partire da Tasso, che rivede sensibilmente la situazione politica mediorientale per presentare un nemico (Aladino) definibile attraverso la casistica machiavellica.

somiglia a Ormanno bensì a Olprando; è una crepa minima nell'ordine che pare perfetto, da tenere ben presente per i capovolgimenti che seguiranno.

Al centro, canti V-XI, si ha il mezzo della favola o peripezia: grazie a una serie di racconti di secondo grado è rivelato che Roselmina e Vasquirano sono fratelli (ragion per cui si somigliavano), e che lo sono anche Dialta e Ormanno (per via del fatto che Dialta è in realtà Clarice, figlia persa alla nascita da Gualtiero). La doppia scoperta fa precipitare gli eventi, perché se dal lato saraceno l'incesto non ha conseguenze, con Vasquirano che si mette il cuore in pace, da quello cristiano porta Clarice-Dialta e Ormanno a sparire dalla circolazione, una tentata suicida e data per morta, l'altro ritiratosi dalla scena per la vergogna. Compare poi in questa sezione Ardelia, innamorata di altro guerriero pisano, Olprando, la cui somiglianza con Clarice-Dialta è foriera di un altro inghippo.

Il rivolgimento, da cui ci si avvia verso una ricomposizione dell'ordine, si ha al canto XII, nel quale si scopre che Clarice e Ormanno non sono fratelli, e che dunque il loro amore era lecito: ciò perché Ormanno è in realtà Norvale ed è figlio di Marcello, luogotenente di Gualtiero, mentre il vero Ormanno è Olprando (il tutto per via della consueta serie di sostituzioni alla nascita). Da qui in poi la storia si risolve, con la scoperta dell'identità segreta di Norvale che fa da passepartout per liberare le altre forze bloccate: nella casella che lascia vuota (come figlio di Gualtiero) gli subentra Olprando, che è riconosciuto quale vero Ormanno e può sposare Ardelia. Così tutti i genitori ritrovano i loro veri figli (non solo Gualtiero e Marcello, ma anche Carlo e Cordano, come si dirà fra poco), e si stabiliscono i giusti matrimoni: Clarice con Norvale (che furono Dialta e Ormanno a inizio testo), Ardelia con Ormanno (il fu Olprando), e Belforte con Roselmina.

Alle due coppie dette se ne aggiungono un altro paio: Belforte e Ardelia, figli del re di Malta Cordano, e Carlo e Eudora, figli di Antenore, marchese di Saluzzo. Anche qui c'è corresponsione (ai due padri è predetto che ritroveranno i figli che entrambi hanno perduto alla nascita, e che li mariteranno felicemente), ma il gioco del rivelamento verte su altri principi, non lo scambio bensì la trasformazione di identità: Ardelia in precedenza si faceva chiamare il Donzello Selvaggio, mentre Carlo e Eudora avevano nome saraceno essendo stati allevati alla corte del re di Sardegna (l'unico a non mutare nome e identità è Belforte, di cui però i genitori avevano perso le tracce: rapito da un corsaro, come quasi tutti del resto, per riacquistare il possesso di sé e un matrimonio deve attendere il canto XIII).

Un accenno, inevitabile, va al tema del doppio, che si propaga lungo la struttura del testo a più livelli. La specularità è, su un piano generale, quella delle coppie di fratelli, nelle quali si riflettono i legami d'affetto e di sangue e le somiglianze fisiche, ed è anche, nell'orizzonte dell'*inventio*, quella del poema con se stesso: sono molte, troppe per pensare a una coincidenza, le scene che si ripetono, nell'ordine della ripresa strutturale (sequenze simili) o puntuale (con trasporto di materiali, parole chiave o versi) da una zona all'altra, a creare un ponte. Non devono sembrare casuali le repliche dei riti di Alchestro, della

rivelazione di sesso prima di Ardelia e poi di Lerina,[208] o della profezia sul destino della prima Crociata:[209] sono il corrispettivo concreto, sul versante della retorica, di istanze interne alla scrittura e, di più, al pensiero di Nozzolini, una sorta di visione biforcata del mondo.

È palese l'intento di decostruire, in termini gnoseologici e narrativi, il reale, fine per cui vengono tolti al lettore e all'uomo i punti di riferimento più visibili lasciando intendere che la realtà è niente più che un velo d'apparenza: un gioco tipicamente barocco, condotto con perizia tecnica notevole, per cui le certezze e i dati acquisiti sono in realtà illusioni, e ciò che sembra non è. In un mondo in cui tutto si può capovolgere le certezze sono mobili, sono solo i piccoli elementi a cui non si può credere o a cui non si fa caso la bussola corretta per trovare la rotta nel mare della vita e del racconto: le profezie, che indicano chiaramente (al lettore, non al personaggio, che le riceve ma non le può capire) quali saranno le future coppie, e le somiglianze fisiche, che dicono già quali siano i legami di parentela nascosti sotto la scorza delle apparenze.[210]

A fronte delle sabbie mobili di questo quadro intermedio, che coincide con il mezzo del poema e trasuda di tutte le incertezze e le inquietudini di un Barocco che si guarda allo specchio, sta il potere dell'ingegno – inteso nel duplice senso del calcolo e della parola –, che al termine delle sardoniche combinazioni del possibile offre una soluzione, la migliore, che è poi la più complessa e inaspettata. È il fine, la ricomposizione delle tensioni, il ritorno del racconto sui giusti binari della profezia e dei dati nascosti, affidato al potere della parola e del racconto che, come nel *Decameron* di Boccaccio, sono *pars costruens* deputata alla ragione umana, la vera via di salvezza dal caos dell'universo.

Non certo un caso, vista la centralità del tema, che allo snodo della vicenda, al canto XII, l'unità si ricomponga proprio con una profezia di bocca dell'eremita Raniero, il quale dapprima rompe gli incantesimi di Alchestro e poi rassicura tutti sul successo della missione e, cosa fondamentale, sul

---

[208] Se la prima è una semplice ripresa con *variatio* (cfr. I 66-67 e III 16), la seconda dà un'idea dei meandri in cui si inoltra la trama: al canto VI si rivela che Ardelia è in realtà una donna (24, 5-8: «Indi al Donzel, che né spirare ardiva, / dislacciando le vesti avanti al petto / fe' lor veder due rotondette e belle / della neve non men bianche mammelle»), e Lerina, che se ne era innamorata, parte indispettita dalla corte; al canto XVI, dirimpetto alle proteste di una donzella rifiutata, Clarice svela come il suo vago non sia un uomo («"Io" rispose "ciascun renderne accorto / voglio", et allo scudier davanti al petto / le vesti aprendo un delicato seno / fa lor veder di due mammelle pieno»), ma femmina, proprio Lerina per giunta. Il rovesciamento è complessivo, non parziale, e gioca sullo scambio di ruolo di Lerina, prima amante respinta e poi oggetto dell'amore impossibile.

[209] Cfr. XVI 36-40 e XVI 26-28. Alla *Tavola 6* la lista completa dei duplicati del poema, in cui non compare elencata la sequenza della tempesta: questo perché viene ripetuta, mirabilmente, più di due volte, viene rammemorata da più personaggi che vi finiscono coinvolti e prendono strade diverse, tutte poi parte del racconto (Gualtiero che finisce in Corsica e la conquista, Marcello a Malta fa lo stesso, Vasquirano che non riesce a tornare all'isola a impedire lo sbarco dei cristiani, Seta che finisce al largo e incontra Moretto). Il procedimento è davvero ben congegnato (al canto I Carlo ricorda come Alchestro la scatena; poi, diluiti nel corso del testo, si danno gli effetti sui quattro personaggi), e ricorda, si scusi la digressione, il temporale che attraversa tutto lo splendido romanzo di Malcolm Lowry *Sotto il vulcano*, dove, allo stesso modo, l'evento meteorologico fa da refrain a una vicenda che si compie in un solo giorno in mezzo a infinite divagazioni e *flashback*.

[210] Perfettamente azzeccate le parole di MARAVALL 1985, p. 253: «Se di fronte alla constatazione che tutto cambia, si opina che tutto al mondo è scastagnato, ciò è perché si pensa che esiste una struttura razionale sottostante, che quando si altera consente di valutare l'esistenza di un disordine: se si può parlare del mondo alla rovescia è perché esso ha un diritto». Così anche nella *Sardigna ricuperata*, dove è però tra le crepe del caos che si insinua l'ordine, e non viceversa.

prossimo aggiustarsi di ogni vicenda negativa.[211] Il riferimento di Raniero a Dio è del tutto casuale, visto che l'Onnipotente non compare nel racconto, mai: il motore va identificato, quindi, con il narratore stesso, l'artefice barocco in grado di risolvere con in l'algebra della parola gli inganni del caso.[212]

Alla stessa maniera del certaldese, dunque piuttosto come una suggestione che come un modello (sebbene le vicende di corsari guardino alla tradizione novellistica),[213] si percepisce l'influenza di un testo moderno, il *Girone il Cortese* di Luigi Alamanni, un poema estremamente svalutato già a partire dalla sua uscita a stampa ed estromesso dal canone, oscurato per di più dal secondo e ben più noto tentativo eroico del fiorentino, l'*Avarchide*.[214] Il paragone corre immediato se si guarda alla quantità di discorsi di secondo (e spesso di terzo) grado che si incontrano nella *Sardigna ricuperata*, che sono più di un comodo strumento per rivelare le identità dei personaggi ma un vero modo di concepire il testo, nel quale le azioni in presa diretta sono pochissime e tutto, anche il racconto della guerra, passa dal filtro prolettico. Come si sarà capito, quella con il *Girone il Cortese* è un'influenza remota e non una filiazione, per quanto poi in entrambi i testi sia centrale la ricerca d'identità come tema (quella dell'eroe eponimo in Alamanni, quella di quasi tutti i cavalieri nel pisano), il cuore in grado di determinare sviluppo del racconto.

La differenza fondamentale, non solo con Alamanni, sta nella forma del racconto, che non si può dire sia orizzontale, come il flusso della storia indirizzata in modo teleologico verso un fine: di certo c'è una progressione e alla fine uno scioglimento, ma l'espansione del narrato è verticale, scende a trivella e si avvita su di sé, e insieme circolare, spiraliforme, verte sulla continua combinazione di elementi identici e non sul razionale evolversi delle situazioni. Se in Tasso la vicenda comune dei Crociati interagendo con quelle dei singoli eroi imbocca delle curve da cui poi rientra con un movimento opposto, a elastico (legato ai perni centripeti dell'unità), ma sempre spingendosi in avanti, in Nozzolini non ci sono delle vere deviazioni perché non c'è un percorso: c'è una scena fissa, con degli elementi che ruotano e si alternano combinandosi, e sulla quale si producono dei repentini e totali sovvertimenti dell'ordine, che in un secondo (quello che ci si mette a scoprire una nuova identità) rovescia situazioni politiche e rapporti di forza.

---

[211] Questa l'ottava di rivolgimento (XII 70): «E se de gli atti vostri o de' perigli / vicin l'esito aver parravvi infausto, / e de gli uman soccorsi e de' consigli / esser più stimerassi il campo esausto, / vedrete allor ch'il Ciel cura ne pigli / e vel faccia tornar felice e fausto, / e quel ch'ordito fu per vostro scorno / in vostro alto trofeo faccia ritorno».

[212] Seguendo il discorso, diventa necessario un raffronto tra le figure dell'eremita e del capitano. Stimando il peso di Raniero sulla *fabula* è evidente che il duce, Gualtiero, non è il principio attrattivo dell'unità (così come non c'è un vero e proprio inferno deputato alla funzione opposta): è l'eremita che risolve l'incanto che allontana alcuni eroi cristiani, ed è poi sempre lui a cementare la coesione morale dell'esercito, invogliando tutti a lasciar stare l'utile personale in favore di quello collettivo (XII 71-75). Raniero è dunque il depositario di un progetto celeste che non ci viene mai svelato (non ci sono senati divini), e a cui, come in Strozzi, non si contrappone un'interferenza diabolica, a riprova della libertà di Nozzolini nell'organizzare su altri principi la macchina narrativa.

[213] Sono moltissime nel corso del racconto, e seguono più o meno tutte gli stessi canovacci: il rapito o è un infante, la cui scomparsa si maschera con una sostituzione di bambino, o un adulto, caso in cui è standard la caduta in disgrazia e il conseguente recupero di fortuna (Carlo che diventa guardiano degli orti, Moretto che diventa schiavo dei Saraceni).

[214] Il *Girone il Cortese*, salvo brevi accenni in repertori specializzati, viene presto dimenticato: l'*Avarchide*, al contrario ritorna di tanto in tanto nelle discussioni sull'epica per la sua stretta imitazione omerica e nella pratica, come i casi di Marino e dell'Accademico Guastatore (di cui si dirà nel prossimo capitolo) attestano.

Da questo si può argomentare a favore di un avvicinamento della *Sardigna ricuperata* all'*Adone*, in nome della tendenza del racconto ad avvolgersi su di sé, benché sia evidente che si tratta di due fenomeni testuali del tutto distinti: il poema di Nozzolini è a tutti gli effetti un *unicum*, in grado di aprire una pista nuova, poi da altri seguita, per la carovana dell'eroico, che se anche fa i conti con il testo del napoletano non si può porre sulla stessa scia vista l'incidenza che ha sul proseguo della tradizione.

Quando Graziani metterà in piedi la complessa macchina del *Conquisto di Granata*, tentando un recupero estremo di tutta la migliore tradizione eroica cinque e seicentesca non potrà fare a meno di prendere in considerazione la *Sardigna ricuperata*, che è il primissimo poema a fare uso sistematico dell'agnizione. La differenza sostanziale, che al contempo rende l'idea della sagacia di Graziani e denuncia il limite di Nozzolini, sta nell'interazione di questo complesso apparato con la storia di guerra. Nel *Conquisto di Granata* l'appropriazione di un'identità convive con lo schema di funzioni per cui i depositari di tali identità hanno un ruolo preciso nello svolgimento della vicenda, nella *Sardigna ricuperata* questo non avviene, non si dà un eroe fatale (che potrebbe essere benissimo Norvale), capace di spostare l'equilibrio tra le forze, ma una serie di fattori, tutti pesanti in modo uguale nel far pendere la bilancia verso i cristiani. Il ritorno di Norvale è decisivo, visto che nel canto XVII è la sua improvvisa comparsa nel corso della battaglia campale a salvare i Pisani da una rotta certa,[215] ma il suo ruolo – ed è questa, forse, la sola macchia del racconto – non è così marcato all'interno della *fabula*: più del suo ritorno, è il suo allontanamento dal campo (e allo stesso modo quello di tutti gli altri eroi) a destare quest'impressione, dal momento che non produce alcun effetto sulla guerra, non altera una situazione che resta stazionaria e in mano ad altri fattori. In sostanza, Norvale torna e gira la sorte della battaglia (non da solo, peraltro),[216] ma se a tornare fossero stati Olprando o Carlo non sarebbe cambiato molto, visto che non si identifica una gerarchia di valore tra gli eroi, il che dà un tono piuttosto casuale a un nesso che dovrebbe essere invece logico e avere di conseguenza un peso enorme sugli equilibri del racconto.

In modo simile al *Palermo liberato* di Balli, se manca un capitano che sia l'anima dell'esercito e la calamita centripeta, viene meno qui anche l'eroe alla Achille o alla Rinaldo capace di sovvertire il corso della guerra, d'accordo con una concezione del racconto e delle sue funzioni attestato nel Seicento, da connettere probabilmente al tramonto delle ottimistiche idee rinascimentali sull'uomo e sulla politica. Così come spesso si incontrano dei capitani inetti, opposti polemicamente a Goffredo (non è il caso di Gualtiero, che è perito di arte militare; ma è solo quello, dato che non ha rilevanza sul piano dell'unità), manca alle volte il braccio armato, l'eroe classico, depositario del destino di una comunità intera.

---

[215] NOZZOLINI, *Sardigna ricuperata*, XVII 5 sgg.

[216] La vittoria arriva grazie agli ordigni incendiari procuratigli dall'eremita Raniero (che permettono di distruggere le torri con cui Murzio stava sbaragliando i Pisani), e con l'aiuto di uno squadrone di marsigliesi giunto in soccorso del marchese di Saluzzo in una guerra esterna e aggregato alla campagna. Norvale non è un Rinaldo, bensì uno dei molti fattori che determinano l'esito del conflitto.

Per queste due cifre, la centralità del racconto di secondo grado e l'assenza di un'assiologia netta nel quadro degli eroi, si produce uno slittamento del tema bellico verso zone meno centrali (sarebbe un errore dire periferiche) del testo: da un lato il continuo racconto analettico, con cui viene ripresa dal principio la vicenda della guerra tra Musatto e Pisa, in modo nient'affatto banale visto che serve al gioco delle agnizioni,[217] dall'altro la casualità dei pochissimi eventi narrati in presa diretta, data dalla mancanza di una graduatoria nel rango degli eroi. Su questo secondo argomento pare il caso di insistere: due delle tre battaglie cui si assiste *live*, quella del canto II e, cosa non dappoco, quella dei canti XVI-XVII (che segna, in pratica, la sconfitta dei Mori), nascono per caso, da uno scontro tra avanguardie e da una zuffa tra due spie poi cresciuti fino a diventare due giornate campali. Non è certo frutto di incapacità da parte del poeta, bensì è una scelta precisa (per la quale, inoltre, la sola battaglia realmente voluta, quella del canto VII, finisce in parità), di cui danno fede i colpi di pollice con cui, in maniera squisita e che ricorda l'abilità di Tasso nel riempire ogni interstizio di senso tra i quadri raccontati, delinea il preciso progredire dei fatti;[218] non è, insomma, un'inadeguatezza del racconto ma un messaggio indiretto, allegorico, che fa gioco con la visione dell'universo come caos accennata in precedenza.

Gli scontri, come gli amori, nascono per caso, ma ancora una volta sono la perizia del narratore e dell'uomo d'arme a definirne gli esiti. Intorno al primo aspetto, detto della destrezza diegetica nella saldatura delle scene, si evidenziano due specifici ambiti in cui l'impegno è teso verso un aumento del bagaglio tassiano, il vocabolario bellico e la precisione descrittiva: compaiono nel testo parecchi lemmi non attestati nella polveriera linguistica della *Gerusalemme liberata* («camaglio», «pavese» e «brocchiero», solo per dirne alcuni), e viene gonfiata la raffigurazione delle macchine da guerra e dei duelli. Nozzolini vuole insomma superare l'esperto Tasso sul terreno che più gli compete, e gli esiti sono pregevoli, senza discussioni superiori alla media dei coevi poeti eroici: l'affresco delle torri mobili dell'ingegnere Murzio (che possiede i disegni nientemeno che di Archimede) è esatta e concettosa, e così è difficile da pareggiare, almeno fino a Graziani, la doppia tenzone del canto V.[219]

Tasso è un modello con cui competere, secondo i principi di un'imitazione lasca, non rigorosa al limite del calco come nei casi di Balli e Gallucci; per il poeta di Pisa la *Gerusalemme liberata* è una matrice,

[217] Tutti gli scambi di neonato sono avvenuti, infatti, durante la scorreria che vent'anni prima della guerra attuale il re sardo ha condotto su Pisa, e da cui ha avuto origine il conflitto che si racconta nel poema. L'antefatto così non è infilato per didascalica completezza tramite analessi, ma diventa parte integrante e necessaria della favola: Nozzolini colma, con più accortezza del secondo Tasso e in un modo mai più tentato nel Seicento, la lacuna della *Gerusalemme liberata*, con una minima alterazione del dato storico (le scorrerie dei saraceni a Pisa si situano nel 1005 e 1012, troppo vicine perché i guerrieri impegnati nell'impresa e scambiati alla nascita possano essere, all'altezza del 1015-1016, abili alle armi e in età da matrimonio).

[218] Sono notevolissimi i passaggi attraverso cui man mano l'immagine della battaglia sgrana: vd. II 19, 5-6 («Qui la tenzon tumultuaria e fiera / di pugna militar prende il sembiante ») e il parallelo di XVI 85, 7-8 («e di campal giornata a poco a poco / cominciansi a dispor gli ordini e il loco»).

[219] Un po' di riferimenti, alla spicciolata: per le torri di Murzio vd. ivi, XVI 165-167 (per il concettismo 166, 7-8: «tal che se non città pareano a pieno / dir si potean gran cittadelle almeno»), per il doppio duello, già visto in Bracciolini e a cui si aggiungerà Graziani, V 93 sgg. (ma è da segnalare anche quello di XIV 5 sgg., preceduto peraltro da un proemio del narratore contro questa pratica come istituto giuridico). Sul fronte lessicale si contano molte altre parole sconosciute a Tasso (alcune delle quali si trovano, peraltro, in Marino): «turcasso», «barbuta», «targa», «buffa» (visiera), «verduco» (tipo di spada sottile), «naccherino», «imbroccata», «corsaletto» (protezione per il busto), strato linguistico certo di non poco conto.

una grammatica dell'eroico da cui partire per scrivere in altro modo, una logica attiva tanto nel macrotesto e nelle sue parti (sequenze, *topoi*)[220] quanto nel circuito rimpicciolito dell'ottava e del verso. Se la seconda area impone di ragionare per assenza (le citazioni sono rare, e sempre di poca taglia), la prima fornisce esempi concreti: al canto I Carlo si vanta di poter numerare non solo gli effettivi del campo nemico ma anche i loro intimi pensieri, proprio come Vafrino (scena ormai topica, come attestano i recuperi di Balli e Cagnoli), senza che però si diano riprese testuali precise, mentre al canto III la fuga di Dialta che sgattaiola via da una zuffa e viene seguita da Ormanno è identica alla situazione che porta al duello tra Tancredi e Clorinda, ma non ci sono punti di tangenza con il testo di base.[221] Un grado d'imitazione intermedio dunque, che con l'archetipo condivide una larga fetta del vocabolario eroico e la tendenza alla *gravitas* (nel verso, nella frase e nell'ottava), riuscito discretamente bene perché inserito in un sistema stilistico sostenuto, teso, lontano dagli eccessi prosastici di Bracciolini e Stigliani, concettosi di Marino e comici di Strozzi.

Sulla stessa presa di distanze si gioca il rapporto con l'*Adone*, con il quale la *Sardigna ricuperata* interagisce ovviamente poco, in ragione dell'alterità di genere: il poema di Marino non si è ancora, a questa altezza, intruso in profondità nelle trame della scrittura in ottave, tanto per lo stile quanto per l'*inventio*, cosa che avverrà solo più tardi, ma è piuttosto un antecedente importante, impossibile da trascurare, per alcuni motivi. I due casi più evidenti sono la fattura di Alchestro del canto I, che partecipa degli esempi di Ismeno e Falsirena cabotando tuttavia al largo,[222] e il giardino del palazzo di Savona, i cui cespugli intagliati ad arte ricordano, sempre alla lontana, il parallelo *locus amoenus* di

[220] Solo un'aggiunta a quanti già visto: contro Tasso, e sulla scia di una tendenza consueta, gli inizi di canto sono tutti costruiti su tirate moraleggianti, talvolta anche di un certo spessore (si vd. quella sulle tecniche di racconto di V 1-4). Come surplus di complessità, alle volte è un narratore di secondo grado a esordire con un proemio moraleggiante, cosa che accade puntualmente quando un racconto viene richiesto sul finire di un canto e rimandato al successivo (come a IX 1-3, con le considerazioni di Ettore sull'essere profeti in patria, e a XIII 1-5, dove Belforte discorre del rapporto tra Dio e fortuna; altri casi a X 1-4, XI 1-2, XV 1-6, XVI 1-6).

[221] Per le smargiassate di Carlo e Vafrino cfr. I 16 (ma anche II 36, il discorso del doppione di Carlo, Guiscardo) e TASSO, *Gerusalemme liberata*, XVIII 58-59, mentre per le fughe delle due eroine rispettivamente III 166 («Allor del viver suo venuto il fine / fra se stessa stimò misera e trista; / ma perché vede ognun vèr le carine / fuggenti aver il cor volto e la vista, / e non esser un sol ch'il guardo inchine / a lei com'a nemico erasi avvista, / pensa infingendo star fra gli altri a bada / e sul lifo a fuggir trovar la strada») e XII 50, ma con un esito diametralmente opposto: Ormanno riconosce la donzella e le offre il uso cavallo.

[222] Cfr. NOZZOLINI, *Sardigna ricuperata*, I 66-67 con TASSO, *Gerusalemme liberata*, XIII 5-6 e MARINO, *Adone*, XIII 7-18. In particolare, I 66,2 («con varie oscure note il cerchio impresse») assomiglia a XIII 5, 8 del poema tassiano («e suo cerchio formovvi e i segni impresse»), e I 66, 3-4 («e della dea triforme ancor non piena / dentro i raggiunti corni il volto espresso») ha grossomodo lo stesso concetto ma ricorda solo vagamente *Adone*, XIII 7, 1-4 («Falsirena aspettò che piene avesse / Cinzia de l'orbe suo le parti sceme / et oportuno al fin quel tempo elesse / che congiunte avea già le corna insieme»). A I 66, 7 non sarà certo un caso che Alchestro vada «mormorando infra sé» quando Ismeno «mormorò potentissime parole» (XIII 6, 2) e Falsirena dimena un cuore d'animale «mormorando tra sé queste parole» (XIII 18, 8); infine a I 67, 1-2 il mago «Con ambo i piè nel cerchio affissi al centro / disse… » quando i precedenti ne tenevano uno soltanto nel cerchio magico (nell'ordine, XIII 6, 1 e XIII 9, con maggiore prossimità di Nozzolini al verso tassiano). Da segnalare infine che le pratiche negromantiche di Alchestro riecheggiano anche più oltre quelle mariniane, quando il mago saraceno sgozza un agnello per preparare delle palle incendiare (cfr. III 16-18 e il passaggio dell'*Adone* sopra citato).

Cipro.[223] Sono solo due segmenti narrativi, ma è proprio attraverso il ritaglio di scene circoscritte che si sviluppa la fortuna di Marino in sede eroica.

Posta nel preludio del poema, la magia di Alchestro sembra indicare l'apertura di una tangenziale mariniana, cosa che viene sconfessata con decisione nel seguito; è, nondimeno, un primo indizio di un processo di accettazione dell'*Adone* nel corredo genetico della scrittura eroica che arriva a esiti maturi, all'insegna dell'equilibrio e secondo precise direttrici, intorno alla metà del secolo. Un altro poema che dà indizi in tal senso è il ***Tancredi*** di **Ascanio Grandi** (Lecce, Michieli, 1632), nel quale si trovano almeno due elementi di sicuro interesse (un'altra magia, e un personaggio in stile Adone) che vengono a galla nel pentolone ricolmo di riferimenti ai classici in cui bolle la storia dell'eroe d'Altavilla.[224] Reduce dall'impresa crociata, il normanno è impegnato in un viaggio di ritorno verso la Puglia che diventa, verso la metà del poema, una nuova missione in Terrasanta, per liberare lo zio Boemondo finito in mano ai musulmani.

Quello di Grandi è, come prima cosa, un poema di navigazione; ugualmente alla *Sardigna ricuperata* di Nozzolini, non è però il grande poema che mancava alla tradizione italiana e europea (ammesso che sia lecito, e mi pare cosa molto dubbio, cercarlo nella tradizione seicentesca): se il poeta pisano accenna a un gusto, ancora molto circoscritto, per l'arte marinara,[225] nel leccese la base dell'operazione è un'altra, più in linea con le forme e i modelli del tentativo di Bartolomei. In entrambi questi testi la novità si risolve nella ricostruzione di un mappamondo, per allestire il quale è sfruttato il tema della conoscenza insito nell'*Odissea*; ne risultano una carta del globo conosciuto nell'*America*, e un rapido tour fuori dal Mediterraneo nel *Tancredi*,[226] esattamente i modi in cui la tradizione intendeva l'epica di mare, lontano dai modelli novecenteschi che la critica, purtroppo, si ostina a cercare anche nel Barocco (su tutti *Moby Dick* e *Horcynus Orca*).

---

[223] Questa somiglianza è già stata notata da ARNAUDO 2012, p. 30-31, cui si rinvia per i dettagli: si noti solo come le due sezioni non si possano sovrapporre precisamente, ma solo per analogia tematica. Si trovano anche dei casi di calco, più o meno preciso, dall'*Adone*: senza voler far un centone, che non risulterebbe così ricco, si citino almeno NOZZOLINI, *Sardigna ricuperata*, XII 28, 8 («se vita esser mi deve un vivo inferno»), alle cui spalle è palese ci sia MARINO, *Adone*, XIX 225, 8 («morte la vita e vivo inferno il mondo»); e VI 20, 8 («or puttaneggia anco in mia figlia stessa»), su un dantismo ammesso a partire dalla mediazione del napoletano (VII 210, 7: «puttaneggiando dentro il proprio tetto»).

[224] Dà un'idea dell'ampiezza e della molteplicità di riferimenti del *Tancredi* alla tradizione classica FOLTRAN 2005, pp. 129-185 (ma non si sono potuti consultare le ricerche sulle fonti di Mangione nell'edizione da lui curata e quello più datato di MASCIULLO 1925), che è anche l'ultimo intervento su un poema dimenticato dalla critica recente.

[225] Meno accentuato di quello che si potrebbe aspettare in un poema concepito a Pisa ma comunque presente, verte su un leggera cromatura lessicale e su descrizioni di azioni nautiche (vd. ad esempio NOZZOLINI, *Sardigna ricuperata*, XI 105).

[226] Se dell'*America* si parlerà più avanti, va qui ricordato il viaggio in America dei Normanni: GRANDI, *Tancredi*, XI 1 sgg., uno dei due luoghi visitati dall'eroe scopritore (l'altro è l'Inghilterra, descritta con evidenti sovrapposizioni con il presente seicentesco sul finire del canto III e a IV 79-84). Non sarà una caso che anche nel *Mondo Nuovo* di Stigliani si abbia una scampagnata ai confini del globo (a XVII 145 sgg. l'inseguimento di Rodrigo porta Colombo in Islanda, Groenlandia e, cosa poi identica in Bartolomei, nella terra dei nani, che il genovese aiuta nella guerra contro le gru): in tutti e tre i testi imparentati con l'*Odissea* la vocazione di scoperta si sviluppa in estensione e verso i limiti del noto. In Grandi, il fatto che Tancredi dovesse conoscere, come Ulisse, genti e costumi era detto già nel proemio (vd. I 1, 4: «e 'n sé di cose alta notizia accolse»).

Per quanto parziali,[227] sono dati che incoraggiano a pensare all'apertura di nuovi orizzonti della scrittura in ottave. Una via complessa nel caso di Bartolomei (e, in misura minore, di Stigliani, dove il viaggio occupa una parte minima del racconto), con l'interazione di fonti letterarie e storiche, più semplice per Grandi, che inventandosi tutto di sana pianta può disporre di una materia plastica, che si adatta a ogni esigenza, proprio quel tipo di poema che dal Cinquecento piaceva meno e che tra i propri ranghi annoverava anche i romanzi di cavalleria: così Grandi ha gioco facile nel recuperare il palinsesto dell'*Odissea*, e contaminarlo con quello – molto più labile – della *Gerusalemme liberata*.

La struttura del poema risulta nitidamente bipartita, tra una prima parte di viaggio e di scoperta e una seconda di guerra ossidionale. Ciò che cambia è l'impatto dei modelli sulla conformazione del racconto: se nella prima parte Omero, rivisitato e riscritto, è ipotesto passibile di un confronto anche preciso alle volte, seguito in modo frammentario ma consistente, nella seconda l'assedio di Fasi si sviluppa in modo eccentrico rispetto alla tradizione. Insomma da un lato un archetipo, dall'altro uno stampo, un'idea di racconto, poi trattato liberamente.

Nel primo caso l'antecedente funziona come una sorta di scheletro, poi riempito con altre polpe. Il telaio del racconto è il medesimo, cambia la carrozzeria: comincia con la situazione in Puglia, da dove il figlio di Tancredi, Idro, parte per andare a Parigi, per raccogliere informazioni sul padre dai vecchi compagni di crociata; nel frattempo Tancredi arriva alla corte d'Inghilterra, dove racconta parte delle sue peregrinazioni per mare. Scampato a una congiura il primo, rimesso per mare dalle divinità il secondo, si ritrovano e riconoscono, dando inizio alla missione per liberare Boemondo (il fine dell'azione).

A partire da questo bozzetto, in cui è fin troppo evidente lo schema omerico di fondo, l'affresco viene riempito da Grandi con tinte barocche: la sua scrittura verte da un lato sulla sovrapposizione di fonti, un primo tipo di intervento sul modello che si può chiamare interpolazione o spostamento, dall'altro sull'aggiunta di materiali propri. Ne esce un poema magmatico, paragonabile per numero di trovate al *Mondo Nuovo* di Stigliani, non a caso il solo oltre l'*Adone* in grado di suscitare letture e un acceso scambio d'opinioni, organizzato come una vera diatriba.[228]

Stando, per ora, sulla prima parte del testo (canti I-VIII), andrà notato come siano forti entrambi i principi dell'arricchimento, la stratificazione degli ipotesti e la dislocazione di scene dal testo base. L'aggiunta di qualche dettaglio consente di rendere immediatamente chiaro il primo punto: al canto

[227] Si può rimproverare la facilità con cui l'occhio moderno guarda a questa tradizione, con alla mano i risultati ottonovecenteschi, ma è un dato di fatto e non un giudizio che manchi ai poemi di navigazione seicenteschi la componente tecnico-scientifica, come se l'elemento mare si possa ridurre nei termini del viaggio o al massimo della scoperta, senza la creazione e lo sviluppo di un mondo con proprie regole e linguaggi.

[228] CICOTTI 2003, p. 13, menziona un'opera di Giovan Pietro D'Alessandro in difesa del poema di Grandi (*Discorso intorno al 'Tancredi'*, Lecce, Micheli, 1634) di cui non sono trovate che notizie indirette, mentre altri repertori eruditi ottocenteschi danno conto di altri lavori difensivi, l'*Apologia* di Giovan Camillo Palma (che ne conterrebbe altre due al suo interno, opera di Tommaso del Bene e Francesco Antonio Belli) e le *Apologetiche risposte* di Agostino Negro: tutti testi vanamente inseguiti da chi scrive, che avrebbero dato una dimensione del tutto diversa alla ricezione del poema del leccese, capace evidentemente di innescare quelle dinamiche dialogiche tipiche dei processi di canonizzazione.

incipitario è anticipato come Tancredi, in prossimità del litorale pugliese, fosse stato allontanato da una tempesta, in maniera identica a quanto è detto occorrerà a Ulisse dopo la Telemachia, mentre Egla che addormenta il figlio Idro per portarlo in Francia è espediente identico al sonno di Ulisse al ritorno verso Itaca; il velo dei venti che l'eroe normanno riceve da un angelo è l'analogo del vaso di Pandora, ma, ancora, posizionato in una zona iniziale del testo e, da ultimo, la profezia di Proteo ricevuta da Tancredi in Egitto è traslata dal racconto dei fatti non di Ulisse ma di Menelao.

La ricollocazione di dettagli e scene fa imboccare al racconto curve diverse da quelle omeriche, che alterano, non sempre in modo produttivo, il senso generale. Se è identica l'ambientazione, in un mondo che si sgretola nella politica e negli ideali e a fronte del quale si erge l'azione civilizzatrice e restauratrice dell'eroe,[229] cambia profondamente, verso la banalità, il senso del racconto di Omero: l'*Odissea*, letta tramite un'intrigante chiave moderna, è una storia di formazione che coinvolge i due eroi maschili,[230] sulla quale, si può aggiungere, interagisce la struttura del racconto. Ricollocarne le tessere come fa Grandi non equivale solo a produrre un disegno narratologico differente ma anche a increspare il significato profondo del racconto: il *Tancredi*, rispetto all'*Odissea*, perde lo strato più profondo di senso, proprio per causa dell'incremento dei materiali narrativi.

La vicenda si scioglie fuor di dubbio, ma è palese che il ripristino della regolarità storico-politica (Boemondo è liberato, Tancredi può tornare in patria) non coincide con uno sviluppo privato degli eroi: superficialmente i nodi vengono al pettine, nel sottosuolo restano aperte le voragini che, forse non per caso, il narratore apre. L'eroe eponimo vince la guerra, si scopre astuto e acquisisce il grado di condottiero (secondo il modello moderno di Goffredo), ma non ripristina il nucleo familiare: la liberazione di Boemondo è una *variatio* depotenziante da questo punto di vista, perché il solo ordine corretto, quello che ha influenza enorme anche su Idro, è quello matrimoniale. Sotto questo aspetto, la storia resta lacunosa: Tancredi non rinuncia alla vedovanza, non torna da Egla (da Clorinda non può, ovviamente) e, insomma, non salda la propria frattura interna. Il poema di Tasso si conferma un mondo chiuso, che non lascia spazi ad aggiunte borghesi.

La decisione di Tancredi ha un'influenza negativa su Idro, che non può risolvere il «disturbo che rileva all'interno delle sue figure genitoriali»: ritrova un padre e l'immagine interna che ne ha, ma non ritrova una famiglia, al punto che la «mancanza di comunicazione tra i suoi genitori incid*e* sulla capacità stessa di Telemaco [ma si legga Idro] di svilupparsi nei suoi anni dell'adolescenza».[231] Idro dà un saggio

[229] A partire dal quadro di I 5-34, sono parecchi gli accenni alla decadenza che ha colpito i regni latini d'Oriente, da II 40 a IV 21 sgg. L'innalzamento di Tancredi a nuovo Ercole, funzionale al ripristino di un ordine in questo mondo allo sbando, è cosa tanto palese quanto mal riuscita, come si legge nella cerimonia con cui l'imperatore di Bisanzio gli affida la clava che fu già di Alcide (XII 22-26).

[230] È davvero notevole la lettura di HARRIS WILLIAMS 2013, che interpreta le parabole dei personaggi e, di più, la struttura stessa del racconto alla luce di una teoria psicanalitica. È comunque apprezzabile il tentativo di Grandi, in un secolo nel quale la Telemachia veniva vista da un punto di vista narratologico come un'aggiunta del tutto gratuita (valga per tutti quanto dice BRACCIOLINI, *Lettere sulla poesia*, p. 29).

[231] HARRIS WILLIAMS 2013, p. 43.

del suo deficit affettivo sul finire del poema, quando dovrebbe essersi compiuta la sua parabola di maturazione e, invece, ricade negli errori adolescenziali da cui Rinaldo si era sollevato: nel canto XX, in vista della battaglia decisiva, si dimentica di nuovo del proprio dovere, sedotto dai vezzi amorosi di due fantasmi, dimostrando di non aver superato il lutto e di non aver compreso la legge di subordinazione dell'amore (quell'amore che il padre reprime e da cui si svincola, e a cui, al contrario, Idro si abbandona senza criterio) alla vita attiva.[232] Il complicato intrico amoroso che si sviluppa intorno a lui si risolve così nel modo peggiore, con la morte di tutte e tre le sue pretendenti, due delle quali tornano poi dall'aldilà per sedurlo: tale padre, tale figlio.[233]

Con alle spalle un modello familiare perdente, Idro resta un uomo inconcluso, perfetta macchina da guerra ma affettivamente sottosviluppato, per quanto all'inizio del poema la sua ricerca del padre avesse tratto origine, come per Telemaco, dal desiderio di vedere ricomposta l'unità dei genitori.[234] Il personaggio resta identico a quello presentato nei primi due canti, non passa dalla purgazione degli affetti necessaria al compimento del suo percorso di crescita: se all'inizio è un cacciatore incurante dell'amore, sul modello di Silvio e soprattutto Adone, alla fine la scoperta di un interesse per l'eros non combacia con l'acquisto di strumenti che gli consentano di avvicinarsi all'oggetto del desiderio; fino alla conclusione Idro resta un dispensatore di morte, che sposta semplicemente la caccia dal bosco al campo di battaglia.

Il binario interno della vicenda di Idro è così assai simile a quello che percorre Adone, splendido incompiuto destinato a restare per sempre adolescente. Il riferimento è nient'affatto casuale, anche se purtroppo il nesso con il poema di Marino, complice uno stile di riscrittura libero del canone, non può venir supportato da rilevanti spie testuali: lo stesso, i due condividono più di qualcosa, a partire dalla bellezza dell'aspetto (delineata in un passaggio assonante con l'*Adone*)[235] e dalla predilezione per le attività venatorie, per finire con il comune statuto di oggetto d'amore (sempre passivi e nelle mani della donna). La storia di Idro è veramente adonia – quasi un aggiornamento di quel modello –, ma passa per

---

[232] GRANDI, *Tancredi*, XX 129 sgg. A 137 un altro indizio dello stato larvale di Idro: qui addirittura è impossibilitato a scegliere una delle due, come se il bisogno di una scelta paralizzasse la sua coscienza. La cosa si risolve nella maniera più banale, con un intervento angelico che lo scioglie *ex machina* dall'incanto: le carenze sul piano degli affetti traslano sulla struttura del racconto, che non si evolve in senso logico ma perseguita fino alla fine un modello di conduzione per così dire irrazionale, nel quale le forze ultraterrene non sono 'mentori' che indirizzano l'azione dell'eroe ma agenti veri e propri, che non lasciano spazio di manovra alle capacità umane.

[233] È fuorviante la lettura che dà del tema amorosa FOLTRAN 2005b, pp. 133 sgg., come di consueto incentrata su una ricerca sterile delle fonti. Tra la fine del canto XX e la prima metà del XX si compie il destino delle tre donne: Nilea si suicida perché lo crede morto, Roberta e Tigrina vengono a duello, la prima muore per i colpi della nemica e la seconda di felicità per aver eliminato la concorrente.

[234] GRANDI, *Tancredi*, II 71 sgg., ove si reca dalla madre per convincerla a convertirsi prima di partire in cerca del padre. Il narratore, forse per la spinta inerziale del modello, sembra intravedere questa possibilità di sviluppo diegetica e psicologica, ma presto la abbandona: Egla è forzata da un angelo a rinunciare al proposito di sposare Tancredi perché ha consumato il matrimonio prima delle regolari nozze (VIII 105-114, momento da cui scompare per sempre dalla favola).

[235] Cfr. ivi, I 73, 5-8 («Per ville e per città la fama il volo / stese, e diffuse un sì ammirabil vero: / correan popoli a noi sol per mirare / miste a sommo valor bellezze rare») con quanto detto a proposito di Psiche nella «novelletta» (MARINO, *Adone*, IV 9, 1-4: «Per alpestri sentier stampando l'orme, / nazion peregrine e genti estrane / per veder s'era al grido il ver conforme / vi concorrean da region lontane»).

un processo di trasformazione nel quale a svantaggio degli affetti viene privilegiato il profilo bellico, del cacciatore che diventa guerriero: la Telemachia dei primi due canti è motivata, in questo senso, da uno solo dei due aspetti omerici, la ricerca di un'immagine eroica del padre, (da costruire attraverso i racconti di Raimondo) che funga da «stimolo» al suo animo belligerante.[236]

La parabola si compie, dunque, ma solo sul piano estetico, mentre su quello psicologico Idro non si svincola dal suo ideale di riferimento. Non sarà un azzardo parlare di modello, visto l'impatto che questa tipologia ha nel Seicento: un secondo Adone (più nettamente marinista) si avrà nel giovane Vespuccio del poema omerico di Bartolomei a rafforzare l'ipotesi di un'appropriazione precisa, calcolata su base eroica nel contesto di storie di formazione, dello schema di Marino. La bildung è mancata e tragica proprio perché il personaggio del napoletano (e quindi il poema, che è assurdo chiamare 'eroico') non passa attraverso un filtro epico, non realizza la propria virilità ma resta un ragazzo che impegna le proprie energie nella palestra eroica, nella guerra per principianti che è la caccia. È la prova concreta del fatto che un ragionamento sull'*Adone* nei termini dell'epica è utile e va di necessità condotto sulla tradizione seguente, la quale non rinuncia affatto ad appropriarsene come modello e a rileggerlo.

Sulle spalle di tale lettura risulta evidente come l'irrobustimento della seconda parte del poema con lo stereotipo della guerra d'assedio sia da una parte necessaria (è il conflitto che serve a Idro per diventare uomo), dall'altra stridente, per le ragioni dette e perché porta nel tronco del racconto mediazioni estranee allo sviluppo omerico. Dopo una fase intermedia (canti IX-XII), nella quale a una naumachia segue l'arrivo in porto dei Normanni, si apre la sezione conclusiva, dove torna attivo lo schema della *Gerusalemme liberata*: l'espugnazione di Fasi viene condotta a termine nonostante la serie di disturbi infernali (cui compete la sfera dell'amoroso) che allontanano dal campo cristiano l'eroe fatale, il figlio di Tancredi.

La griglia tassiana è meno precisa di quella omerica vista prima, dato che presenta diversità sul duplice piano dell'*inventio* e dell'orchestrazione del racconto. Se il primo aspetto si scorge anche a partire da una sinossi del testo, con le trovate di Grandi che sono talora davvero bizzarre,[237] l'altro si inserisce nell'ormai consueto discorso sulla brevità degli intervalli d'oscillazione della favola: le molestie degli inferi si risolvono in breve, sempre per opera divina e si protraggono fino quasi alla soglia del racconto (ancora a XX 180 Asmodeo cerca di invertire l'esito della battaglia con i propri poteri, ed è nuovamente l'aiuto dell'angelo protettore dei Normanni a ricacciarlo agli inferi).

---

[236] Piuttosto chiaro al riguardo il passaggio di GRANDI, *Tancredi*, III 31, 5-8: «ch'i trofei di tuo padre e del suo zio, / eccelsi in Asia, udir tu ne potrai, / et a te ne farai stimolo e cote, / di sì gran coppia tu figlio e nepote». Che il viaggio di Idro avesse poco a che fare con la scoperta di un'identità era d'altronde già chiaro, visto che a muoverlo è un finalismo di tipo meccanico (serve la sua presenza per sciogliere l'impresa di liberazione, perché è eroe fatale: II 45, 1-4) anziché di matrice interiore.

[237] Per fare un esempio si può prendere la tipologia di errore che viene adattata per Idro, che ha per tema la gloria e non l'amore: il demone Satan lo attira fuori dal vallo con una scusa e poi lo sottopone alle prove di Ercole; alla fine gli fa credere di essere un nuovo Atlante, e lo immobilizza sotto il peso di un finto globo (XIII 91 sgg.).

Senza dilungarsi troppo, a proposito delle soluzione per macchina va notato che coinvolgono per ben tre volte Idro, la cui capacità di ficcarsi nei guai è quasi proverbiale: prima viene salvato da Giovanni dalle macchinazioni di Satan, poi è liberato da Tigrina dalla prigionia in cui si è andato scioccamente a infilare, infine è un angelo a scioglierlo dalle tentazioni amorose dei due fantasmi.[238] Se tre indizi fanno una prova, sarà chiaro come i continui aiuti esterni intorbidino il processo di formazione eroica di Idro, che non matura affatto come guerriero nel corso della storia: letta in questa luce, la strage finale con cui risolve la giornata campale suona come l'applicazione a un nuovo contesto (che non sia il bosco) di una certa forza anziché l'esito logico di un processo di conoscenza di sé e delle proprie capacità.

Il secondo grande insieme di interventi è l'aggiunta di tessere, che possono essere temi o vere e proprie sequenze, agli schemi narrativi visti. Lasciando stare le impronte iliadiche stampate su tutta la seconda metà del poema,[239] un grande campo d'indagine è quello del tema funebre, costante nel poema e trattato con un attaccamento necrofilo che ricorda quello del *Mondo Nuovo* di Stigliani. Si inizia con Tancredi che si salva dal naufragio aggrappandosi alla bara di Clorinda (passo ingegnoso, che pare simbolico dell'attaccamento del crociato al proprio lutto, come se anche fisicamente non lo volesse superare); si prosegue con Boemondo che si intrufola in Antiochia dentro un sarcofago su suggerimento del provvido nipote,[240] con il cadavere della regina d'Inghilterra morta suicida che galleggia sulle acque del Tamigi, con la nave di Gozo che si tramuta in sepolcro; per finire con la tomba piramidale che Tancredi fa erigere per commemorare i morti, e i fantasmi che seducono Idro uscendo da un avello. Decisamente abbastanza per dare un tono noir al poema.

La presenza di elementi lugubri è una cifra tipica del Seicento: esplorata solo parzialmente da un Grandi che si allinea piuttosto alla novellistica, si arricchisce di una lunga tirata di Vafrino contro i vizi del mondo e di alcuni precisi rimandi alle piramidi e ai modi di sepoltura egizi (centrale quello dell'arca-barca). Sono tutte cose che vanno verso Marino, il cui poema era percorso da una venatura morale che poi sarà frequente nell'eroico successivo (il caso migliore è la *Cleopatra* di Graziani), e mostrava un interesse archeologico per riti stravaganti ed esotici. Ultimi elementi di questa breve galleria sono la descrizione del cannocchiale con cui Tancredi scorge l'armata inglese e il rito negromantico con cui

[238] Il tutto accade, come ovvio, in una porzione di testo limitata: se alla fine del XVII è superata l'impasse creata da Satan che durava dal XIII, già al canto successivo Idro con una levata d'ingegno finisce nelle grinfie dei pagani (decide di intrufolarsi in città per rubare il palladio che la protegge, ma viene acciuffato: XVIII 138). Sprigionato da Tigrina nel XIX, nell'imminenza dell'attacco si lascia sedurre dai due fantasmi, ed è solo la mano divina a farlo tornare in battaglia (XX 147 sgg.). Non solo la vicenda di Idro, d'altronde, si conclude per intervento divino: è significativo che a eliminare il palladio che difende la città sia, ancora, non una forza umana ma un angelo, che spiana così la strada alla vittoria (XX 71-75).

[239] Le riprese sono tante che pare difficile distinguere il modello dell'*Iliade* da quello della *Gerusalemme liberata*: è tuttavia chiaro che è sul secondo che viene stabilito la traccia del racconto, mentre il primo funziona come serbatoio per la ripresa di motivi e situazioni. Così lo schema del rapporto tra Idro e Giosia che ricalca quello tra Achille e Patroclo, e che si arricchisce dei consueti esiti (uccisione di Giosia e lotta per il suo cadavere, XV 55 sgg., vendetta di Idro, XVIII 28 sgg., esequie con giochi per Giosia e richiesta del corpo di Tormonte da parte del padre, XVIII 105 sgg.).

[240] Sono entrambe variazioni su temi omerici: allo stesso modo Ulisse galleggiava, ma su un comune pezzo di legno, in prossimità dell'isola dei Feaci in OMERO, *Odissea*, V 325 sgg., mentre il secondo caso guarda evidentemente all'inganno del cavallo. Per i due passaggi vd. GRANDI, *Tancredi*, I 79-81 e III 68-79.

Letaspe interroga l'anima di un soldato morto, due passi che tesaurizzano il precedente pur senza volersi riagganciare con alta fedeltà al suo dettato.[241] Sono le prime passerelle gettate dall'eroico verso il poema di Marino, pronte a diventare ponti nel ventennio successivo.

9. L'EPICA TASSIANA

Schiacciata solo dall'inamovibilità del massiccio blocco mariniano, la linea tassiana pura resta una presenza non marginale anche in questo decennio di monopolio del nuovo: un isolamento qui non aggirabile, che però non deve depistare riguardo la centralità di un modello che continua ad avere un'importanza essenziale nel Seicento. Sull'asse Balli-Graziani dei poemi tassiani doc, quelli che a più livelli assottigliano l'emulazione a imitazione, si trovano negli anni Venti due esperimenti tra loro profondamente dissimili, che in modi e in misure diverse contribuiscono a portare avanti un'idea di epica destinata a non tramontare che molto più avanti.

Il primo è, in realtà, una prova al negativo del funzionamento di questa categoria: per conferire al testo una patente di legittimità tassiana **Belmonte Cagnoli** non esita a posporre alla propria ***Aquilea distrutta*** (Venezia, Baba, 1628) una fuorviante *Tavola delle comparazioni* nella quale sbandiera le ottave coniate sul presunto modello. Niente di più distante dalla realtà del testo: la *Aquilea distrutta* è una cosa del tutto altra dalla *Gerusalemme liberata*, un sistema magmatico e aperto impostato e quindi realizzato (con tenacia, come dimostra il fatto che la revisione tra la *princeps* e l'edizione del 1628 non altera il tessuto diegetico ma quello stilistico)[242] sulla base di principi differenti.

Non sarà un caso che la *Tavola delle comparazioni* si focalizzi sulle similitudini, che sono parte marginale dell'*inventio*: la connessione con Tasso si può rintracciare solo in questi ristretti segmenti e non su altre situazioni narrative, un'imitazione a circuito chiuso che osserva zone del testo precise senza essere in grado di ampliare il punto di vista a fattori di più ampio respiro, come una sequenza o una struttura generale. La camera di Cagnoli – quella perlomeno che lui ci esibisce – è fissa su un punto della *Gerusalemme liberata*, e mostra come effettivamente in atto un principio di riscrittura seriale (esteso su intere ottave) che però non risulta altrove, dove l'imitazione si estende al massimo sulla distanza del

[241] Per la descrizione dello strumento di Galilei cfr. ivi, VIII 10-13 e il celebre passaggio di MARINO, *Adone*, X 42-43, con almeno due punti di tangenza piuttosto sicuri, mentre per il rito cfr. rispettivamente XIX 70 sgg. e XIII 37 sgg., dove sono da rapportare XIX 73, 5-8 e XIII 42, centrate sulla ricerca di un morto che non abbia danneggiati gli organi del linguaggio (cosa precisamente mariniana e che travalica Lucano), XIX 74, 5-8 e XIII 44 sul trasporto del corpo e, infine, XIX 78 e XIII 75 sulla promessa di un eterno riposo allo spirito richiamato. Il tutto, come ovvio, in un contesto di restringimento del dettato e dell'ipertrofico stile mariniano.

[242] Tra A (la *princeps*) e B (l'edizione qui in esame) sono pochi gli interventi sulla sostanza del testo, come evidente dalla *Tavola 7*, mentre è assiduo il lavoro sul tessuto sintattico, di cui non si può tuttavia dar conto in maniera esaustiva. Alla Biblioteca Civica di Pordenone, fondo Porcia, sono conservati due esemplari della principe (chiamati qui A_1 e A_2), uno dei quali sana qualche lieve corruttela imputabile a sviste dell'editore: A_1, segnatura A49, è il più imperfetto, e deve essere la prima tiratura di quest'edizione, seguito dal più pulito A_2, segnato 436 e con coperta diversa. La storia del testo non si esaurisce alla stampa: una redazione posteriore si legge in due copie di B con postille autografe, di cui informa il quadro di Capucci contenuto nel *DBI* (non proprio tenero nel giudizio: il poema è definito «grigia opera di scuola» a p. 330). Immancabile nella preliminare rassegna bibliografica il rinvio a BELLONI 1893: pp. 239-248.

verso, se non dell'emistichio, e come calco netto piuttosto che come rifacimento personale.[243] Un livello intermedio – uno dei possibili – tra il grado zero di Chiabrera e l'emulazione di Balli e Gallucci.

Sul duplice fronte della cernita dei materiali narrativi e della loro disposizione in un organismo testuale si percepisce la grande distanza con il presunto modello. Solo formalmente, infatti, si vede un abbozzo di schema tassiano: al cuore del racconto c'è sì un assedio, che funziona come perno per le altre vicende, e tuttavia non è il motore centripeto della vicenda ma semplice punto di partenza, non attrae le vicende bensì le respinge. Si tratta di un meccanismo singolare nel suo disordine, che funziona come una calamita con i poli invertiti: le vicende dei singoli cavalieri si aprono a ventaglio senza refluire verso l'assedio, che dura da tre anni nel racconto, ma disperdendosi. Non è nemmeno possibile definirlo secondo la dicotomia centripeto-centrifugo, perché questa sottintende un'azione a elastico, di partenza e ritorno degli eroi, che qui non c'è: i campioni partono da Aquileia per non farvi ritorno, anche quelli sopraggiunti – per ragioni spesso incongruenti con l'impresa: Lucenzio vi arriva per amore, Torrismondo per sete di vendetta; soltanto Gualtieri arriva per dare soccorso agli assediati – in corso d'opera.

Se ne può parlare dunque come di un congegno che funziona diegeticamente per detrazione, cosa non insensata se si guarda anche allo sviluppo della storia: Aquileia cade, in sostanza, per carenza di uomini dopo le partenze di Gualtieri e Lucenzio e l'affondamento della flotta papale, quando viene meno il materiale umano per sostenere la difesa. Come nell'*Iliade*, le forze scemano con lo scorrere del tempo, solo che ora manca un eroe in grado di rovesciare le sorti di un Marte che non arride ai buoni: Lucenzio, l'eroe capace di tenere testa ad Attila (nel libro XIII), decide con un'intempestività agghiacciante di lasciare il campo per inseguire l'amata Ismeria a Damasco, riducendo a zero le già esigue speranze di resistenza.

Lo fa, peraltro, con una faccia di bronzo incredibile, presentandosi di fronte a Littorio, duce degli assediati, con una scusa puerile (a un passo dal baratro ha deciso di fare una gita a Gerusalemme per visitare il Santo Sepolcro).[244] È evidente che il testo si attesti su un orizzonte di disillusione per gli indirizzi della cosa pubblica seicentesca, rintracciabile a livello tematico nell'ottusità degli eroi (che è sintomo di una perdita di fiducia nelle capacità dell'uomo politico) e nella scelta di un'epica dei vinti, in

[243] Qualche esempio, alla spicciolata: cfr. CAGNOLI, *Aquilea distrutta*, III 13, 1-2 («sen vola / col veloce destrier di schiera in schiera», detto di Aezio in prossimità della battaglia campale di Tolosa) e TASSO, *Gerusalemme liberata*, XX 12, 1-2; e poco oltre, III 13, 7-8 («fermossi al fin tra' primi duci, e d'alto / gl'invita, così parlando, al duro assalto»), con XX 13, 1-2 (ma è il discorso di Attila, cosa non dappoco, a ricordare quello di Goffredo: vd. III 19-21, con una serie di rimandi nettissimi). Il duello tra Torrismondo e Andarico del libro VII rimonta ovviamente agli antecedenti di Tancredi e Clorinda e di Tancredi e Argante (VII 78, 3: «S'odon le spade orribilmente urtarsi»; VII 83, 8: «anzi perdita stima il vincer tardi»; VII 99, 1: «Su 'l pomo de la spada ognun s'appoggia»; VII 108, 1-3: «E quasi più che prima irati vanno, / se non da forza da furor condotti, / con fieri colpi a giunger danno a danno»), mentre l'estetica del bello militare pesca da un celebre passaggio della battaglia con gli Egizi (cfr. X 66, 5: «L'orror quanto è più fiero è ancor più bello», e XX 30, 1: «Bello in sì bella vista anco è l'orrore»). Sono solo esempi di una scrittura punteggiata di calchi e rifacimenti, non solo da Tasso ma anche da Petrarca.

[244] Ivi, XIV 55-56. Ancora peggio fa Andarico, che vive in maniera ridicola il contrasto tra amore e onore: indeciso tra l'inseguire Ismeria e il tornare al campo, muta idea a ogni soffio di vento, tornando più volte sui propri passi (XII 44 sgg.); è un messo appositamente inviato da Attila a convincerlo (XII 106), ma di nuovo, sulla strada per Aquileia, pensa di riprendere il mare in direzione di Damasco dopo aver intravisto in un ritratto le fattezze dell'amata (XVIII 13).

controtendenza con gli assiomi di base della tradizione, mentre su quello più squisitamente tecnico nella rinuncia a ogni tipo di unità e coesione narrativa, a vantaggio di una forma divagante e priva di punti fissi.[245]

L'assedio, si diceva, non è più l'asse su cui impostare l'equilibrio diegetico, ma un simulacro dal quale far lievitare il racconto per digressione. La cosa è accertata al punto che alle volte, addirittura, sono le storie di primo piano a finire nel niente: Torrismondo, spintosi ad Aquileia per vendicarsi di Andarico, se ne torna a Toledo subito dopo il proprio arrivo, alla notizia della terribile mutilazione subita dalla sorella per mano del marito. Non una ma ben due storie vengono lasciate indietro, le ire di Torrismondo contro il cognato e contro Andarico, delle quali non si sa più nulla: lo lasciamo alla fine del libro VIII in procinto di prendere il mare, togliendo ulteriore aiuto agli assediati, senza che la sua vicenda si sviluppi.[246] Un caso incredibile che, tuttavia, non è il solo: della sorte di Lucenzio non abbiamo nuove dopo la sua indecorosa partenza, né di quella dell'amata Ismeria, che prende la strada della natia Damasco per cristianizzarla.[247]

Casi troppo lampanti per pensare che non si tratti di una cosa cercata, ma che mancano poi di una controprova che testimoni un'affiliazione a un'altra formula narrativa. Purtroppo Cagnoli rinuncia a costruire un ordine alternativo a quello lineare tassiano, nonostante le ottime possibilità di un poema su cui funzionerebbe a meraviglia l'*entrelacement*. Un'ossatura che come nella *Sardigna ricuperata* si potrebbe costruire a partire da una stessa tempesta, ricorrente a diverse altezze del testo e capace di coinvolgere vari personaggi in tempi narrativi diversi; invece le bufere che incontrano nei pressi di Zara prima Prisco (libro I) e poi Andarico (libro XII) non sono che banali doppioni, cui per di più se ne aggiunge un terzo, nel naufragio dell'armata pontificia vicino a Grado (libro XIX). Il dubbio viene se si considerano i primi due casi (che mostrano tra loro affinità particolari, quasi fossero la medesima azione presa da due punti di vista),[248] ma una serie di dettagli sconfessano tale possibilità di lettura:

---

[245] I finali di libro sono emblematici della difficoltà a tenere le redini del racconto: per via della molteplicità di punti di vista diventano una specie di collage delle impressioni che un fatto desta nei vari personaggi, un imbuto in cui scolare tutti quegli aggiornamenti del sistema complessivo della *fabula* necessari a far ripartire l'azione da un punto logico e da tutti i personaggi condiviso.

[246] L'aspettativa del lettore avrebbe meritato un risarcimento, a maggior ragione se si considera che la luttuosa storia di Alvida, sorella di Torrismondo, occupa oltre quaranta ottave, alle quali ne seguono altre sessanta di un consiglio nel quale è deciso non solo di richiamare Torrismondo ma anche di inviare una spia a Cartagine per valutare le chance di un intervento in armi (ivi, VIII 1 sgg.). Nemmeno della spia Eredia, che alla sua partenza millanta alla Vafrino di poter compiere grandi imprese (cfr. ivi, VIII 92, 1-2: «Baldanzoso colui vanta e promette / di penetrar tutti i maggior secreti» e TASSO, *Gerusalemme liberata*, XVIII 59, 1-4), si ha poi notizia più in là nel testo.

[247] Lucenzio, d'altra parte, aveva già dato indizio di una visibile incostanza: nel libro XI aveva abbandonato le mura per darsi alla ricerca dell'amata, prima di partire definitivamente nel XIV. Stesso discorso per Ismeria: nel libro V si era messa sulla strada per la natia Damasco, insidiata da Gerlando, ed era poi finita a Rodi, dove aveva vinto un drago; nel libro XI, infine, dopo essersi convertita sparisce dal racconto per tornare in patria (74 sgg.).

[248] Al di là dell'identità di luogo (Zara), ritorna il dettaglio delle merci sparpagliate sul mare: potrebbero essere le stesse perse dalla nave di Andarico (XII 23, con indugio sospetto del narratore nel precisare che quelle leggere restano a galla mentre quelli pesanti vanno a fondo), notate da Prisco all'uscita dal porto (ivi, I 77, 4). Potrebbe essere poi proprio la nave di Andarico quella che Prisco vede sbalzare su una «montagna» ondosa (I 63 e XII 24, con recupero lessicale netto; nel contesto di una decina di ottave da confrontare puntualmente).

Ismeria e Torrismondo sono presenti nella rassegna del libro I ma sono già spariti dalla scena, dopo le azioni dette, al XII, che pertanto non si colloca alla stessa altezza cronologica bensì molto più avanti.

Se avesse trovato un punto d'incrocio tra le singole vicende Cagnoli avrebbe eretto un impianto originale e intelligente, alternativo per davvero alla *Gerusalemme liberata* perché potenzialmente in grado di abbracciare, senza dover ricorrere all'analessi, tutta o una buona quota della vicenda di un assedio lungo tre anni e non solo il suo finale, e capace di creare un assetto preciso pur nell'assenza di un piano metafisico (non se ne ha traccia nel poema). Così non è: l'*Aquilea distrutta* non è che un cumulo di macerie, un poema senza capo né coda che di Ariosto prende le inevitabili sbavature del sistema architettonico aperto (le vicende inconcluse di alcuni personaggi) senza sapere al contempo trarne gli aspetti di pregio.

La scelta degli oggetti testuali non è che una conseguenza di questa disponibilità a smagliare il tessuto della tela narrativa: privo dell'asfissiante necessità di ricondurre i nodi al pettine, il poema può schiudersi fino a diventare un collettore di storie e un archivio dello scibile, senza la pretesa che il torrente di vicende e di descrizioni abbiano poi un ritorno sulla *fabula* (che non sia quello detto della detrazione). Si hanno in questo modo aperture momentanee (le sette stanze dedicate agli amori di Pan e Siringa durante il viaggio di Prisco, le otto all'ormai consueto *topos* del pastore)[249] oppure diramazioni più stratificate, che convogliano in una sequenza predisposta alla dilatazione digressiva un sistema di canali secondari, come nel caso della lunga rassegna storica e erudita di città e regioni che prende spunto dalla navigazione di Prisco o della descrizione minuta di un giardino in cui passa Torrismondo di ritorno verso la Spagna.[250]

Cagnoli asseconda la propria vocazione al catalogo, di cui sono una miniatura i versi costruiti su accumulo asindetico di quattro o cinque elementi, riconducibili talvolta a un preciso modello ma più in generale a un gusto per le strutture geometriche che ha larga diffusione nell'*Adone*.[251] È l'unico punto di possibile (e infinitesimale) tangenza di un poema che per il resto, sulla dicitura, è piuttosto scorrevole, lontanissimo dagli eccessi di Marino e, invece, assimilabile a una regolarità classica, da identificare in una *koiné* lessicale e retorica tassiana. Il lavoro di Cagnoli, a partire da un dizionario eroico standard, è concentrato allora sulla sintassi, che viene alterata rispetto al prototipo tassiano dall'utilizzo frequente di tipologie distributive dispari, quelle che già Ariosto aveva drasticamente ridotto rispetto a Boiardo e che erano poi quasi scomparse con la *Gerusalemme liberata*.

[249] Vd. rispettivamente ivi, I 49-56 e XII 49-57 (ottave che saranno di un qualche interesse poi per l'analogo passo del *Conquisto di Granata* di Graziani).

[250] Ivi, I 74 sgg. e VII 25 sgg. Il giardino è quello di una delle splendide ville di Nervi, altro punto in comune con la *Sardigna ricuperata* di Nozzolini (con tanto di descrizione della fontana): non è impossibile che il pisano conoscesse il poema di Cagnoli, sulla cui burlesca celebrità si leggano le pagine di Eritreo menzionate da BELLONI 1893, p. 247.

[251] CAGNOLI, *Aquilea distrutta*, I 25, 8 («catapulta, monton, balista e torre») per cui è evidente il modello di TASSO, *Gerusalemme liberata*, XVIII 64, 8 («catapulte, monton, gatti e balliste»). Cagnoli non si arresta qui e, poco più avanti, dà anche un elenco delle armi personali disteso su una ottava (I 33), che ricorda per qualcosa quello di MARINO, *Adone*, XII 37.

10. INTORNO ALLA *STRAGE DE GL'INNOCENTI* E ALLA *GERUSALEMME DISTRUTTA*

Geneticamente predisposta ad accogliere l'innovazione rispetto a un poema grande più fedele ai modelli della tradizione classica, la categoria dei pesi piuma non tradisce le aspettative nella finestra del decennio aperto dall'*Adone*. Il contributo del napoletano conta, cosa prevedibile, in modo determinante, ma non è solo un dato numerico, rappresenta bensì una costante, una cifra, cui si arriva addizionando fattori diversi che, pure, tornano con una frequenza significativa. Altra prova di un impatto sulle scelte del genere e sulle sue vicende (soprattutto), e occasione per fondere in una sola lega poemi incompleti e poemetti encomiastici, tutti influenzati – in che modo si vedrà – dalle prove epiche del cavaliere.

Un discorso sul Marino eroico fuori dall'*Adone* ha ancora dei margini di miglioramento, se non, purtroppo, filologici,[252] quantomeno esegetici: da una parte un'interpretazione della sua produzione in ottave pare necessaria per riabilitare una figura di poeta epico trascurata, a lungo vista come una ciarlataneria o un'impostura,[253] dall'altro, a partire da questa, la ricerca di un attestato di validità, finora mai rilasciato dalla critica, nel campo della narrativa.

Una singolare continuità, per venire al primo aspetto, tra la *Gerusalemme distrutta* e la *Strage de gl'Innocenti* a cui fino a oggi nessuno ha posto attenzione risiede nella scelta dell'argomento: le due prove narrative condividono il tema delle rivolte giudaiche, una convergenza non casuale e che poi si rivela ricca di sviluppi nella tradizione narrativa. È la prima indicazione di una serietà basilare nel progetto del napoletano, e coerente con le sue pericolose inclinazioni: l'argomento è adeguato per un'epica decentrata verso il sacro, meno legata alla storia e, viceversa, più implicata con la dottrina (rispetto a quella tassiana), in conformità con quella dorsale aperta dalla stagione ravennate, ma è anche rischioso se caricato nella cartuccia di una penna ambigua.

Se la *Strage de gl'Innocenti* è palesemente indirizzata verso il patetico, e fa leva sull'ipotesto delle Sacre Scritture (ma sui fatti di Erode il contributo della storiografia antica non è scarso),[254] la ***Gerusalemme distrutta*** (Venezia, Piuti, 1626) può contare su un vasto retroterra cronachistico, che ha in prima fila la *Guerra giudaica* di Giuseppe Flavio, e si aggiunge al senso metaforico della vicenda: la conquista della città da parte di Tito, argomento caro al Seicento già prima di Marino,[255] è un fatto reale e tramandato dalle fonti ma che nella chiave di lettura di una vendetta contro gli uccisori di Cristo assume un significato metastorico preciso, da ricondurre evidentemente alla situazione politica della Francia di

[252] Edita la *Strage*, della *Gerusalemme distrutta* restano le intenzioni attestate da frammentarie riscontri per lettera, destramente inseguite da RUSSO 2008.

[253] Come emerge dalle accuse di Stigliani, sulla cui scia si colloca la lettura di cui si diceva di un Marino scoraggiato dal *Mondo Nuovo* (vd. *supra*, p. 252, n. 152). Dà un giudizio diverso, partendo da uno spoglio scrupoloso dei materiali, RUSSO 2008, che mette in secondo piano l'ipotesi di una competizione con Stigliani per inseguire le tracce concrete che il napoletano ha lasciato, a partire dalle ventennali testimonianze epistolari.

[254] In particolare, la frammentaria *Storia universale* di Nicolao di Damasco, la *Storia romana* di Appiano e la *Storia di Roma* di Cassio Dione, solo per citare le fonti classiche (cui vanno aggiunte quelle cristiane).

[255] Del 1613 sono gli *Hierosolymae eversae libri X* di Giovan Pietro d'Alessandro, stampati a Napoli, in esametri di stretta imitazione virgiliana.

Luigi XIII. Come Vespasiano, il giovane re porrà freno all'eresia (ben più pericolosa dell'alterità musulmana della Crociata)[256] che agita dall'interno la pace del regno, ripristinando il corretto ordine delle cose e, con tutta probabilità, perdonando alla fine gli eversori, come indicato – sovrapponendo i piani celeste e storico – in un passo del concilio divino; l'auspicio si coronerà, Marino morto, con la presa di La Rochelle del 1628, a partire da cui si aprirà, in maniera meno pietosa di quanto il Dio mariniano auspica, un periodo di pace.[257]

Il cantiere epico risulta molto meno casuale se considerato secondo quest'angolo: un Marino non soltanto scaltro auto-promotore della propria opera ma anche intelligente scout di argomenti per il poema promesso a Luigi e alla tradizione, che celebrando le glorie militari del re francese avrebbe fronteggiato l'opera di Tasso. La scelta è ottima, il soggetto si presta perfettamente a una lettura di secondo livello e mantiene quel grado di plasticità che va riconosciuto alla storia: guerra religiosa e al contempo civile, quindi particolarmente cruenta, contro un nemico interno alle società statale e religiosa, nella quale la violenza – con l'autoritarismo che scivola facilmente nella *pietas* – non è che uno strumento per la ricostituzione dell'equilibrio irenico.

Da possibile spunto per una celebrazione di Enrico IV (possibilmente), il testo nel corso dei venti anni in cui se ne ha testimonianza si sarebbe potuto facilmente reindirizzare su Luigi, impegnato già dai primi anni Venti in una politica di repressione religiosa: lungimiranza, ma anche attaccamento per un testo che sembra non voler mai veramente abbandonare, anche solo per «testardaggine», almeno fino alla crescita dell'*Adone*, nei confronti del quale funzionerà come cava di materiali.[258]

Sul testo è già stato detto abbastanza, fermo restando che si tratta di poco meno di cento ottave, un numero esiguo per trarre conclusioni di qualche sorta: alcuni puntelli per ricostruirne il corpo ci sarebbero, ma davvero infinitesimali: l'accenno all'errore degli eroi, oltre al motivo della tempesta, è indizio da tener buono ma che in mancanza del prosieguo lascia il tempo che trova, e che annega nella solita tendenza d'autore – questo sì un dettaglio da non tralasciare – a lardellare il racconto con descrizioni di particolari esornativi.[259]

---

[256] Se in Tasso il nemico è il diverso, in Marino sarà un qualcosa non altro da sé, ma il riflesso distorto e perverso di quel noi in cui si identificano poeta e committente: tutto questo prima di ZATTI 1982, che legge giustamente nell'alterità musulmana una maschera sotto cui si cela la Riforma luterana applicando il canone della psicanalisi freudiana.

[257] MARINO, *Gerusalemme distrutta*, VII 62-63. Chiaro che non si può leggere il frammento sulla base di una storia di là a venire, ma non è impensabile che il napoletano avesse altri riferimenti sotto mano, già a partire dai primi anni del secolo, quando aprì i lavori della *Gerusalemme distrutta*: magari, ma è solo un'ipotesi, la presa di Parigi di Enrico IV di cui canta anche Malmignati, oppure le giovanili imprese di Luigi di cui lui stesso dà conto nella prefazione dell'*Adone* (MARINO, *Adone*, *Alla maestà cristianissima*, 11-12). In alternativa, è possibile che fosse il testo pacificatore della lite con il Sant'Uffizio e la corte romana, nella quale è costante, non per caso, l'uso del tema: guerra contro gli uccisori di Cristo e, quindi, argomento in assoluto più perfetto per un poema 'romano'.

[258] RUSSO 2008, p. 225, che ricostruisce appieno l'oscura vicenda del testo, a partire dall'inizio del secolo e fino alle tarde testimonianze e epistolari.

[259] Chiaro il riferimento a un allontanamento centrifugo del fiore degli eroi in MARINO, *Gerusalemme distrutta*, VII 19, 5-8 («però del mio guerrier campo latino / svelto ha, sotto sembianze amiche e pie, / fior di scelti campioni, e là gli ha scorti / ove restin sepolti anzi che morti»), in aggiunta alla tempesta che sta flagellando la spedizione e che Dio ha in mente di placare. Sul frammento si vedano RUSSO 2005, pp. 68-100, RUSSO 2008, pp. 220-230 (e relativa bibliografia) e CORRADINI

Più in generale, ha un senso non fortuito l'argomento trattato nel canto VII. Nei confronti della tradizione vale come avvertimento di una scrittura epica capace di accogliere il modello dicotomico di Tasso (Inferno-Cielo), una presa di posizione che sarebbe sciocco bollare come scontata: come si è visto sono parecchi i poemi di primo Seicento che dimenticano il piano celeste, fattore che assume un peso specifico, invece, nella linea puramente tassiana che si è fin qui identificata. Marino, già dal titolo, cerca un confronto, nel quale la ripresa di elementi dell'antecedente, da giocare poi sul tavolo preferito dell'ornato, non è cosa di poco conto. Nel contesto del *corpus* d'autore, quindi, è un altro tassello di un quadro ancora non troppo chiaro: poeta con più di qualche ambizione dottrinale in vita da un lato, da discolpare in un ampio piano editoriale di glorificazione postuma dall'altro, elementi in equilibrio resi spesso determinanti sulla base del giudizio privato.

La *Gerusalemme distrutta*, stampata postuma, è entrambe le cose, un ponteggio in grado di dire qualcosa dell'impalcatura da cui è disancorato e il fortunato reperto utile a un tributo postumo, volto a mettere in luce la morigeratezza di una autore sospetto di fronte alla tempesta, poi a onor del vero piuttosto breve, che si stava per scatenare. Un pegno d'amicizia, insomma, come avrebbe dovuto esserlo vista l'affiliazione al partito di Marino anche il ***Barbarigo*** di **Giulio Strozzi** (Venezia, Piuti, 1626), che pare invece un gesto simbolico e imparziale per smorzare l'acredine di una polemica già arroventata dai dispacci che giungevano dal fronte stiglianesco. È un dubbio che sorge spontaneo se si considera questo poemetto in cinque canti sul tema dell'amicizia alla luce dei molti riferimenti criptati che contiene e che ne fanno quasi un'allegoria, capace di fare il punto sullo stato delle cose e di indicare un preciso percorso dell'autore veneziano.

Uscito in prima edizione nello stesso anno e presso il medesimo stampatore della *Gerusalemme distrutta* (un'altra coincidenza?), racconta dell'inconsueto gesto di Nicolò Barbarigo per l'amico in difficoltà Marco Trevisano:[260] un poema certo non bellico, confusamente difeso in sede prefatoria in nome di una sovrapponibilità tra azione civile e militare, che tuttavia ha qualcosa in comune con le forme fin qui viste del sottogenere e che, per soprammercato, contribuisce a colorare di una tinta mariniana il capitolo. Se anche il poemetto di natura moraleggiante si può dire eroico, non si fatica a capire come il frontespizio del *Barbarigo* possa fregiarsi di tale dicitura, contestata da Belloni ma valida stando alle regole della narrativa medio-lunga: cinque canti (557 ottave), tema di storia contemporanea e locale, encomi sfrontati e una vena allegorica che corre lungo tutto il testo e che pare l'indizio di un colloquio con i contemporanei su temi di scottante attualità.[261]

2013 *ad indicem*; si tenga poi conto che un contributo dello stesso Emilio Russo sul tema dei legami con il *Mondo Creato* di Tasso sarà prossimamente pubblicato nel volume *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento*.

[260] Una seconda edizione si ha due anni dopo, sempre a Venezia ma per i tipi di Ginammi. La vicenda dei due amici è stata oggetto d'interesse non solo in tempi remoti (si contano celebrazioni in poemi, dialoghi, lirica, oltre a ricca vena encomiastica pittorica) ma anche recenti: vd. COZZI 1960 e TREBBI 2008.

[261] Divertente e sorpresa la reazione di BELLONI 1893, pp. 211-213 al contenuto del testo: «A tale accozzamento di stravaganze lo Strozzi diè il nome di poema eroico; bell'umore, davvero!» (p. 213).

La storia, di per sé, non vale nemmeno la pena di essere analizzata: era perfino modesto l'autore quando nella lettera *All'indiscreto lettore* la chiamava «di poco panno», dato che è davvero niente di più che uno scheletro, su cui poi vengono ricamate prolisse variazioni allegoriche.[262] Contro la vita virtuosa di Trevisano, e poi contro la buona azione di Barbarigo agisce, ma senza un criterio diegetico di fondo, l'Ozio, vinto alla fine da una coalizione di Virtù, Amicizia e Arte: non c'è una storia, come conseguenza del fatto che non c'è un'azione mirata da parte di un antagonista.

Come nel poema su Attila è pressoché nullo l'interesse per la creazione di una cornice narrativa – è anzi ancora più evanescente, visto che qui manca completamente un intreccio –, e di più rispetto a quella prova epica è accentuato lo strato di riferimenti alla situazione letteraria: se nella *Venezia edificata* si trovava un canone della poesia moderna, che dava un tributo (più che altro un auspicio) a Marino nel momento della sua maggior fortuna, ora gli accenni si ispessiscono, e si indirizzano in altro modo. A soli due anni di distanza sembra che Strozzi si sia raffreddato – se non proprio che abbia cambiato idea: elogiato nell'ottica di idee di un suo passaggio all'*epos*, il Marino morto senza lasciare alcuna traccia più concreta del canto VII della *Gerusalemme distrutta* (che il cantore delle imprese di Aezio si aspettava come prova di una definitiva redenzione) non è che un fomentatore di litigi, dedito a una poesia di ottima caratura ma immorale.

In questa direzione sembra che si debbano interpretare una serie di passaggi del testo. Lo spoglio inizia dal proemio, dove il narratore rivendica, con malizia, il primato nell'aver composto un poema di pace, contro alle penne «ingannevoli e lascive» che ammantano di moralità i loro testi.[263] Dichiarazione netta, a cui segue la sorta di allegoria con cui comincia il canto III: gli dei marini, che sembrano i poeti moderni, discutono della generosità di Barbarigo fino a venire a rissa, sedata solo da un intervento di Anfitrite che rimprovera Proteo. Se è chiaro come si infiltri il modello prosastico dei ragguagli (o delle guerre) di Parnaso,[264] è difficile stabilire le identità degli dei coinvolti, fermo restando che sotto Proteo sembra celarsi, supportata dall'analogia con la sua poesia metamorfica, il napoletano: «E mentre Proteo, stolido indovino, / ch'il fin la vita e 'l dì loda la sera, / forte gridava, al dio stolto marino / volta così parlò».[265] Argomenti non troppo chiari, ma che ricordano i travestimenti di Stigliani e anticipano quelli di un altro moderato, Girolamo Bartolomei.

---

[262] STROZZI, *Barbarigo*, *All'indiscreto lettore*, s.n.

[263] STROZZI, *Barbarigo*, I 7: «Degli ulivi di Pindo il fronte ornato / il primo andrò su le toscane rive / di poema pacifico e togato / autor, che l'amicizia innalza e scrive; / di rose altri s'infiori, altri lodato / sia di rime ingannevoli e lascive, / io nell'abisso di lussuria pieno / la virtù non ricerco al vizio in seno».

[264] L'autore peraltro elogia Boccalini in una placchetta che apre verso il contemporaneo: ivi, II 48, dove la Virtù si reca dalla Curiosità e la trova intenta a dialogare con alcuni storici moderni, tra cui il loretano (48, 1-2: «Quivi i Cecchi e i Batisti intorno aduna, / quivi i Trifoni accerchia e i Boccalini»). Un'altra lode si aveva in STROZZI, *Venezia edificata*, IX 90, dove più ampia era la schiera degli storici.

[265] STROZZI, *Barbarigo*, III 9, 1-4. Non pare inoltre un caso che il principio negativo del testo sia l'Ozio, invocato da Marino nel suo proemio: è l'ennesima prova dell'insofferenza di Strozzi per la penna immorale e lasciva del napoletano (cui pure viene riconosciuto un primato lirico: IV 66, 5-6, dove è detto che non riuscirebbero a descrivere la bellezza di Armillo nemmeno «I cigni o del Sebeto o del Numico / c'han ne' lor canti il bel tutto raccolto»).

Un Marino messo a tacere ma anche, come si legge nel proemio del canto IV, riabilitato, contro una «malvagia nottola»: dopo due ottave sull'instabilità della fortuna, di nuovo, ancora in modo imprevisto, un accenno alla polemica in corso, stavolta pare contro i detrattori. Come la ruota della dea bendata ha posto al basso Barbarigo, così lo risolleverà in punto di morte, contro le macchine del Vizio e contro la malelingua della gente: un altro tassello di un discorso che se pure poco dirozzato nei suoi contorni – Strozzi non dà mai indizi probanti – non pare casuale, stavolta girato contro quello Stigliani detrattore della fortuna del rivale ormai morto, e mascherato non a caso da volatile nell'*Adone*.[266]

Uno pari, insomma. Nel proemio del canto V ecco che allora l'autore pare tirarsi fuori dalla mischia, privilegiando una posizione neutrale; riferendosi alla «lingua ingiuriosa» della moderna Clio, afferma: «Io non l'approvo, e me ne sto da parte / se ben poco ho mestier della lor arte», a ribadire la propria posizione di mezzo sullo scacchiere; salvo poi poco dopo di nuovo allungare un'altra stilettata, con tutta probabilità a Stigliani, la cui «speme è nell'età futura» (un *topos* del materano), e che «d'amicizia i pregi / cantando, hai lacerato amici egregi».[267] Strozzi bacchetta tutti indistintamente, provocati e provocatori, forse per levarsi d'impiccio in un momento di difficoltà personale: su una richiesta d'aiuto piuttosto spiccia si chiude il testo, in linea con una modalità encomiastica che si può ormai dire senza ombra di dubbio classica per questo filone narrativo, da Sanvitali e Chiabrera in avanti.[268]

Un accenno alla vicenda dei due amici veneziani è contenuto anche nello ***Sposalizio del mare*** di **Ferdinando Donno** (Venezia, Sarzina, 1627), che in dieci cortissimi canti racconta del suggestivo rito con cui la Serenissima, ogni anno, si marita all'Adriatico.[269] Come nel caso di Strozzi, il poema non è di argomento bellico, ed è narrativo in misura anche minore dello scarno *Barbarigo*: lo *Sposalizio del mare* è un polittico in dieci pannelli, nel quale il tema dell'annuale matrimonio è il pretesto per una lunga filza di descrizioni, ecfrasi ed encomi. Basti pensare come dato esemplificativo ai canti VII e VIII, che dopo

---

[266] Ivi, IV 4, dove Strozzi dimostra una volta di più la sua scarsa o nulla capacità nel saper legare i concetti (non è affatto chiaro il passaggio da un discorso a quello seguente, né chi sia a parlare): «Oggi la meraviglia al sommo eccesso giunge, o mortali: or qui fissate i lumi / aquile pur, che di volarmi appresso / in van malvagia nottola presumi; / a te sol fra le tenebre è concesso / di sortir fuori, or segui i tuo' costumi / e lascia il chiaro giorno a chi chiamato / a questo è di virtù raggio beato». Cfr. MARINO, *Adone*, IX 185, 1-4, che offre un riferimento piuttosto preciso: «Da qual profonda e tenebrosa buca, / nottula temeraria, al giorno uscisti? / Torna là dove sol mai non riluca / tra foschi orrori e lagrimosi e tristi». La nottola, in generale, pare diventata un emblema in area marinista: vd. il sonetto dalla raccolta lirica di Donno citato in FILIERI 2008, pp. 64-65 (dal titolo *Per la maldicenza*).

[267] In ordine, vd. STROZZI, *Barbarigo*, IV 2, 7-8 e 4, 6-8. La requisitoria prosegue all'ottava 3: «s'il cigno offende il cigno, e 'l santo vostro / favor gli rende, o tumidi, o insolenti, / meschian di negra bile il puro inchiostro, / e son le lodi lor biasmi pungenti, / ond'avvien che non mai dotta fatica / ritrovi tra' poeti orecchia amica». In modo più specifico alla successiva, i vv. 1-2 e 5-6, forse in merito all'*Occhiale*: «O severi Catoni, o Zoili audaci / incontri sempre, ahi stolida censura, / … / fastidite dolcezze, opre fallaci, / la vostra speme è nell'età futura», versi acuti nel mettere in luce da una parte la maldicenza, dall'altra il piacere perverso, tutto al negativo, nel trovare i peccati dell'opera altrui (le «fastidite dolcezze», con annesso giudizio di merito).

[268] Ivi, V 116-118. All'ottava prima, un'altra sdegnata considerazione sui poeti coevi, che si cibano solo della fama: «Le sostanze, le rendite, i tesori / de' poeti gli addobbi e le ricchezze, / gli occhi e l'orecchie son de gli uditori, / e l'aver chi gli legga e chi gli apprezze, / che sazie sol di pubblichi rumori / si mostran le poetiche alterezze. / Ahi quanti il vulgo innalza a grido aperto / ricchi di sorte e poveri di merto?».

[269] Comprese tra le 37 e le 51, la somma delle unità è di 418 stanze, meno del *Furio Camillo* e del *San Giorgio*. Ai due celebri amici sono dedicate le *Annotazioni*, accodate al poema: encomiasta rapace, Donno occupa tutti gli spazi del libro con dediche e pegni d'encomio, ottenendo onorificenze non di secondo ordine (fu insignito del cavalierato di San Marco: RIZZO 1979, p. 66).

un'ottava di *narratio*, la prima (il ritorno del Senato a Palazzo ducale, l'apertura del banchetto), non sono altro che dei lunghi medaglioni descrittivi. Poema 'eroico' solo per modo di dire, il testo del pugliese è certamente un poemetto encomiastico (oltretutto dei più sfrenati), insignificante per quello che riguarda l'inclinazione epica del sottogenere ma fondamentale per valutare lo spostamento degli equilibri verso il modello Marino.[270]

Inquadrato per la produzione lirica nei termini del marinismo,[271] l'autore dà infatti segno di seguire tale tendenza anche nella scrittura in ottave, fornendo una dimostrazione estrema dell'inclusione nella poesia eroica del modello adonio. Su questo lo *Sposalizio del mare*, a tutti i livelli, non mente.

Primo elemento, la struttura non-narrativa: i due casi suddetti sono solo l'esempio della costante che procede lungo un testo asservito alle ragioni della descrizione. Le oltre 400 ottave di cui si compone si potrebbero concentrare tranquillamente in un decimo dello spazio; il tema è niente più che uno spunto da cesellare con una serie di arabeschi che diventano il cuore stesso dell'opera e nei quali il poeta sfoga una tensione lirica aggiornata al canone marinista, dove dominano le situazioni piscatorie e marine (con il tributo dei fiumi del canto VI che ricorda quello del primo dell'*Adone*), mitologiche o d'occasione (danze, conviti). Non bastasse, il poema è incorniciato in apertura e nella chiusa da palesi riferimenti al modello, dall'invocazione alla Musa al finale con notturno, cui segue l'uscita di scena dei protagonisti che tornano alle loro dimore, proprio come nell'antecedente.[272]

A questa serie di spunti di marca mariniana, montati su una struttura i cui cardini narrativi sono debolissimi (anche più che nell'*Adone*), risponde, sul piano dell'*elocutio*, uno stile denso di riferimenti al precedente, dagli edifici retorici alle citazioni puntuali. Donno eccede rispetto al modello, collocandosi in quella frangia estrema del movimento detestata da Stigliani ma scartata anche da Errico e dai teorici primo seicenteschi disposti ad accettare l'eredità marinista. Più delle precise riprese, che si attestano nel giro breve della dittologia o dell'endecasillabo (ma uno studio di sistema darebbe nondimeno ottimi riscontri),[273] è il tessuto dell'ottava di Donno a impressionare: i concettismi sono frequentissimi, talora

---

[270] Epico, o eroico, lo chiama più volte RIZZO 1979, una dizione chiaramente da rivedere sulla base di dati sensibili. Alle pp. 37-45 un inquadramento sommario del testo, centrato non sulle istanze della scrittura di Donno ma sul contesto sociale dell'opera e sulla sua infondatezza storica.

[271] Fuori dal fiore del Barocco di Ferrero, lo si accosta facilmente alla linea degli epigoni anche a uno sguardo rapido delle *Rime*. Un timido approccio in tal senso viene da FILIERI 2008, che, purtroppo, si segnala come l'ennesimo caso di furto moderno, dato che saccheggia concetti e parole di RIZZI 1979 (come campione si leggano le rispettive pp. 16-17 e 54-55, rispettivamente). La bibliografia sul poeta salentino, per il resto, è nient'affatto povera: ai due citati (l'edizione a cura di Rizzo è corredata da un commento, seppur esiguo e di interesse storico) si deve aggiungere GIANNANTONIO 1982, che per ragioni pratiche non è stato consulto.

[272] Detto che l'*explicit* non presenta addentellati precisi (ma è evidente la grana mariniana), si legga la protasi, che segue a due stanze di descrizione dell'alba (cosa molto simile a IMPERIALI, *Stato rustico*, I 1-30): «Musa… / … te da l'eccelsa tua rota eminente / chiamo, del bel cantar principio e fonte, / gran Sirena del ciel, tu che puoi tanto / ch'immortal viva il suono, eterno il canto» (DONNO, *Sposalizio del mare*, I 3, 1-6, e ovviamente cfr. MARINO, *Adone*, I 1-2).

[273] Dittologie e metafore non si contano («mobile e vagante», «rapisce e tira», «liquido zaffir», «buccine moresche», solo per dirne alcune, da DONNO, *Sposalizio del mare*, II 2, 5; VII 28, 6; II 37, 8), oltre a qualche caso di palese ripresa («Alpi animate e mobili Appennini» di IV 27, 6 calcato con minimo aggiustamento su MARINO, *Adone*, X 266, 6: «Alpi correnti e mobili Appennini»); mancano, tuttavia, a quanto pare, casi di riscrittura più profonda, distribuiti su un distico o su una quartina. Marino non è l'unico serbatoio di citazioni, dato che qualcosa si intravede anche della *Gerusalemme liberata* (DONNO, *Sposalizio del mare*, VI 18, 8: «non corre no, precipita veloce») e dall'*Orlando furioso* (ivi, VI 21, 7-8: «al cui sacro splendor

disposti in filiere metaforiche che giocano, spesso oltre il limite dell'abuso, sulle figure di ripetizione,[274] così come è evidente anche a una prima lettura l'utilizzo senza sosta di timbri fonici marcati, gravidi di suoni aspri, di allitterazioni e altri tipi di accumulo tonale.

Un esemplare di marinismo estremo, cosa comunque piuttosto rara in quell'eroico dal quale sono propenso a escluderlo: per temi e forma la scrittura in ottave segue una strada meno compromessa con il modello-Marino, aperta al recupero di motivi sul piano dell'*inventio* ma non spinta al punto di demolire la struttura narrativa, e disposta ad accettare la lezione stilistica dentro al confine della *medietas* classica e dell'interpolazione con il codice tassiano.

Il Marino narratore, sottoposto ai primi passi della procedura di canonizzazione, ha ugualmente una rilevanza di grande importanza, come si vede a questa altezza dalla concentrazione di temi nell'area della scrittura medio-lunga. Se Strozzi in più punti parla della polemica con Stigliani e Donno sceglie gli argomenti con cui foderare lo *Sposalizio del Mare* con l'*Adone* alla mano, a Roma si contano ben altri due tentativi di poema che fanno corpo con un'interpretazione marinista della corrente epica, la *Gerusalemme distrutta* di Campeggi e quella omonima di Guidotti, entrambe concepite, in tempi diversi, nella corte romana, e poi lasciate incompiute (ma va menzionata anche il *Tito Vespasiano* di Lalli, i cui primi quattro canti sono stampati nel 1629, che passerà per i torchi in versione completa qualche anno più tardi).

Senza trascurare l'esigenza di distinguere la singole parabole e le peculiarità dei tentativi, sembra che una lettura di questa sorta, finora mai tentata su un raggio d'azione più ampio della monografia, non sia poi così errata. È un fatto che va al di là delle modalità di scrittura che una fetta cospicua dell'*epos* scelga per oggetto le rivolte giudaiche, oggetto dei due poemi più impegnativi, in senso eroico, del napoletano. Tema pronto-uso, malleabile, come detto, in chiave allegorica per un'epopea francese delle guerre di religione (o, ipotesi azzardata ma affascinante, per una viceversa romana), di natura e d'impegno diversi per gli altri, con Guidotti che scrive una *Gerusalemme distrutta* al quadrato, una vera *'Gerusalemme liberata' distrutta* a cui non interessa affatto il tema, che è puramente circostanziale (tanto che poi il poema è una specie di accozzaglia di imprese) e buono solo per sfidare Tasso, e **Ridolfo Campeggi**, la cui personale ***Destruzione di Gierusalemme*** (Roma, Grignani, 1628) non è altro che il pianto XI delle *Lagrime di Maria Vergine*, fatto che già di per sé basta a dare un'idea della distanza con il celebre canto VII.

La ristampa del *Pianto XI*, estrapolato in quanto passo di più alta densità epica del poema religioso, potrebbe avere un senso però proprio in ottica anti-marinista, come manovra arbitraria per proporre un'alternativa ufficiale della poesia d'impronta barberiniana. Non serve un poema intero per contrastare il frammento del napoletano, e cercare di cancellarne la memoria: ecco che torna bene anche qualcosa

consacro e dono / quanto ho in me, quel ch'io vaglio e ciò che io sono», che gioca sulla tipica ribattuta triplicata a partire da ARIOSTO, *Orlando furioso*, I 4, 7-8: «né che poco io vi dia da imputar sono, / che quanto io posso dar, tutto vi dono»).

274 Per l'accumulo di metafore si vd. ad esempio DONNO, *Sposalizio del mare*, IV 27, 5-8, mentre per qualche caso di *derivatio*, dal solo canto IX, vd. 9, 1-3 («Clelia vien poi, ch'infra le belle bella / tutta apparisce oltre le vaghe vaga, / vibrando in fronte infra due stelle stella») 13, 5-6 («Aurea rota rotar vaga si vede / ond'in giro girar mill'alme scerni») 27, 7-8 («moto non move il piè che non ferisca, / sguardo non guarda in lei che non languisca»). D'impronta marinista è anche la tendenza a raddoppiare o triplicare gli elementi nella *combinatio*, sulla base di precise correlazioni (II 9, 7-8; II 22, 7-8; V 8, 7-8).

di chiaramente eterogeneo, come l'excerpta dalle *Lagrime di Maria Vergine*, offerto al pubblico con titolo d'editore che lo forza senza dubbio in direzione di un confronto.

Una mossa accorta, che sfrutta la precedenza del testo di Campeggi, la cui *princeps* è del 1618, e la condanna del culto pagano che vi si legge verso la conclusione per mezzo del mito di Venere e Adone (cosa che ha un senso ulteriore dopo la messa all'indice del poema di Marino),[275] ma anche una mossa necessaria, che ricicla materiali di primo livello per sopperire alla mancanza di un poema di corte che sigilli la primazia della cerchia romana in questo genere: fuori gioco Bracciolini e Chiabrera, impegnati più che altro in celebrazioni dinastiche (*L'elezione di Urbano VIII* non si può certo considerare un poema epico), rimane incompiuto anche l'altro tentativo sul motivo giudaico, la ***Gerusalemme distrutta*** di **Paolo Guidotti**, cominciata sotto il pontificato di Paolo V e abbandonata probabilmente alla morte di questi, nel 1621.[276] Nonostante la ventata di *renovatio*, insomma, non si arriva nel campo del poema a un risultato importante, che sancisca la centralità della corte papale sulla carta dell'epica e che stabilisca le linee della scrittura in ottave, cosa peraltro scontata se si guarda allo sviluppo maggioritario dell'epica seicentesca, che non cede a quel ritorno classicista alla base del programma poetico di Urbano VIII e si mantiene sul binario Tasso-Marino.

Quelli di Guidotti sono cinque canti degni di entrare nell'archivio eroico se non per i risultati (che sono ricordati, con affetto, nella *Roccella espugnata* di Bracciolini, indice di una certa fama dell'artista di Lucca nell'ambiente capitolino)[277] perlomeno per i principi su cui si fondano: seguendo un'intenzione che poi dà dei frutti piuttosto deludenti, si propongono di utilizzare tutte le parole-rima (nello stesso ordine) della *Gerusalemme liberata*, fornendo così una proposta inusuale, anzi unica, che entra per forza di cose nel novero delle opere che esibiscono una profonda impronta tassiana. Niente di mariniano in un testo da aggiungere alle traduzioni di Bargeo e Gentili e alla giunta di Camilli come ulteriore e tarda prova – non considerata, in questo senso, dalla critica – della reversibilità del poema gerosolimitano, soggetto a rifacimenti e riscritture puntuali ancora in pieno Seicento.

Ovvio che l'analisi non possa che gravitare intorno al principio della riscrittura, da cui a cascata provengono una serie di istanze che contribuiscono in maniera decisiva allo sviluppo del testo. La

[275] CAMPEGGI, *La destruzione di Gierusalemme*, I 78: «Non già per onorar la tomba diva / o 'l loco ove Giesù morte sostenne / ciò feo l'imperator, che in età priva / quasi di lume, empia credenza tenne, / anzi d'Adone e de la dea lasciva / gl'idoli prima e 'l culto poi mantenne, / ove la Croce fu gettata e dove / chiuse la terra in seno il vero Giove». Il testo è tratto dalla stampa del 1628, identico a quello dalla *princeps* (a proposito della quale ricordo l'edizione del 2009 a cura di M.T. Pedretti) eccezion fatta per qualche refuso. Il ruolo che l'esercito romano ha nel poema non è per niente moderato (sono barbari e distruttori, privi di ogni pietà), e fa pensare anche, oltre che a una opposizione a Marino, a una volontà di chiusura del ciclo sul tema giudaico, come se con la ristampa del canto di Campeggi si volesse indicare che il tema si può sfruttare solo in maniera circostanziale, e senza velleità epiche (il racconto dell'assedio è in realtà quasi solo quello delle barbarie dei vincitori e della degenerazione dei cittadini, un puro excursus, senza alcun connotato eroico).

[276] Per una bibliografia completa sull'autore vd. NICOLACI 2016, che ha gentilmente reso disponibile a chi scrive una trascrizione dell'opera (senza però darmi notizia del ms). Sulla datazione aleggia più di qualche dubbio: in assenza di prove certe ho preso come termine *ante quem* la morte del lucchese (1629), privilegiandola sui dati induttivi per cui grossomodo la si stima tra 1617-1621.

[277] Il pistoiese ne traccia un sentito ritratto, quasi un epitaffio, in ottave composte di certo dopo il 1629 (anno di morte dell'artista toscano), quando descrive la morte in mare di un «pittor toscano», autore di un poema su Tito e unico deceduto in mare durante la sfortunata missione del canto III: BRACCIOLINI, *Roccella espugnata*, III 25-31.

principale concerne il riuso dell'onomastica tassiana, imposta di necessità: impossibili da aggirare perché collocati in rima da Tasso, tornano nel poema di Guidotti i nomi di Boemondo, Goffredo, Armida, Argante e Ademaro, spostati su nuovi personaggi coinvolti nei fatti del 70 d.C. Non sono gli stessi eroi della *Gerusalemme liberata* (per questo il poema non può essere parte del «ciclo») ma delle nuove figure, che annullano quel poco di verosimiglianza che sarebbe stato auspicabile nel parlare di un fatto storico: il profeta Abram è soprannominato Goffredo (un nome certo non troppo diffuso nella Palestina del I secolo), Dudone è un caldeo e così via.[278]

Nella suggestività risiede anche il limite dell'operazione di Guidotti, che pure doveva aver fatto dei calcoli in merito prima di arrischiarsi in un'impresa del genere: è impossibile dire dove sarebbe potuto andare a finire il racconto, di certo c'è che fino alla soglia del canto V le trovate del lucchese lasciano insoddisfatto chi si aspetta magari non una riscrittura borghesiana, alla Pierre Menard, ma almeno un riuso spigliato e razionale della matrice, un calcolo combinatorio che se anche non arriva a competere perlomeno riesca a calzare con intelligenza il vestito che si cuce volontariamente addosso.[279]

La cosa che più desta perplessità è, in questa gabbia autoimposta, l'incapacità del narratore di dare una forma al racconto: il testo è concepito come semplice massa di azioni, svolte dai soliti tre agenti (la maga Argante, il guerriero ebreo Armida e Aletto), in concomitanza e senza un legame profondo. La distruzione additata dal titolo è da riferirsi, prima che alla città, all'ipotesto,[280] la cui lievitazione diegetica è sgonfiata da un ritorno al caos: le sequenze rimbalzano confusamente se non per la logica di spazio e tempo del romanzo addirittura per analogia, nel contesto di un racconto in cui gli agenti umani non fanno praticamente nulla (primo fra tutti il duce, Tito), coadiuvati se non proprio soppiantati dall'azione a tappeto degli inferi.[281]

---

[278] Uno sguardo al rimario dell'edizione a cura di Maier nei Classici Rizzoli dà immediatamente conto dei problemi cui sarebbe andato incontro Guidotti continuando il lavoro: dal canto VI compaiono in rima Rinaldo, Alarco, Aldoardo, Guiscardo, Adrasto, Solimano, solo per prendere in esame il primo gruppo vocalico, a rendere decisamente complicata la missione dell'artista lucchese. Un'operazione simile, però con sola ripresa dei gruppi rimici, non delle parole-rima, fu tentata assai prima da Cristoforo Scanello nelle *Stanze sopra la morte di Rodomonte*, a imitazione del primo canto ariostesco (se ne trova notizia FOFFANO 1904, p. 204).

[279] Ovviamente la scrittura a palinsesto segue una casistica di ripresa soggetta a variazioni. Nel contesto del verso si va dal semplice calco delle parole-rima a una più profonda interpolazione di materiali tassiani (dalla dittologia, come nel caso di GUIDOTTI, *Gerusalemme distrutta*, III 42, 7; IV 4, 4; IV 31, 3; IV 34, 7, alla ripresa di tutto l'endecasillabo, cosa molto più rara, che si legge a I 12, 2-4: tutte citazioni da confrontare con i paralleli loci della *Gerusalemme liberata*), in quello dell'*inventio* il recupero di contenuti narrativi gioca spesso sul rovesciamento, che ruota su perni tassiani non difficili da identificare (solo dal canto I: all'ottava 12 Satana smuove dalla neghittosità non i romani ma gli ebrei, alla 33 si dicono i compiti di comando dei generali assediati, che passano in rassegna le forze all'alba a 35, a 84 cacciano i popoli di altre fedi dalla città).

[280] Quasi di certo è così per Guidotti, con meno certezza lo si può affermare di Marino: in favore della *Gerusalemme distrutta* si lancia ALEANDRI, *Difesa*, pp. 344-345, che sostiene sia una pura malignità quella di Stigliani, che afferma «che quel poema portava il nome di *Gerusalemme distrutta* per distrugger la *Gerusalemme liberata* del Tasso» (p. 344).

[281] Un solo caso di allaccio *ad sensum* (ma sono piuttosto frequenti), quello del canto II, dove la transizione da Aletto ad Argante avviene per semplice continuità retorica: «Luogo u' già pose Aletto a terra Argante, / della condutta sua dianzi curante. // Costei… » (II 60, 7-61, 1; a 77, 7-8 il ritorno ad Aletto – complice uno di quegli avvitamenti che fossilizzano il racconto in una sorta di stallo diegetico – avviene in modo identico). Mancano i solidi addentellati tra sequenze del modello, e così vengono meno anche i passaggi di significato del racconto: l'azione comincia da qualche parte e per un qualche motivo in Palestina (I 6, 1-2), cosa che rende del tutto casuale la marcia per arrivare sotto le mura (III 1-16).

L'ambiziosa gara di Guidotti con Tasso si risolve insomma in una clamorosa autorete, compiuta in maniera solipsistica in un testo afflitto da grave irrazionalità narrativa; forse un segno del fatto che nella narrativa medio-lunga venivano assottigliandosi le possibilità per gli oggetti narrativi puramente bellici, a vantaggio di quelli moraleggianti, patetici o d'occasione. Su tale linea si può interpretare la ***Strage de gl'Innocenti*** di **Marino** (Venezia, Scaglia, 1633), che attesta la convergenza di una determinata frangia eroica verso la tematica delle rivolte giudaiche, incanalata dal napoletano verso il sacro e l'«affettuoso»: abbozzo di poema eroico la *Gerusalemme distrutta*, poema sacro la *Strage de gl'Innocenti*, un testo che nella compattezza della misura si adegua al poemetto ma che intrattiene un sottile dialogo con la tradizione eroica canonica.[282]

Se è fuori di dubbio che il poeta si ispiri a una «Musa devota», come afferma nel proemio, va notato però come la vena eroica, sotto forma di temi e *topoi*, sia diffusissima lungo il testo: non si conta solo il concilio infero, motore dell'azione nel libro I, ma anche la discussione sostenuta dal senato di Erode nel libro II, condotta con disinvoltura sui binari della trattatistica politica moderna, e infine la strage nel successivo, che fa uso largo e particolarmente connotato della topica di genere.

Se a proposito dei progetti di Satana, in apertura di poema e con funzione diegetica attiva, basta notare la specularità di alcuni passaggi con l'*Adone* (secondo una tecnica di riciclaggio consueta, e che comprende anche la *Gerusalemme distrutta*),[283] il tema politico merita un piccolo indugio. Si comincia con la presentazione nient'affatto ingenua di Erode, eccedente rispetto a quella di Aladino in Tasso e non digiuna di particolari succosi in vista di una definizione della strage come attinente alla cosa pubblica: è sovrano illegittimo, che compensa con l'autoritarismo la mancanza di una solida base di consenso.[284] Inevitabile che sotto la spinta degli agenti inferi, esacerbando la ferità natia, decida di prendere misure estreme. La sua entrata in scena nel senato riunito ricorda per qualcosa quella di Satana, emblema di una tirannia sanguinaria,[285] mentre i consigli che riceve sono di duplice natura, come tradizione insegna: da un lato Urizeo, che si vale di principi logici basilari e anche di temi comunemente discussi nella pratica del secolo (uno fondamentale, la sottomissione degli affetti alla *ratio* da parte del sovrano),[286] dall'altro

[282] Seguo il testo vulgato in quattro libri, accettato da Pozzi per l'edizione Einaudi, contro alla *princeps* in due e l'edizione romana in sei, con minime varianti (per ogni dettaglio si veda la nota al testo del curatore alle pp. 601-608). «Affettuosa» è termine tassiano, usato nei *Discorsi dell'arte poetica* per indicare la favola patetica.

[283] Dei palesi imprestiti di un'opera dall'altra dà conto Pozzi nell'introduzione al testo (pp. 449-452), spiegandone bene la quantità e la direttrice (dal poema su Erode all'*Adone*, e non viceversa).

[284] MARINO, *Strage de gl'Innocenti*, I 51: «La reggia allor del buon David reggea / ligio d'Augusto Erode, uom già canuto, / non legittimo re ma d'idumea / stirpe, e del regno occupator temuto. / Già 'l diadema real de la Giudea / la progenie di Giuda avea perduto, / e del giogo servil gli aspri rigori / sostenendo piangea gli antichi onori». La versione (poi irrobustita con dettagli succosi sull'ascesa al trono a II 11) coincide con quella della storiografia moderna, che si incontra ad esempio in FIRPO 1999, pp. 29-33.

[285] Se a I 25, 2 il re stigio ha «fosco cor», a II 6, 1 Erode ha «fosco ciglio». Dettaglio di poco conto, ma da valutare in ragione di un ben più significativo movimento sotterraneo di fonti: le ottave 3 e 4 ricordano infatti da vicino un altro senato, quello di Plutone descritto in CLAUDIANO, *De raptu Proserspinae* (fonte utilizzata anche altrove, come sottolinea SCOPA 1905, p. 21).

[286] Per il discorso di Urizeo vd. MARINO, *Strage de gl'Innocenti*, II 21 sgg. Da 28, 7-8 alcune ragioni di comune buon senso: trucidando gli infanti spopola il regno di sudditi (28, 7-8: «povera signoria, vil scettro indegno, / duce senza guerrier, re

Barucco, cortigiano arrivista come quelli delineati da Antonio de Guevara e, che, indottrinato con la ragion di stato, propende per l'uso della forza.[287]

Marino dimostra abilità di natura eroica insospettate, in modo leggermente diverso da quello con cui, invece, pennelleggia l'esecuzione nel libro III: è evidente, di nuovo, il conflitto manifesto, forse esibito, tra un codice manipolato con maturità, quello della diplomazia, e uno adolescenziale, che dà vita con tinte esagerate a un soggetto che di eroico ha soltanto il nome. Lo sfoggio di coraggio e di braveria dei sicari di Erode, descritto d'accordo con la grammatica epica, si indirizza su dei teneri neonati, come a ridicolizzare un gesto che è anche un modo di fare poesia: messa a frutto esagerata (per farsi un'idea sia sufficiente citare alcuni casi di ripresa rovesciante della tradizione classica),[288] e proprio per questo parodica, che pur nella serietà del contesto finisce per ridicolizzare. Che di fondo ci sia un programma poetico o che sia invece attiva una dinamica inconscia poco importa (forse entrambe le cose: di certo il napoletano era abbastanza saggio da evitare di scendere nel sovraffollato campo dell'epica, ma è ancora da capire se lo faccia volutamente o no), resta il fatto che la strage di fanciulli per le sue istanze splatter e buffonesche, caricate da un concettismo fuori luogo e da alcune scivolate comiche,[289] è irridente nei confronti della serietà e del decoro eroici.

Centrale un'esibita competizione con la pittura,[290] il fatto di sangue risulta soltanto il pretesto per una descrizione che pare un'ecfrasi: la canzonatura del paradigma eroico si manifesta allora come effetto collaterale, ma cercato, nelle sfumature di un'ottava dall'impasto cromatico forte, che si può caricare all'eccesso grazie al tema prescelto o sminuire con un'approssimazione al comico attestata anche in altre zone del testo.[291]

---

senza regno»), e distrugge sul nascere il futuro esercito. Infine, un motivo squisitamente tecnico: a che pro, è detto, compiere la strage se Dio ha già deciso?

[287] Ivi, II 41 sgg., in particolare 47-48. Chiara la contrapposizione binaria con il parallelo di Urizeo: gli argomenti di Barucco sono palesemente falsi, di natura sofistica.

[288] Ad esempio II 22, 1-4 («Trionfa il feritor sovra il ferito, / e poi che l'ha ferito anco il minaccia, / geme e vagisce l'un, l'altro il vagito / col ferro in bocca e 'l gemito gli caccia»), da confrontare con TASSO, *Gerusalemme liberata*, XIX 25, 7-8 e IX 78, 1-4 (con ampio retroterra classico); ma vd. anche II 35, 3 (e, sempre da Tasso, III 44, 5), II 52, 1-2 (con il ferro classicamente infilato in gola, «donde il riso usciva»), II 52, 7-8 («ma sedate le lacrime e 'l cordoglio, / tosto poi la pietà cesse a l'orgoglio», e la reazione di Solimano alla morte di Lesbino in TASSO, *Gerusalemme liberata*, IX 87, 3-4: «la pietà cede e l'ira avampa e bolle, / e le lagrime sue stagna nel petto»), infine il pianto con cui una madre «lava» il corpicino del figlio a II 69, 6-72,1 (per un antecedente ALAMANNI, *Avarchide*, XXV 10, ma anche MARINO, *Adone*, VII 55, 6). Per un'analisi del ventaglio di fonti utilizzato da Marino si consideri SCOPA 1905, alla pari del quale sottolinea quasi solo i recuperi da Aretino, ipotesto fondamentale ma non unico, lo scarno commento di Pozzi all'edizione Einaudi.

[289] Per qualche spia di natura comica vd. II 33, 7-8 (il soldato con il grugno da cinghiale, in linea con un gusto per la deformità ferina nient'affatto eroico), il «villan» intento al massacro con i suoi attrezzi agricoli a 41, il giudeo selvaggio di 49, una specie di cavernicolo ignudo, la metafora della gallina a 68, 1-4. Per un'analisi di alcune strutture retoriche di natura concettista si rimanda invece a MARAGONI 1994.

[290] Più volte citato nel testo il cavalier d'Arpino (MARINO, *Strage de gl'Innocenti*, III 1-2 e III 59), sono attestati i legami del poeta e del testo anche con la più nota pittura europea: è chiara, in questo senso, la bibliografia citata da MARAGONI 1994, p. 217, n. 1, e RUSSO 2008, p. 235, n. 40.

[291] Oltre alla descrizione dell'Onnipotente e della sua corte angelica, prossima a quella della *Gerusalemme distrutta* e trattata «con leggerezza evidente» (RUSSO 2008, p. 230), sono sdrucciolose anche le ottave in cui Satana si interroga sul futuro, senza venire a capo del dogma dell'incarnazione (I 22-24): ingenuità pericolosa, per quanto messa in bocca al sovrano infero, e che dà l'idea di un Marino sempre a doppio taglio, ambiguo anche laddove dovrebbe esaltare un'azione sacra.

Una guerra di nuovo parziale, disinnescata dalle sue potenzialità di deflagrazione a tutto tondo di istituti civili e umani, e sfruttata come campo d'applicazione per un principio di scrittura; fondale di una recita che non muove gli affetti, come a ragion veduta sostengono i critici, ma impressiona per i colori. Sfiorata, insomma, e mai del tutto abbracciata anche nell'ultimo (l'autore vi pose mano fino al 1624 inoltrato) appuntamento possibile: Marino staziona sempre in periferia, in una zona dotata tuttavia di una frontiera permeabile che dagli anni Trenta del secolo si dimostra aperta allo scambio in entrambe le direzioni.

Tavola 1. Poemi e opere in prosa

G.B. Marino, *Adone* M. Sarrocchi, *Scanderbeide* S. Errico, *Babilonia distrutta*	1623	J. Chapelain, *Lettre sur le poëme d'"Adonis'*
A. Di Somma, *America* G.B. Strozzi, *Venezia edificata*	1624	
G.B. Marino, *Gerusalemme distrutta* G.B. Strozzi, *Barbarigo*	1626	S. Errico, *Rivolte di Parnaso*
F. Donno, *Sposalizio del mare*	1627 *1627*	T. Stigliani, *Occhiale* T. Stigliani, *Arte poetica*
B. Cagnoli, *Aquilea distrutta* T. Stigliani, *Mondo Nuovo* R. Campeggi, *Destruzione di Gierusalemme*	1628	
P. Guidotti, *Gerusalemme distrutta*	*1629* 1629	 G. Aleandri, *Difesa* S. Errico, *Occhiale appannato*
F. Bracciolini, *Roccella espugnata*	1630 *1630*	G. Aleandri, *Difesa seconda* N. Villani, *Uccellatura* G.P. D'Alessandro, *Difesa*
	1631	N. Villani, *Considerazioni*
T. Nozzolini, *Sardigna ricuperata* A. Grandi, *Tancredi*	1632	
G.B. Marino, *Strage de gl'Innocenti*	1633	

Tavola 2. La polemica sull'Adone

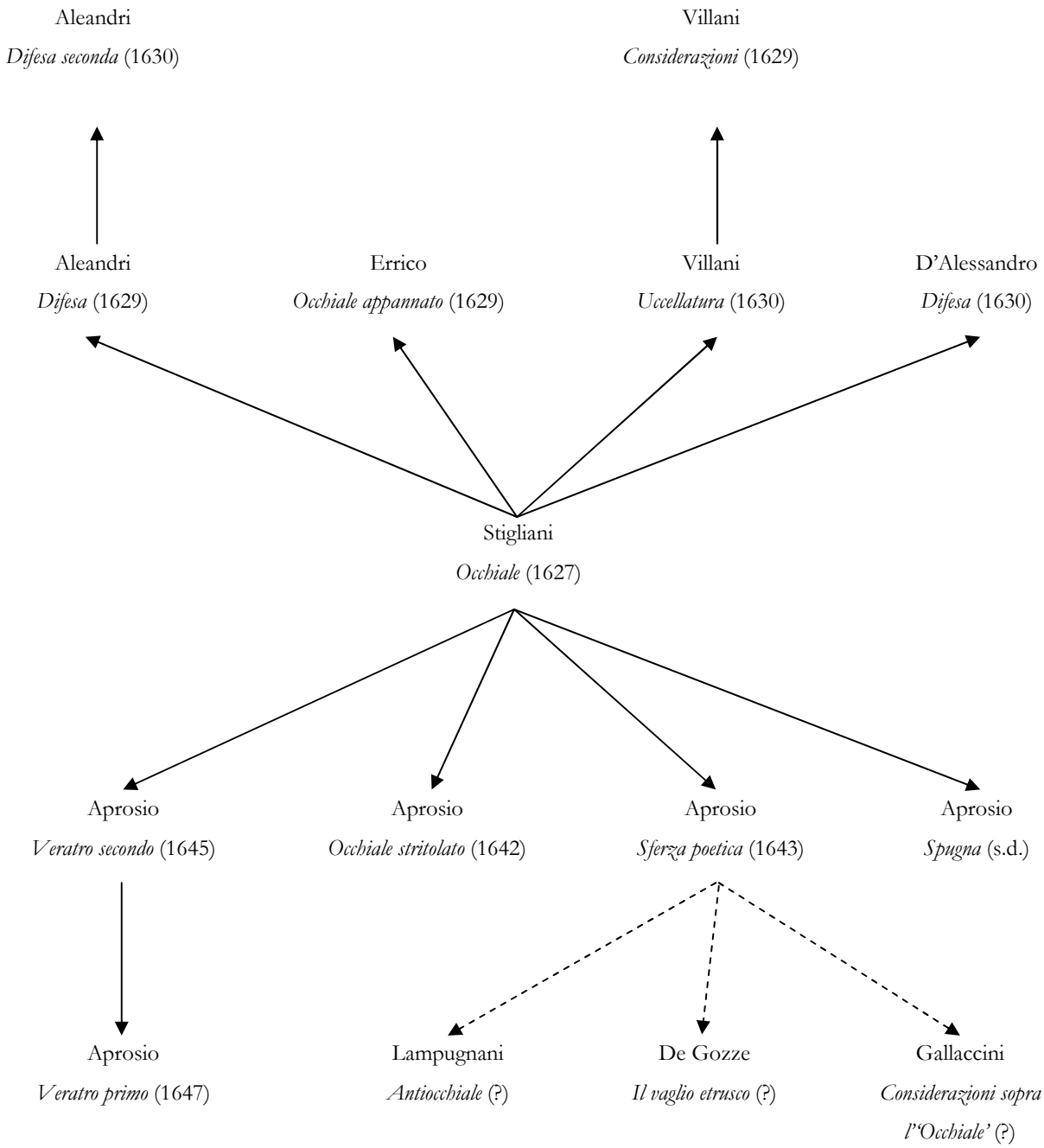


Tavola 3. Carta delle edizioni

Venezia	16	Torino	2	Firenze	1
Roma	6	*Parigi*	2	Napoli	1
	1			Bologna	1
inediti	1			Milano	1

Tavola 4. Carta del mecenatismo

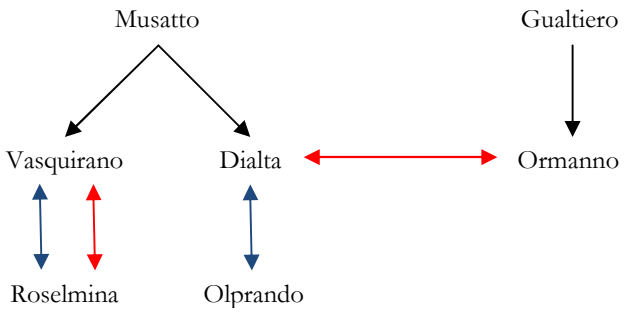
Venezia e nobiltà	4	*Luigi XIII*	2	Aldobrandini	1
				Borghese	1
Reali e nobiltà spagnola	3	Este	2	Barberini	1
				Savoia	1
				Farnese	1
n.d.	1			Pisa	1

Poemi e edizioni per le Tavole 3 e 4

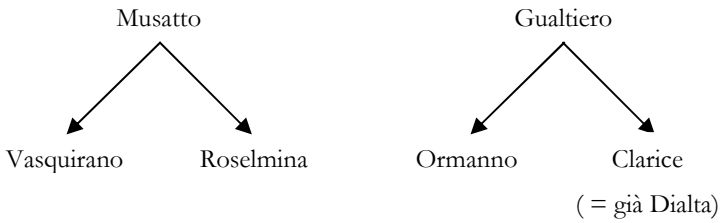
Zinano, *Eracleide*	Venezia	Filippo IV
Stigliani, *Mondo Nuovo*	Roma	Filippo IV
Marino, *Adone*	Parigi	Luigi XIII
Marino, *Adone*	Venezia	
Marino, *Adone*	Torino	
Marino, *Adone*	Venezia	
Marino, *Adone*	Venezia	
Marino, *Adone*	Parigi	
Marino, *Adone*	Torino	
Marino, *Strage de gl'Innocenti*	Napoli	Don Alvarez di Toledo
Bracciolini, *Roccella espugnata*	Roma	Luigi XIII
Sarrocchi, *Scanderbeide*	Roma	Giulia d'Este
Graziani, *Cleopatra*	Bologna	Alfonso d'Este
Strozzi, *Barbarigo*	Venezia	Marco Trevisan
Di Somma, *America*	Roma	Cardinal Barberini
Tasso, *Gerusalemme conquistata*	Venezia	Cinzio Aldobrandini
Tasso, *Gerusalemme conquistata*	Venezia	
Tasso, *Gerusalemme conquistata*	Venezia	
Tasso, *Gerusalemme conquistata*	Venezia	
Guidotti, *Gierusalemme distrutta*	*inedito*	Scipione Borghese
Errico, *Babilonia distrutta*	Venezia	Maurizio di Savoia
Errico, *Babilonia distrutta*	Roma	
Lalli, *Tito Vespasiano*	Milano	Odoardo Farnese
Strozzi, *Venezia edificata*	Venezia	Venezia
Strozzi, *Venezia edificata*	Venezia	
Cagnoli, *Aquilea distrutta*	Venezia	Venezia
Cagnoli, *Aquilea distrutta*	Venezia	
Donno, *Sposalizio del mare*	Venezia	Venezia
Nozzolini, *Sardigna ricuperata*	Firenze	Pisa
Marino, *Gerusalemme distrutta*	Venezia	n.d.
Campeggi, *La destruzione di Gierusalemme*	Roma	n.d.
Tronsarelli, *Il Costantino*	Roma	n.d.

Tavola 5. Personaggi e divisione quantitativa della *Sardigna ricuperata*[292]

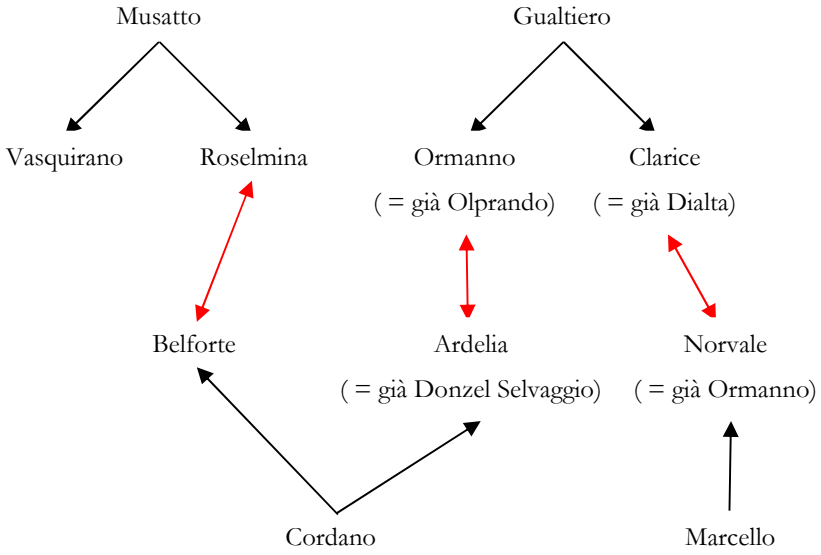
Inizio



Mezzo



Fine



[292] Legenda: la freccia blu indica somiglianza fisica, la rossa un rapporto amoroso, la nera un legame parentale.

Tavola 6. Raddoppiamenti e specularità nella *Sardigna ricuperata*

Raddoppiamento strutturale

La Vergine predice felice fine per l'impresa	I	XII	Raniero predice un felice fine per l'impresa
Racconto di Carlo, spia cristiana	I	II	Racconto di Guiscardo, spia saracena
Vasquirano soccorre Roselmina	IV	IV	Ormanno soccorre Dialta
Ormanno rompe la spada, poi atterra il nemico	V	V	Olprando rompe la spada, poi atterra il nemico
A Cordano è predetto che troverà i suoi due figli			Al marchese di Saluzzo è predetto che ritroverà i suoi due figli
Battaglia: i cristiani sono in vantaggio, sopraggiunge la notte	VII	XVII	Battaglia: i cristiani in vantaggio sono fermati dalla notte
Storia di Carlo, rapito da un corsaro	XI	XIII	Storia di Belforte, rapito da un corsaro

Raddoppiamento con ripresa di passaggi

Alchestro scatena la tempesta	I	III	Alchestro prepara le palle infuocate
Zuffa che diventa battaglia	II	XVII	Zuffa che diventa battaglia
Presentazione di Partolo e Sanminiatiello a Musatto	II	III	Presentazione Partolo e Sanminiatiello a Vasquirano
Profezia sulla Prima Crociata e ruolo di Pisa	IX	XVI	Profezia sulla Prima Crociata e ruolo di Pisa
Lerina scopre che il suo amato Donzello è una donna	VI	XIV	Una donna scopre che l'amata Lerina è una femmina

Tavola 7. Edizioni della *Aquilea distrutta* di Belmonte Cagnoli

Canto	A_1	A_2	B	corrige
I	129	129	128	A_1, priva dell'ott. 95, e con numerazione errata; l'ott. 95 compare correttamente in A_2 e B. A_1, A_2 aggiungono un'ott. tra 113 e 114 di B.
II	121	121	121	
III	127	127	127	
IV	135	135	135	
V	135	135	133	B toglie le ott. 125 e 127.
VI	125	125	123	A_1, A_2 errata numerazione tra 100-102. A_1, A_2 aggiungono un'ott. tra 120 e 121 di B.
VII	124	124	123 (=124)	B numera due volte l'ott. 123.
VIII	113	113	113	
IX	122	122	122	
X	121	121	121	
XI	122	122	121	A_1, A_2 aggiungono un'ott. tra 3 e 4 di B.
XII	120	120	120	
XIII	122	122	122	
XIV	124	124	124	
XV	129	129	129	
XVI	123	123	124	B raddoppia la numerazione a 13. B salta la numerazione tra 32 e 34.
XVII	120	120	120	A_1, A_2 saltano la numerazione tra 89-91.
XVIII	130 (= 129)	130 (=129)	129	A_1, A_2, ripetono la numerazione di 102.
XIX	120 (= 121)	120 (=121)	121	A_1, A_2 saltano la numerazione tra 102-105.
XX	136	136	134	

IV.

IL PIENO SEICENTO TRA BAROCCO MODERATO E CLASSICISMO

(1633-1650)

1. MODI E FORME DELLA TEORIA SULL'EPICA

Cartina di tornasole della pratica, anche nello scorcio centrale di secolo la teoria dà delle risposte non tanto all'esigenza di sistemazioni complessive, aspetto su cui si mantiene piuttosto vaga, quanto invece all'indagine sullo sviluppo del genere, sempre a partire dallo schema tripartito (poema eroico barocco, classico e romanzesco) dato in precedenza: a questa altezza la partitura si cristallizza in modo molto più netto in sede pratica, il che dà vita a una sorta di lotta di campo nella teoria. Le due realtà più lampanti in questo senso sono la forte presenza di appoggi teorici in cerca di una via classica e l'opposto difetto di qualcosa di simile sul versante del Barocco moderato, un'assenza spiegabile facilmente guardando alle necessità genetiche di questo filone, codificato sul piano della struttura narrativa già dai tempi di Beni e bisognoso semmai di un aggiornamento sullo stile che puntualmente trova, nelle teorie sul concettismo. Nel frattempo, prendeva piede la produzione di sistemi di tipo classicistico, costituiti però più sulla contrarietà a una dilagante moda cavalleresca che su delle vere regole di comportamento: una teoria friabile insomma, che non mette ordine nel multiforme mondo del poema d'impronta classica ma, al massimo, ne indica per opposizione alcuni punti nevralgici.

Un indizio di questa tendenza è il discorso ***L'onestà del poema eroico*** che **Tronsarelli** aggiunge alla *Vittoria navale*, una trentina di pagine che funzionano da manifesto per un poema coinvolto più per l'erudizione e lo stile che per la proposta diegetica nel processo di riqualificazione dell'eroico su base classica. Sorta di incrocio tra una spiegazione tecnica e una lettura allegorica (non manca di citare, in tal senso, l'archetipo del genere, l'*Allegoria* tassiana), vi si identificano dapprima il fine morale della scrittura narrativa, poi il modo per conseguirlo e, infine, i risultati della tradizione. Una lettura tridimensionale che ha per obiettivo il rifiuto completo degli amori nell'eroico, genere deputato per ragioni pedagogiche all'esaltazione del perfetto capitano: un concetto che nel testo si deve tradurre in un «eroe filosofico», plasmato sull'esempio degli antichi e sulla morale platonica, incorruttibile dal vizio, in particolare dalla lussuria, che affolla le pagine degli scrittori seicenteschi in modo gratuito secondo Tronsarelli.[1]

In quest'ottica di idee Omero è l'esempio di perfezione massima, e infatti è esaltato come modello pratico e come punto di riferimento su cui orientare la lettura della tradizione: l'*Iliade* è eccellente perché l'amore, che pure è causa del conflitto, non è lascivo ma nobile, e altrettanto lo è l'*Eneide* che la imita, mentre tra i moderni l'*Orlando furioso* è apprezzato per la facilità del dire e la *Gerusalemme liberata* per l'unità della favola, non per le tenerezze. Sempre per questo criterio di lettura i contemporanei poemi in ottave – senza che Tronsarelli però faccia qualche nome – sono rigettati dal canone non soltanto perché

[1] Come già in Tasso, direttamente citato per l'*Allegoria* (TRONSARELLI, *L'onestà del poema eroico*, p. 535), Platone convive con Aristotele in un'idea di eroe che tiene insieme qualità politiche e dell'essere. Per la citazione nel testo vd. p. 507.

impudichi ma anche e soprattutto perché mendaci, dal momento che «sotto scusa d'allegoria ricopr*o*no i loro falli».[2]

In effetti se si considera quanto prodotto nel secondo quarto di secolo il poeta di Lepanto non ha tutti i torti: più che per l'*Adone*, che si astiene dal partecipare alla sfida epica, le sue parole valgono per l'*Eracleide* di Zinano, che con un'*Allegoria* piratesca giustificava una penna sfrenata eroticamente, molto oltre i limiti del tollerabile. Benché non dichiarata, nell'allusione di Tronsarelli si può facilmente leggere un attacco al poema del veneziano, che in questo torno d'anni era stato oggetto di non poche chiamate in causa, da quella di Aprosio, che nella *Sferza poetica* lo prendeva come serio antecedente per discutere questioni tecniche riguardo l'*Adone* (tra cui, peraltro, la possibilità di inserire episodi licenziosi nel testo per fini morali, cioè il vestito allegorico), e da **Onofrio d'Andrea**, che nell'***Allegoria e disposizione*** dell'*Italia liberata* ne contraddiceva le idee in merito alla costruzione del prologo, che non deve partire da un episodio.[3]

Il napoletano, dopo una premessa sulla costruzione dell'edificio diegetico, sorta di bigino aristotelico senza troppe pretese, dava una lettura di secondo grado del proprio poema (come Tronsarelli, dunque, con poetica e allegoria fuse insieme) rintracciando significati in ogni minima onda del racconto, dai personaggi principali a quelli insignificanti, e persino in argomenti come la pausa invernale della guerra, fatto strategico che ora diventa «lo stato della colpa» in cui la volontà di raggiungere la beatitudine non agisce: un'allegoria esageratamente ricca di dettagli per non sembrare una scusa di facciata, a maggior ragione se si considera che poi il testo è poco più di un poema cavalleresco con una parrucca eroica, straboccante di deviazioni amorose a dir poco inopportune rispetto al decoro richiesto dal genere.[4]

Un secondo esempio di quest'uso effimero si ha nell'***Allegoria et argomento*** che **Garopoli** pone a guardia dell'*Aurena*, mentre un terzo è l'***Allegoria*** in conclusione all'*Atestio* di Obizzi di mano del conte **Onofrio Bevilacqua**, due poemi – utili peraltro in una carta dell'epica –[5] che è d'obbligo considerare cavallereschi visto che sfruttano la più tipica struttura del genere, l'erranza di un cavaliere impegnato in una *quête*. Se il secondo caso è di certo il meno interessante, impostato sulle modalità consuete di lettura e portatore di significati non certo sorprendenti (basti leggere ciò che è detto dei due deuteragonisti, i

[2] Ivi, p. 532.

[3] D'ANDREA, *Allegoria e disposizione*, s.n. Più avanti si ha un'altra mentita a Zinano, quando si parla dell'intervento degli agenti celesti: «Gli angeli che aiutano talora alcuni guerrieri sono gli aiuti soprannaturali ch'i teologi chiamano *auxilia*, il che non iscema il valore de' guerrieri, come oppose il Zinano al Tasso (la quale opposizione ha luogo anche contro gl'iddii d'Omero e di Vergilio)».

[4] Come esempio di ciò ricordo solo il *topos* delle lettere amorose, in stile Ovidio, che si trova in D'ANDREA, *Italia liberata*, VII 1 sgg., che mal si concilia con l'epica moderna, nonostante i non pochi casi che si danno: si ha anche nelle *Guerre troiane* di Scipione Errico, che prova in modo spericolato a innestare alla tradizione omerica il tema dell'amore, sempre facendosi scudo con una breve e fragile allegoria che certo non basta a giustificare il comportamento di un Achille che abbandona la guerra per frustrazione amorosa (e non per ripicca sociale come invece in Omero), proprio nel modo odiato da Tronsarelli.

[5] Una mappa abbastanza mobile, orientata su principi di rivalità meno solidi rispetto alle precedenti, ma comunque con dei punti cardinali stabili, che questi due poemi riflettono con la loro destinazione: Firenze e soprattutto Modena sono i due poli in cui si concentra l'attività dell'epica in questo ventennio, intorno alle corti di Ferdinando II e Francesco I, senza però dimenticare Bologna, dove le Accademie dei Gelati e della Notte sono il cuore pulsante delle teorie sul Barocco moderato e si sviluppa un movimento cittadino di vaste dimensioni culturali (sul quale si legga il bel ritratto di RAIMONDI 1995, cui si aggiungano i dati di stampa di matrice eroica che do in calce al capitolo).

cui ruoli sono già più che chiari nel poema),[6] il primo porta delle novità interessanti, non tanto per ciò che riguarda il livello dei contenuti quanto, invece, per la forma: la solita allegoria di formazione verso la virtù è forgiata come un piccolo raccontino di natura dantesca, nel quale il poeta vede il percorso che si deve compiere per arrivare alla gloria in una serie di scene interpretate da Ragione, Senso e varie altre personificazioni. La salita per lo scosceso monte avviene in compagnia del fantasma di Tasso («mio duce»), che spiega all'ignaro poeta dell'*Aurena* il senso di ciò che scorge e il modo per raggiungere la sommità.[7]

Nonostante i poemi dicano altro, è evidente che una difesa preventiva poteva basarsi su chiavi di lettura simili, piegando in modo anomalo una prassi ormai consolidata a partire da Tasso. Non è un caso il fatto che tanti dei testi implicati nelle dinamiche denunciate da Tronsarelli siano apertamente di carattere cavalleresco: intorno agli anni Quaranta riprende vigore una spinta romanzesca che riguarda non solo gli equilibri del testo ma anche le logiche di costruzione (si ripresenta l'erranza, ad esempio), nei confronti di cui ha un senso precisamente oppositivo il discorso sull'*Onestà del poema eroico*, indurito classicamente per contestare la possibilità di un nuovo degrado romanzesco.

Allo stesso fine nasce il trattato dell'***Epopeia*** di **Giulio Cesare Grandi** (Lecce, Micheli, 1637), che tenta di stabilire dalla Puglia, fuoco meridionale del Barocco assieme a Napoli, la bontà assoluta di una linea classica il cui quarto faro, dopo Omero, Virgilio e Tasso, sarebbe il *Tancredi* di suo fratello Ascanio; un'operazione ardita, che intende implicitamente elevare la stessa *Epopeia* a nuova *Poetica* (come si vede dalla disposizione delle particelle nei primi tre libri, che ricalca quella dello stagirita) ma fa i conti con la qualità del poema da cui parte, certo non eccelsa, al punto da costringerla in tortuosità di varia natura, e con il fatto che inizia dal presupposto esibito che nessuno, neanche Tasso, è stato fin lì in grado di dare all'eroico moderno una teoria rigorosa.[8]

Le misure della strategia di rilettura classicistica del patrimonio di Grandi sono evidenti almeno quanto i suoi limiti. Ignorare la produzione teorica di Tasso è certo la forzatura più discutibile, dato che coesiste con l'accettazione della *Gerusalemme liberata* nel canone della migliore epica stabilito e rispettato: così facendo si produce uno strappo clamoroso nel binomio di poema e *Discorsi*, i quali non vengono

[6] Se «Ippolito, presidente del prencipe, è la ragione» e ovviamente «Pseudo, giovine scapestrato ch'audacemente gli va appresso, non è altro che il concupiscibile» se ne deduce per forza di cose che «La nimistà d'Ippolito con Pseudo e la disputa loro […] dinota il combattimento che in noi fa sempre la carne con la ragione», che è in sostanza la materia di qualsiasi poema moderno da Ariosto in poi.

[7] Nuovo Virgilio, Tasso svolge anche le mansioni minori del duca dantesco, dato che non solo spiega il senso delle cose ma anche rincuora il protetto dallo smarrimento. Da notare che quando entra in scena ne viene dato un ritratto che coincide con quello delle biografie: «Et ecco vèr me avvicinarsi un uomo che di statura la mediocre eccedea; l'età era tale che, dagli anni più robusto uscito, in una immatura vecchiezza venerabilmente inchinava» (GAROPOLI, *Allegoria e disposizione*, p. 3).

[8] Grandi apre il trattato dando i motivi che l'hanno spinto a esporsi, tra cui il più sorprendente è il fatto che il campo, a suo dire, sarebbe ancora franco, «non avendo alcuno fin qui, ch'io mi sappia, scritto compiutamente dell'epopeia» (GRANDI, *Epopeia*, p. 5). Un'affermazione clamorosa, che tagliando fuori al contempo Aristotele e Tasso (il primo perché incompleto, l'altro per nocente dimenticanza) denota la volontà di accaparrarsi un ruolo di rilievo nella discussione. Sul trattato di Grandi non dà molti spunti FOLTRAN 2005, pp. 37-40, che si concentra sul problema del titolo perfetto per il poema eroico, mentre sono più puntuali le pagine di ARBIZZONI 1985, sia per la contestualizzazione del testo sia per le considerazioni che ne trae, sul fine e sull'intelaiatura disordinata (pp. 279-280); tuttavia, il critico non lo pone sotto l'egida del classicismo, e cerca una continuità con Beni (p. 281) che evidentemente non è legittima nell'orizzonte di lettura che qui prospetto.

riconosciuti né come appoggio teorico a sé stante né, cosa ben più grave, come lente per una lettura del testo, che dunque viene interpretato secondo le deboli griglie del teorico pugliese, che ne fa un classico quando gli comoda ma poi non rinuncia ad attaccarlo per cercare di dimostrarne la perfettibilità. Altro peccato non proprio marginale riguarda una questione squisitamente tecnica, prodotta di necessità dalla nobilitazione del *Tancredi*: a proposito del soggetto, viene convalidata l'adozione di un argomento non storico ma inventato, idea del tutto controcorrente rispetto agli indirizzi condivisi del genere e che porta inoltre a logiche e quanto mai poco credibili riaperture dei ranghi della tradizione per le *Metamorfosi* di Ovidio, il *Fido Amante* di Gonzaga e l'*Amadigi* di Tasso.[9]

La possibilità di scegliere un'altra via narrativa non sarebbe impensabile a patto di convivere con una serie anatomia dell'epica, rigorosa nello stabilire regole di funzionamento: non è il caso dell'*Epopeia*, che da un punto di vista tecnico è davvero poca cosa, e non trova nessun fondamento per quanto afferma. Lo dimostra già la caotica disposizione degli argomenti affrontati: da un lato le continue infiltrazione di temi non pertinenti tra un libro e l'altro (la «materia» che rimbalza dal primo al quarto, mentre il terzo libro, dedicato al costume, ammette una discussione su natura e uso degli episodi), mentre dall'altro l'aggiunta di un'appendice di questioni varie nelle quali rientrano alla rinfusa tutti i punti che Grandi non è riuscito a incasellare in uno dei precedenti contenitori dà bene l'idea delle incapacità strutturali del trattato. In questo ultimo libro si trovano dunque 62 quesiti, parecchi dei quali in realtà doppioni, che mescolano costume, stile e *inventio* in un unico calderone, l'emblema di un disordine della forma che non può non avere ricadute sul contenuto.

Scendendo nel dettaglio, infatti, le cose non migliorano: anziché dare definizioni puntuali, Grandi sta sul generico quando parla delle singole componenti, dicendo cose che andrebbero bene su un qualsiasi poema preso a campione e che spesso trovano contraddizioni più avanti nel trattato. A proposito della favola dice, ad esempio, che deve essere una, suddivisa in tre parti, e che al suo interno gli argomenti devono essere disposti di modo che «o verisimilmente o necessariamente conseguano», e infine che «togliere né aggiungere cosa alcuna, non in altra maniera che da un corpo perfettamente organizzato, […] senza offesa si possa».[10] Principi sanissimi ma che non vengono ulteriormente specificati – il che va a tutto vantaggio del *Tancredi* – e che vengono più avanti corretti in modo incoerente, dato che riguardo la compiutezza è specificato che è buona cosa il lasciare fila narrative inconcluse, perché così facendo si

[9] Aperture che tuttavia sono decretate con riserva, dato che Grandi cerca lo stesso di dimostrare la fondatezza storica del *Tancredi*, con prove sconcertanti: per due volte (pp. 54-55 e 238) rievoca una versione della vita dell'eroe normanno che parla della liberazione di Boemondo con spedizione in armi, di pugno di un tale Antonio Galato, contenuta in un manoscritto in suo possesso. Oltre a non essere affatto una prova è un evidentissimo controsenso, che rema contro la difesa del poema con favola totalmente d'invenzione e la sconfessa come affermazione non vera.

[10] Ivi, pp. 26 e 28. Altrove la difesa a oltranza della bontà del poema diventa davvero avvocatesca, e non fa buon uso della filologia: parlando delle parole tronche Grandi sostiene che il fratello, togliendone un gran numero tra la *princeps* e la seconda edizione, abbia conferito al dettato maggiore dolcezza scegliendo così di non seguire la più strada della *gravitas* teorizzata da Demetrio Falereo e dal Tasso della *Lezione sopra un sonetto di monsignor Della Casa* ma quella opposta della *dulcedo*. Il poema, dunque, sarebbe perfetto in ogni caso, considerando tuttavia i cambiamenti non da un punto di vista diacronico ma assoluto, slegando cioè il processo di correzione del testo dagli esiti, perfetti entrambe le volte.

dà l'«occasione ad altri di stenderle e formarne nuove favole», assioma fondamentale per giustificare le continuazioni ma irrimediabilmente contrario al principio di unità interna del libro.[11]

La pretesa di rifondare in senso classico è confermata dal disinteresse per le questioni di primaria importanza per l'altro Seicento, quello barocco: se sull'agnizione l'apertura, minima, è encomiabile (per quanto sia un'aggiunta imprescindibile per la nuova *Odissea* del fratello e quindi meriti attenzioni non consuete rispetto a ciò che si legge in teorie per l'epica d'assedio),[12] a proposito dello stile il desiderio di affrancarsi dal concettismo si palesa nettamente, restituendo il vero significato della manovra di Grandi. A un principio generalissimo, che ammette l'uso della metafora senza alcuna specificazione,[13] fa da controcanto la citazione di un'ottava del *Mondo Nuovo* di Stigliani contro l'impiego scriteriato che ne fanno i moderni, la quale riallaccia il *Tancredi* a quella linea del classicismo seicentesco di cui Chiabrera e Bracciolini sono i capofila.[14] È una chiamata in causa importante, perché coincide con il riconoscimento di un'identità comune e che si forma per opposizione, e quindi con risultati oscillanti, in assenza di una codifica teorica. Se il Barocco di Marino è inquadrato dai moderati, i Classicismi non confluiscono in una grande sintesi per ciò che riguarda lo stile eroico, ma restano un fantasma che lascia tracce volatili: così Chiabrera è menzionato da Stigliani nella *Poetica* come campione di una nuova tendenza, e Stigliani è a sua volta ricordato da Grandi, che lo prende come ultimo anello di una catena cinque-seicentesca di cui il savonese è il perno.

Tra i poemi che eccellono in vari aspetti il più citato è in assoluto il *Firenze*, che a partire dal libro IV torna in gioco con frequenza tale da farne il migliore rappresentante di un'epica contemporanea di cui sono tracciati i contorni con pennello classico: fondamentale Tasso, come sempre passibile di migliorie, e al contrario messo del tutto nel dimenticatoio Marino,[15] sono degni di rientrare nel novero la *Malteide*

[11] Ivi, p. 39. L'indeterminazione pesa anche sugli episodi, che non vengono considerati parte attiva della favola ma solo quanto «dal poeta nel suo poema per accrescere et abbellire la favola s'inserisce e framette, e della favola parte non è» (p. 193).

[12] Considerata parte essenziale della favola, è presa banalmente come il mezzo da cui «amistà o inimistà si cagioni» tra i personaggi (p. 62). La cosa interessante è allora il modo in cui le si può dar vita: tralasciando gli scontati agnizione, memoria e sillogismo, il migliore è quello che si raggiunge «per la stessa serie et orditura della favola» (p. 64), originato – per via di una profonda coesione – dai punti di tangenza della parabola narrativa.

[13] Come consueto Grandi riesce a chiudere un capitolo senza dire nulla: la metafora è una di quelle cose che «sparse et a suo debito luogo per così dire seminate» rendono «alta, magnifica, meravigliosa, varia e gioconda la locuzione», ma senza che venga determinato in che modo e perché debbano essere «sparse» (p. 90). Insomma la metafora è accettata, perché abbellisce il poema, ma non si sa in che misura.

[14] La citazione si legge ivi, p. 91, e riporta STIGLIANI, *Mondo Nuovo*, XXX 109 (erroneamente segnata come 136 da Grandi): «Oltre che quella era di Clodio piena / delle stolte metafore moderne, / per cui d'alquanti autor l'indotta vena / oggi da' saggi si deride e scherne, / che del mar gigantessa alla balena / e alle stelle osan dir lucciole eterne, / e chiama gli usignuoli alati Orfei / e le querce selvaggi Briarei». Una posizione ribadita più avanti, che diventa condanna generale di un fare poesia ormai diffuso in tutti i generi: «ma alcuni poeti di questa nostra età […] hanno inventato un nuovo modo di poetare pieno di stravaganti parole e metafore, nel che ancora nell'arte del dire hanno tirato fin su i sacri pulpiti i moderni oratori» (GRANDI, *Epopeia*, pp. 127-128).

[15] Su Tasso le correzioni proposte sono a dir poco esagerate, e a poco vale il rinvio al *Carrafa* di Camillo Pellegrino: «il Tasso stesso, ancor che tanto s'avanzasse in quella e facesse per maraviglia inarcar le ciglia alla Maraviglia, pure a senno dell'Attendalo del Pellegrini […] avrebbe potuto migliorare la *Gierusalem* nella costituzione della favola, nell'efficacia della sentenza, nella chiarezza e limpidezza della locuzione e nella bontà de' costumi» (p. 237). A Marino vengono opposte due obiezioni, una sottintesa, che riguarda l'uso della metafora, l'altra esplicita, sulla favola, la quale manca di celebrare «illustre,

di Fratta, ottima per come inizia la *narratio*, il *Mondo Nuovo* di Stigliani, per l'adozione di un argomento inusitato e per l'atterraggio morbido del finale, e infine, in maniera più marginale, la *Croce racquistata* di Bracciolini e l'*Italia liberata* di Trissino, sempre per la scelta del soggetto, un aspetto che al presente è di primaria importanza, «ritrovandosi la più parte delle materie occupate».[16]

La rosa di buoni poemi selezionata da Grandi è la conferma dell'esistenza di un conflitto tra una linea classicista capace di riconoscersi in un corpus di testi ma non in delle regole e un altro, che può essere di volta in volta il poema cavalleresco, quello barocco moderato o l'*Adone*; ma è anche il limite dell'operazione, che non produce un codice di significato oltre al canone che stabilisce. Il Classicismo è un concetto mobile se applicato al genere epico, che al di là di un'alterità stilistica non trova fondamenti sicuri; è un'urgenza che non diviene categoria, tuttavia molto forte nel Seicento. Non mi pare casuale, in questo senso, la rinascita seicentesca di un interesse per l'*Odissea*, emarginata nel Cinquecento e riportata in auge come pista percorribile per lo sviluppo di un secondo ramo epico su una linea che da Tassoni arriva a Grandi e, soprattutto, a **Girolamo Bartolomei**, che dice fin dalle prime righe dell'avvertenza ***Al benigno e saggio lettore*** premessa all'*America* che entrambi i modelli omerici «Conducono […] come strade trionfali al Campidoglio della gloria ove si coronino di lauro i poeti più degni»,[17] indice del fatto che il fiume epico cerca ogni possibile estuario della tradizione per sfociare il bisogno classicistico.

Come per Grandi, alla radice della decisione di adottare questo secondo schema c'è la necessità di aprire nuove piste, in una stagione della letteratura in cui lo stimolo a riepilogare la tradizione dandole il colpo di pollice della perfezione a convive con un contrario sentimento di ansia (che aveva già espresso Marino), dato dal fatto che è «difficile l'inventar cose nuove, sì come per l'opposto facile l'aggiungerne altre alle già inventate».[18] L'*Odissea* è allora il centro di una riflessione tutt'altro che banale, che funziona anche per poeti non rigorosamente classicisti come Bartolomei, che invece fa leva su uno stile barocco moderato per diventare l'Omero moderno: ipotesi molto più sensata di quella di Grandi, anche perché coopera con la scelta di un soggetto narrativo reale e di notevole importanza (l'esplorazione geografica, vero paradigma della modernità post-rinascimentale).

Con efficacia elevatissima, Bartolomei ravvisa il punto nodale della questione relativa al poema di navigazione, che non è tanto di aver riscritto al dettaglio un preciso ipotesto (Omero, Virgilio o Tasso), quanto invece di aver preferito l'archetipo sbagliato: l'*Iliade* (e le filiazioni seriori, *Eneide* e *Gerusalemme liberata*) e l'*Odissea* non sono le tracce puntuali per il poema epico bensì gli schemi profondi, assoluti, per

---

meravigliosa e compiuta azione da ottimo e signalato eroe operata» (p. 43). L'*Adone* è citato solo una volta, evidentemente per estrometterlo dalla discussione.

[16] Ivi, p. 197. Qualche dato sui poemi citati da Grandi: il *Firenze* viene chiamato in causa alle pp. 239 (come ottimo esempio di poema con favola inventata), 251 (per il finale), 285 (per l'energia), 305 (per l'antefatto), il *Mondo Nuovo* di Stigliani alle pp. 245 e 250, la *Malteide* di Fratta alle pp. 52-53 e 223, la *Croce racquistata* e l'*Italia liberata* a p. 242.

[17] Sulla ricezione nel Cinquecento di *Iliade* e *Odissea* sono mirabili le pagine di BALDASSARRI 1982. Per la citazione vd. invece BARTOLOMEI, *Al benigno e saggio lettore*, s.n. (ma anche poco più avanti: «Omero […] espose a gli occhi del mondo duo perfetti esemplari d'eroici poemi, da' quali potessero i conseguenti poeti ritrarne a talento loro copie conformi»).

[18] Ivi, s.n.

due diversi tipi di racconto, l'affettuoso e il morato.[19] La prefazione di Bartolomei raccoglie e conclude la polemica iniziata da Tassoni e finora mai compresa appieno tanto dai contemporanei quanto dalla critica novecentesca, ostinata nel leggere i testi in base a improbabili e contraddittorie griglie tassiane, che non possono funzionare (ci sarà sempre una componente, che sia il viaggio o altro, irriducibile al modello ossidionale di Tasso) e che portano del tutto fuori strada nel considerare un corpus di testi, che comprende il *Mondo Nuovo* e lo stesso *Tancredi*, programmaticamente diversi, ideati in seno a un progetto classicistico del tutto altro, anzi opposto a quello tassiano. Davvero un «nome vano, senza soggetto», che va interpretato allora come l'indicazione di uno schema profondo: tassiano equivale a bellico (non a *Gerusalemme liberata*), un modulo da scartare in favore di una narrazione irenica in grado di istruire alla «prudenza regolatrice di tutte le virtudi» invece che all'«ammaestramento de' guerrieri nella fortezza del corpo» e, di rimpallo, alla conoscenza e alla tolleranza della diversità anziché alla sua distruzione.

La breve prefazione del poema su Vespucci è il documento finale di questo primo cinquantennio del Seicento, non solo da un punto di vista cronologico: è l'ultima pietra di un percorso sensato che aveva avuto inizio molto tempo prima, con Tasso, e ora raggiunge una maturità tale da permettere la scrittura di poemi veramente in grado di riepilogare la tradizione moderna. Da un lato l'*America* di Bartolomei, dall'altro, in maniera più compiuta, il *Conquisto di Granata* di Graziani, sono testi capaci di convogliare nelle loro trame tutto il portato dell'esperienza precedente e di compiere una (non certo l'ultima) curva della tradizione.[20]

2. La codificazione del concettismo

Se da una parte dell'agone i poeti intenzionati a seguire una linea classica, spinti dalla necessità di dare una definizione di poema che mettesse a frutto quelle della retorica date negli anni del papato di Urbano VIII, giungevano a sistemazioni anche se parziali, dall'altra parte i barocchi moderati cercavano, per motivi esattamente opposti, di inquadrare in griglie retoriche il nuovo modo di fare poesia: già soddisfatta, con l'opera di Beni, l'esigenza di affermare un modello, e messa in moto una spinta al perfezionamento su base aggiuntiva, non restava che la codifica del fenomeno retorico, in maniera da colmare la lacuna dello stile, riconosciuta da inizio secolo come l'esigenza più pressante, dando nuove regole per una scrittura in equilibrio tra le ragioni della classicità e quelle del marinismo.

L'opera fondamentale, in un percorso che arriverà a esiti maturi solo con Tesauro, quindi molto più avanti nel corso del Seicento, è il trattato delle ***Acutezze*** di **Matteo Peregrini** (Genova, Ferroni et al.,

[19] Quelli che Conte-Barchiesi 1989 chiamano «modello esemplare» e «modello genere», distinguendo il carattere dell'imitazione tra ripresa tecnica, puntuale, calco di fatti testuali e una più ampia e generica che guarda all'insieme del testo.

[20] Sarebbe un paradosso se questa tesi, dopo aver difeso la sopravvivenza dell'epica a Tasso e Marino, ne postulasse la fine con Graziani: l'approdo di un grande poema e l'affermazione di altri modi narrativi (il romanzo nella prima metà del secolo, fenomeno rimarcato dalla critica odierna ma già riconosciuto da Grandi, *Epopeia*, p. 197, il poemetto nel Settecento) non compromettono la vitalità del genere, che almeno fino al secondo *Imperio vendicato* di Caraccio (1690) procede sugli stessi binari individuati fino a questo punto.

1639),[21] che per il forte desiderio di non opporsi del tutto alla tradizione moderna si può considerare un barocco moderato, benché adotti un punti di partenza non certo amichevole verso la materia di cui tratta: il capitolo X, già dal titolo («L'acutezze e loro studio esser generalmente da ingegno leggiero»), pone l'accento sulla necessità di non dedicarsi a questo studio, mostrando come l'intenzione generale del testo sia tutt'altra rispetto al convalidare una norma. L'opera di Peregrini non sanziona la validità di un nuovo modo di scrivere, ma tenta di limitare l'uso sregolato di una forma ibrida di logica e retorica (come specificherà ne *I fonti dell'ingegno*), cioè l'acutezza, nella speranza di frenare la moda strampalata di un certo Seicento, specialmente in prosa.

Da questo punto di partenza si sviluppa un trattato che è tassonomico, non prescrittivo, non mira cioè a dare una regola per comporre ma a catalogare un fenomeno. Le uscite del filosofo bolognese sono abbastanza chiare, tese a discolpare il testo da un possibile uso didattico, e non si possono che leggere alla luce di una carenza tecnica di fondo: gli argomenti di cui si tratta sono «cose difficili da cogliere a punto, e si reggono grandemente dalla disposizione dell'animo che le riceve», asserzione che equivale a una rinuncia a spiegare nel dettaglio un moto ricondotto al gusto e a un non so che di inintelligibile e non catalogabile che consente alla mente umana di produrre analogie brucianti, uno scarto di significato che si costruisce legando due oggetti.[22] È una presa di posizione che si riflette nell'organizzazione non esattamente ordinata della materia, un fatto da imputare solo in parte alla diversità di lessico e categorie con la retorica di oggi: la cosa che al contrario sorprende di più è la confusione che Peregrini riesce a generare all'interno delle sue stesse compartimentazioni, che a volte si sormontano producendo delle zone d'intersezione su cui vige più di una regola,[23] in maniera simile a quanto visto nell'*Epopeia* di Grandi.

Nonostante questi problemi, cui si aggiunge il fatto che il repertorio di citazioni esemplificative è quasi del tutto rivolto alla classicità greca e latina (con le eccezioni dei madrigali di Grimaldi e del sonetto di Sempronio addotti al capitolo XII, particella 20, e di una serie di casi spuri, di invenzione dell'autore), è un testo che dà anche qualche indicazione tecnica, oltre che a essere importantissimo da un punto di vista storico per ciò che rappresenta nelle sorti del discorso seicentesco. Se la critica è stata

[21] Il testo fu stampato due volte lo stesso anno, la seconda delle quali a metà tra Genova e Bologna, città in cui l'autore aveva ricevuto la propria educazione retorica: il centro emiliano è una pedina fondamentale nella carta dell'epica, come detto sopra (vd. n. 5 a p. 307) e come confermano anche altri dati, tra i quali i più importanti sono, in senso epico, la presenza di Sempronio nell'Accademia della Notte, di Tronsarelli, che dal 1630 si trasferì stabilmente a Gubbio ma mantenne i contatti con le personalità di spicco degli ambienti accademici emiliani, di Testi, che tentò la via epica senza troppo successo, e infine di Campeggi.

[22] PEREGRINI, *Acutezze*, p. 73. Più oltre l'impossibilità di dare una regola viene esplicitata senza possibilità di dubbi: «Non mi distendo in ciò chiarire, perché il mio proposto non è d'insegnare l'arte da formare acutezze ma è stato solo, dopo i luoghi formali, dimostrarsi d'accennar anche i materiali» (p. 160, e prima p. 43).

[23] Spesso le categorie non sono riportabili a un diagramma ad albero, ma si accavallano, riutilizzando definizioni già introdurre (per averne prova basti confrontare le 5 classi di acutezza identificate nel cap. II e le 10 di viziose del cap. X). Non mi pare un caso allora che nel XII capitolo le «cautele» siano 25, il cubo rispetto alle categorie segnalate nel cap. II e organizzate in maniera caotica, un po' come in conclusione al trattato di Grandi si trovavano quei famigerati 62 punti: le «cautele» riassumono in pratica tutto quello che viene detto, dando tuttavia regole pratiche che era facile astrarre da quanto detto in precedenza.

finora portata a ravvisarne solo gli aspetti di incoerenza e di aleatorietà,[24] è lo stesso vero che nelle *Acutezze* si trova anche qualche spunto interessante, e che non è impossibile tentare di valutare le sue proposte come norma di comportamento nell'ottica della scrittura concreta.

Discutendo delle figure di simmetria da usare nell'acutezza, Peregrini rispolvera un concetto non secondario esposto da Villani nelle *Considerazioni* riguardo l'uso della paronomasia, da evitarsi in quanto è forma di legame brillante in cui «il concerto necessariamente sarà sempre cosa leggiera».[25] Non a caso in sintonia con la lettura meno disponibile ad accettare le esagerazioni di Marino, quella del bolognese è utile – almeno su questo – a creare un'assiologia veramente legittima anche nel caso del poema eroico: la prova della pratica lo conferma, se è vero che rispetto agli eccessi dell'*Adone* si registra nel medio Cinquecento una netta tendenza a diminuire le dosi di paronomasia, cosa tanto più importante perché verificata su autori a tutti gli moderati come quel Sempronio che è uno degli unici due poeti contemporanei citati nelle *Acutezze*.

L'argomento torna anche più avanti – come detto, il trattato non è un esempio di linearità: questo suo procedere bustrofedico lo conferma –, quando si parla delle dieci acutezze visione, la terza delle quali è detta «fanciullesca», una parola che rimanda direttamente alle «bambolitadi» di Villani. Tra le acutezze di questo tipo, che si reggono su un legame volatile (Quintiliano le denomina «sententiæ leves»), le peggiori sono di certo quelle che si fondano sulla paronomasia, «Perché in tutte il mezzo, come preso da parole equivoche o simili, ha grandemente del leggiero».[26] È più di un discrimine di gusto, è l'indicazione della necessità di abolire queste forme di espressione dell'ingegnosità, a tutto vantaggio di altre più sode.

Rispetto a Villani, che non estendeva ad altre figure il precetto, Peregrini amplia il discorso sulla singola figura a livello complessivo: non solo la paronomasia ma qualsiasi tipo di acutezza mirabile (quelle cioè di cui si occupa il trattato, le sfavillanti ma prive di «midolla») va accortamente evitata dal poeta qualora intenda esprimere le emozioni, «perché lo scherzo ne' luoghi dell'affetto non solo fa l'indecoro e rende ridicoloso il dicitore, ma impedisce la commozione e sconciamente l'effetto preteso dall'arte»; al contrario, in queste situazioni è ottimo l'uso delle acutezze gravi, che portano un'aggiunta di significato dilettando.[27]

Non sono considerazioni di poco profitto, soprattutto in vista di una normalizzazione della sfera degli affetti nella pratica della scrittura, ma è chiaro da un lato che sono nozioni non puntualmente

[24] A tal proposito si vedano CROCE 1966, pp. 135-160 e ARDISSINO 1999; il primo, tuttavia, è in gradi di riconoscere il ruolo chiave di Peregrini per la codificazione del Barocco moderato (p. 138: «il barocco moderato di Peregrini appare come […] una fase di regolamentazione attraverso cui il barocco passa per giungere alle sue affermazioni più coscienti e mature»), prospettiva poi di SNYDER 2005, che dà un ottimo inquadramento del testo.

[25] PEREGRINI, *Acutezze*, p. 35.

[26] Ivi, p. 188.

[27] Ivi, p. 220. La citazione prosegue: «Chi ha tempo d'attender cose leggiere non ha peso di passione su l'animo, e mostra di stimare cose da non commoversene quelle ch'egli ha per le mani. Però in simil luoghi le acutezze gravi e grandemente sensate e forti saranno dicevoli».

pensate per un utilizzo sui generi e sugli stili dell'oratoria, cosa che è indiscutibile a guardare le 25 «cautele» del penultimo capitolo,[28] dall'altro che si muovono in un sistema aperto, non ancora ben definito e bisognoso di divisioni più quadrate. Il significato dell'opera di Peregrini è allora storico e non tecnico, dato che non ha il merito di aver sgombrato ogni dubbio sull'argomento bensì di aver aperto in Italia una pista in concomitanza con una riflessione europea.[29]

Le *Acutezze*, precedute dal *De acuto et arguto* di Sarbiewski, opera mai passata per le stampe e conclusa intorno al 1626, sono l'avvio di un cantiere dove si lavora intensamente intorno alla metà del secolo. Del 1640 è il *Trattato dei passaggi dall'una metafora all'altra* di Pace Pasini (Vicenza, Zampieroni), mentre di due anni successivo è il celeberrimo *Agudeza y arte de ingenio* di Baltasar Gracián, secondo alcuni lo spartiacque della nuova estetica barocca, secondo il Peregrini de ***I fonti dell'ingegno*** (Bologna, Zenero, 1650) impresa di un «indiscreto» plagiario il quale, «tradotto il […] libretto delle *Acutezze* in castigliano, se ne fece autore», considerazione eccessiva vista l'importanza dell'opera di Gracián che tuttavia torna utile per dimostrare come la polifonia si andasse mutando in conflitto, in una sorta di corsa all'oro per accaparrarsi i giacimenti della retorica acuta.[30]

In quest'ottica di idee si colloca precisamente il libro di Peregrini, che non a caso comincia, dopo essersi accaparrato polemicamente il primato, con una lunga discussione filosofica e storica mirata a provare come nessun retore antico si sia occupato dell'argomento. Lui sarà dunque il primo a dare una definizione dello sfuggente concetto di ingegno, passando poi ai fonti e cercando, per «quanto è possibile, dar loro ordine, regola e forma d'arte».[31] L'opera inizia perciò da una lunga dissertazione filosofica, e solo al capitolo V giunge all'oggetto del discorso, che è un qualcosa di completamente alieno da quanto letto in precedenza: in pratica *I fonti dell'ingegno* sono un prontuario di modi per discettare intorno a ogni possibile argomento, ad uso di chi volesse intrattenere un dialogo colto e brillante, o per meglio dire capzioso e stucchevole.[32]

---

[28] Con un salto notevole Peregrini discetta prima sull'uso nel discorso sofistico e dottrinale (paragrafi 9 e 10) quindi su quello nella «dicitura narrativa, sia istorica o favolosa» (11), con riferimento alla prosa. In questo secondo caso non si «ametterà l'uso de gli scherzi» (p. 229), se non nel caso in cui siano i personaggi a parlare.

[29] Ovvi, a tal proposito, i rimandi a quanto scritto da Sarbiewski nel *De acuto et arguto*, e a quanto di lì a non molto avrebbe pubblicato Gracián: per un'efficace panoramica basti qui il rimando a SNYDER 2005, mentre dal punto di vista di un maggior interesse per la retorica e la letteratura vd. il volume *Figures à l'italienne* oltre ai lavori di FRARE 2000 e BATTISTINI 2000.

[30] PEREGRINO, *I fonti dell'ingegno*, p. 21. Un ambiguo orizzonte di lettura seguito da Croce e che si ritrova in pagine molto recenti quali quelle di Emilia Ardissino, citate e smentite da SNYDER 2005, p. 64, n. 27.

[31] PEREGRINO, *I fonti dell'ingegno*, p. 38. Lo scopo dell'opera è di indicare i modi in cui si possa combinare la topica per ottenere nuova materia, insomma per superare quell'impasse denunciata da Marino e altri per cui tutto sarebbe stato detto e non ci sarebbe niente da aggiungere alla tradizione classica. A fronte di ciò l'opera serve pertanto a «riconoscere quanto sia immenso il regno delle scienze e dell'arti possibili, e quanto poco e vicino al nulla quello che sin'ora si è dall'uomo osservato, saputo, trovato» (ivi, p. 60).

[32] In sostanza sono un gigantesco catalogo di mezzi topici per complicare *ad libitum* i discorsi: se l'argomento è una battaglia se ne potrà dire in merito al significato particolare e universale, all'utile, al convenevole, all'ipotesi in cui non si fosse combattuta etc., fino in pratica all'infinito (ognuno dei 12 fonti è ripartito al suo interno in una successiva serie di distinzioni, e non a caso l'opera è detta «fondaco», allo stesso modo in cui Grandi chiamava la sua *Epopeia*: GRANDI, *Epopeia*, p. 351). Giusta la stima di CROCE 1966, che valuta quest'enciclopedia del dicibile un'opera che «gira a vuoto», risultando inevitabilmente oziosa e ovvia.

Nel nesso tra ingegno e erudizione – cioè il mondo del linguaggio, «ferace di prove, di concetti e d'argomenti» da innestare con acume l'uno sull'altro – sta il senso dell'opera di Peregrini, che però non raggiunge una statica normativa, ma semplicemente apre i fonti dell'ingegno a chi ne voglia far uso. Il punto d'arrivo dell'opera di Peregrini è la partenza delle ***Meteore rettoriche*** (Bologna, Monti, 1652) di **Giovan Battista Manzini**, un trattato sullo stile che nasce programmaticamente contro la retorica classica e in favore della dicitura ornata, più acconcia ai tempi moderni, ma non rinuncia a cercare un equilibrio tra la topica potenzialmente smisurata dei *Fonti dell'ingegno* e un utilizzo non irrazionale, riportato a un equilibrio tra stile e argomenti.[33]

Il trattato di Manzini, per quanto irriducibile, vista la sua complessità, a una mera dissertazione sull'acutezza, si può nondimeno prendere come campione a conferma di una tendenza, piuttosto che come lettura tecnica: consacrata, come afferma la dedicatoria, al «prodigio della manierosità», è una difesa serrata del nuovo stile concettoso che rompe le riserve snobistiche di Peregrini.[34] Da questo punto di vista è la testimonianza di un processo di accettazione del codice ormai avviato e disposto a superare i limiti della moderazione, certo non valido come prova per il corpus eroico in esame ma indicativo del consolidarsi di una tendenza intorno a cui, di lì a non molto, fiorirà un altro capitolo della storia letteraria.

3. La fine della polemica: i libelli di padre Aprosio

Alla limitatezza delle sistemazioni sull'*epos*, del tutto incapaci dopo Beni di cogliere il nocciolo di un discorso sull'evoluzione del genere, coincide la fatuità degli ultimi fuochi polemici accesisi sul finire degli anni Trenta attorno al poema di Marino: una produzione secondaria e attardata, attribuibile praticamente per intero – vi prende parte anche Stigliani, però in modo marginale: anche in senso tecnico, con le sue postille autografe apposte a una copia del *Buratto* – ad Angelico Aprosio e alle sue numerose maschere, parti multiformi di un progetto unitario e ostinato di difesa.[35]

Nonostante il monolitismo del programma (cinque libri a stampa, e una lunga serie di riferimenti a opere in fieri, proprie e di altri autori), i risultati non sono certo di alto livello: padre Aprosio è un erudito, capace di sfoggiare una Babele di letture, ma poco altro, non è un tecnico e quindi non è in

[33] Per la citazione vd. MANZINI, *Meteore rettoriche*, p. 102. Tra gli argomenti del primo proginnasmo si trova anche una puntata non secondaria sul furto, con alcuni utili consigli per dissimulare gli imprestiti (pp. 106-109). Sulle *Meteore* non è molta la bibliografia: molto povero il quadro del *DBI*, si rimanda, con la cautela del caso, all'introduzione di Pieri in apertura della recente edizione del trattato.

[34] Ivi, p. 79. Contro le reticenze di Peregrini, che considera la materia una cosa comunque di rango inferiore, si veda il rovesciamento del *topos* canonico tra gli oppugnatori dell'opera ingegnosa che alla prima lettura impressiona ma alla seconda infastidisce: «So ben anch'io, con Quintiliano, che alcune cose a prima vista piacciono, che poscia maneggiate con diligenza scapitano e scadono; ma so ben anche con Seneca ch'ella è una desiderabil cosa l'aver con che comprarsi a primo incontro la parzialità de gli occhi […]. Moriran presto quelle scritture che non hanno questo spirito» (p. 136).

[35] Per un quadro della poca bibliografia su Aprosio vd. DURANTE 1985 e MARINI 1994, mentre non considero utile il curioso romanzo di Andrea Becca, *L'ultimo enigma di Aprosio, il Ventimiglia*. La copia del *Buratto* in cui si leggono le glosse di Stigliani è conservata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, segnatura 71.2.A.23.

grado di contribuire in alcun modo alle questioni fondamentali poste dall'eroico all'*Adone*. Ne è la prova il fatto che la sua opera sia bifronte ma uguale, tale e quale a se stessa e impostata su principi identici sia che difenda il poema di Marino sia che attacchi quello di Stigliani. Questa seconda torre del castello difensivo è la vera novità a quanto visto in precedenza: Aprosio allarga il perimetro del reticolato intorno all'*Adone* fino a comprendere il *Mondo Nuovo*, che diventa oggetto di un irridente commento volto a smascherare gli errori che il materano imputava a Marino salvo poi commettere, incentrato principalmente su note di lingua e stile.

Il ***Vaglio critico*** (Treviso, Righettini, 1637), che passa in rassegna il primo canto del *Colombajo* – così lo calunnia il prete di Ventimiglia –, è esattamente questo, una collezione di glosse sapide che denunciano l'incapacità di Stigliani come poeta. Gran parte degli ammonimenti si appunta su fatti di lingua per cementare l'accusa di imperizia: il materano sceglie le parole per far quadrare le rime più che per dare un senso a ciò che dice, e per questo giunge a eccessi imperdonabili. Di più, è tutta l'operazione stilistica di Stigliani a essere folle e, peggio, risolutamente esibita come cosa di valore, a partire da quel proemio la cui *professio modestiae* è tutt'altro che una dissimulazione bensì invece il riconoscimento una triste particolarità del testo, uno stile rozzo del tutto inadeguato alla scrittura eroica.[36]

L'applicazione del setaccio critico si estende anche al costume, dove i risultati conseguiti da Stigliani sono i medesimi: laddove vorrebbe innalzare disonora, ritrae un Colombo che sembra un «guardiano di porci e non altrimenti capitan di soldati» per la sua stoltezza e un Dulipante glorioso contro cavalieri talmente mediocri da risultare simili a eroi comici, alla stregua di «Don Quisciotte della Mancia, Sancio suo scudiere, il conte di Culagna, Fraudator da gli Avvisi e Titta di Cola», una similitudine esagerata ma che non a torto pone l'accento su un aspetto del poema di cui si è detto in precedenza.[37]

Le celie proseguono nel ***Buratto*** (Venezia, Pavoni, 1642), ipotetica risposta a un *Molino* del figlio di Stigliani, Carlo, opera di cui – ammesso che non sia l'ennesima finzione del trasformista di Ventimiglia, come dà a intendere Stigliani padre – non si ha traccia oltre ai pochi stralci qui riportati e che rincara la dose di accuse sul primo canto del *Mondo Nuovo* senza aggiungere niente di nuovo se non un profluvio di citazioni da testi di ogni sorta. È una tecnica già vista, ad esempio in Villani, che diventa il marchio di fabbrica di Aprosio, che però piega la sua enorme competenza ai fini della polemica: le citazioni di cui fa sfoggio dalla più preziosa tradizione da un lato non servono quasi mai a identificare le fonti ma solo a riversare accuse, dall'altro sono affastellate su scaffali pericolanti, che l'impalcatura del discorso non riesce a sostenere.

[36] APROSIO, *Vaglio critico*, p. 15: «Se il vostro stile è rozzo e voi lo conoscete, tale fu temerità la vostra in adoperarlo a lodar quella nazione». E subito segue una pointe ironica: «Vi potreste però difendere con dire che lo faceste acciò che non invidiasse alla Francia un *Buovo d'Antona*».

[37] Il risultato è che Dulipante pare piuttosto un «Martano» che un principe (ivi, p. 53, mentre per l'altra citazione p. 35).

Un esempio si legge sulla fine del libello quando, con una torsione evidente, l'accusa si fa difesa per sostenere che nell'espressione palesemente sconcia di Marino «gli menava il cane» non ci sia un doppio senso erotico, come invece afferma Stigliani: Aprosio produce una serie infinite di prove (si parla di 27 pagine di citazioni) per dimostrare che mai nella tradizione la parola «cane» era stata usata in tal senso, ma si inchina di fronte alla glossa (peraltro l'unica degna di nota) del materano, che segnala come il suo detrattore «Non aveva letto l'Ariosto, il quale dice: 'Anch'io – rispose il re – senza alcun fallo / lasciato avria 'l mio can correre un tratto'».[38] Una risposta affilata, che vanifica le 27 pagine filate di citazioni e le sconfessa per ciò che sono, cioè un repertorio manipolato ad hoc, che volutamente oscura i riferimenti che potrebbero mandare il crisi l'ipotesi.

Questa tendenza al sovraccarico di citazioni dal repertorio erudito prosegue anche nella parte di difesa dell'*Adone*, nell'***Occhiale stritolato*** (che si legge in calce al *Buratto*, e si occupa dei primi tre canti commentati da Stigliani) dove fa da armatura a un impressionante vuoto di argomenti,[39] e nella risposta integrale all'*Occhiale* distesa tra ***Veratro primo*** (Venezia, Leni, 1647) e ***Veratro secondo*** (Venezia, Leni, 1645), che essendo uno – non l'unico: ennesima prova dell'inconcludenza genetica di questo corpus –[40] dei punti di raccolta di tutti i materiali contro Stigliani prende le sembianze di un archivio, imbottito di tutti i sondaggi sulla letteratura condotti dal prete ma scarsissimo di contenuti. Si tratta di oltre 700 pagine nelle quali, in mezzo a qualche saltuario rimprovero per il napoletano – sempre su costume e metafore, ma in misura non sufficiente per cavarne una teoria del concettismo – l'*Occhiale* viene deriso e confutato, con strumenti poco efficaci quali l'ironia e la prova per *auctoritas*, la più ricorrente in assoluto, senza alcun interesse per le regole di poetica.[41]

Questa lacuna, compensata nei commenti dalla massa abnorme di citazioni, si palesa in maniera manifesta nella ***Sferza poetica*** (Venezia, Guerigliana, 1643), che facendo il paio con la prima censura

[38] Ivi, p. 129. Il rimando di Stigliani proviene da ARIOSTO, *Orlando furioso*, XXVIII 67, 1-2 (questa per l'esattezza: «Anch'io (suggiunse il re) senza alcun fallo / lasciato avria 'l mio can correre un tratto»). I marginalia di Stigliani sono poco o nulla interessante: laddove non si limita a rovesciare con patetiche parodie (p. 9: «Sì come chiamar rozzi i propri versi è modestia, così il chiamar rozzi gli altrui è mala creanza: modesto è dunque lo Stigliani»; p. 88: «Che il modo sia plebeo bisognerebbe provarsi, altrimenti è plebea l'opposizione»), dà spiegazione davvero vuote, come quando difende la balzana metafora dell'«umide foreste» che si legge in STIGLIANI, *Mondo Nuovo*, I 19, 5 dicendo che «Foresta umida val campagna liquida».

[39] Quasi tutte le obiezioni all'*Occhiale* muovono da tautologia o da ignoranza dei testi altrui: su alcuni punti risponde partendo dal presupposto che Stigliani sbagli perché è sciocco (come in APROSIO, *Occhiale stritolato*, p. 196: «Ma chi non sa distinguere non può far di non pigliar granchi fuor de l'acqua», con il che esaurisce la questione), mentre sui furti replica semplicemente che sono cosa impossibile a credersi, per quanto lui non abbia letto il *Mondo Nuovo* (ivi, p. 178). Le glosse di Stigliani, anche qui, sono davvero di poco conto: a i laconici «S'è risposto» si aggiungono i soliti ritrovati polemici (a p. 178, contro la citazione di un madrigale di Leonardo Quirini, asserisce che «I gentiluomini vineziani non hanno in Parnaso autorità alcuna se prima non diventano simili al Bembo»).

[40] Più volte, qui come nei trattati precedenti, Aprosio rimanda le spiegazioni a un futuro *Batto*, di cui ovviamente non si ha traccia e che avrebbe dovuto essere la prova definitiva: manca sempre un pezzo, insomma, per chiudere il cerchio e stringere la morsa contro Stigliani.

[41] Un'insistenza che spiega il volume di fuoco delle citazioni dagli autori antichi e moderni, ma anche la poca gittata dell'arma di Aprosio: come in precedenza le chiamate in causa non identificano una fonte ma giustificano, per semplice attestazione, la bontà delle scelte di Marino, che pure ogni tanta eccede, mentre sono davvero lacunose le repliche in cui è necessaria una base di competenza tecnica sul genere (si veda ad esempio la risposta all'accusa di volgarità rivolta ad Adone quando si offre di fare da scudiero a Sidonio nel canto XIV: Aprosio dice che è una cortesia che non contraddice il decoro eroico). Per qualche caso di correzione vd. APROSIO, *Veratro primo*, p. 197, e ID., *Veratro secondo*, pp. 7, 178.

dell'*Occhiale* scende quindi sul terreno della teoria letteraria. L'indifferenza per il riconoscimento di una teoria dell'epica parte dall'assenza di una discussione sullo statuto dell'*Adone*, un tema nel cui merito Aprosio nemmeno entra, dando prova di un interesse interamente volto alla confutazione, e dunque di una sostanziale refrattarietà ai nodi primari del discorso: molte idee di Stigliani che potrebbero essere avversate partendo dall'incongruenza di pensare l'*Adone* come epico trovano così una risposta capziosa, di pura facciata, che la filza di fonti non può ovviamente avallare.[42] Si legga ad esempio quanto è detto sugli episodi, a conferma della duplice tendenza a costruire cornici di riferimenti vuote di contenuto: quelli dell'*Adone* sono perfetti, dato che logici e sensati rispetto al loro punto d'origine, mentre non lo sono quelli dell'*Orlando furioso*; una prova negativa da un lato e di comodo dall'altro, visto che Aprosio non ragiona sull'interdipendenza necessaria tra favola e digressioni ma solo sul nesso che le origina. Allora ha senso che si raccontino le sette novelle del canto XIX perché utili a consolare Venere (che è il fine del canto), nonostante non abbiano nessuna ricaduta sullo svolgimento del racconto e occupino una mole enorme di spazio. Da questo consegue una definizione degli episodi nemmeno sofistica ma proprio fallace, fuori dalle regole dell'arte, che ne ammette la presenza nei poemi «perché li rend*e* più dilettevoli, e però più perfetti, poiché il poeta ha per suo stromento il diletto onde, ancorché gli episodi siano accidentali, per così bello accidente di dilettare diventano necessari».[43]

Le cose non migliorano quando a essere toccate sono le altre nervature fondamentali del discorso epico: l'unità d'azione è data a partire da una sinossi del poema, che dimostra – si fa per dire – come tutto ruoti intorno all'innamoramento e morte di Adone, vicenda generata dall'ira di Amore, in qualche modo simile a quella di Achille; mentre per la verisimiglianza non conta che il soggetto sia di materia falsa ma solo che fosse vero per i Greci, e tanto basta. Più complesso l'approccio al problema del finale tragico che, come negli altri polemisti, diventa un groviglio inestricabile di questioni tra il modo, la qualità e il genere quando l'aggettivo «dolorosa», detto della favola, viene interpretato come sfumatura nel colore del racconto perdendo il significato originale di 'patetica' o 'affettuosa', una sovrapposizione da cui si origina un cortocircuito con la prerogativa fondamentale (cioè che i buoni vincano). Sulla base di questo fraintendimento si può dire che l'*Iliade* è dolorosa, cosa certamente vera ma non nel modo in cui lo intende Aprosio (cioè che finisce male), e, risalendo, che il finale dell'*Adone* è ottimo, e lo si può fare con un uso delle fonti spericolato, che rimette in gioco come validi testi del tutto fuori asse dai problemi dell'epica come le *Opposizioni* di Zinano.[44]

---

[42] Al capo XXVII, dove confluiscono tutte le risposte sul tema dell'*Adone* epico, si trova un accenno fugace: Marino, secondo Aprosio, non può aver detto che il proprio poema è un romanzo perché era ben a conoscenza dell'imperfezione di questa forma narrativa; a fronte di ciò non viene però specificato di che genere sia, né qui né al capitolo I, altro luogo deputato per eccellenza negli schemi di risposta a specchio a un'enunciazione in proposito.

[43] APROSIO, *Sferza*, p. 57 (per tutta la trattazione sugli episodi si veda il cap. 6).

[44] In ordine, il discorso sull'unità si legge ai cap. 1 e 4 (dove la sorprendente identificazione dell'ira di Amore come origine della favola), quello sul verisimile al cap. 9, quello sul finale tragico al cap. 10. Un solo esempio del livello a cui può abbassarsi Aprosio: tra i sette motivi che Stigliani adduce per spiegare che l'*Iliade* ha fine felice l'ultimo riguarda le tipologie delle morti, che sono dolorose se commesse per mano propria o di parenti; a questo è replicato che essendo la morte di Adone cagionata da un cinghiale non può essere dolorosa (p. 83). Mi pare sintomatico del caos che si scatena nel trattato di

La citazione del paratesto dell'*Eracleide* dà pienamente il senso dell'operazione di Aprosio, che da una parte è estremamente cavillosa, dato che tende ad attirare i propri riferimenti a condizione che siano utili a quello che si intende dimostrare, dall'altro è ricchissima, vista la massa di testi che legge e riporta. Non se ne traggono, cosa scontata, delle conclusioni di rilievo, se è vero che nel catalogo della migliore poesia epica si trovano Strozzi, Cebà e Argoli (il primo tra gli emuli di Marino con il suo *Endimione*),[45] oltre ad Ariosto, Tasso, Bracciolini, Graziani e al meno canonico Tronsarelli, ma l'enciclopedismo è lo stesso utile perché permette di ricostruire il quadro generale di una disputa molto più estesa di quanto ci si aspetterebbe. Se soltanto le fatiche di Aprosio vanno per le stampe, dalla rete di accenni veniamo a sapere che Agostino Lampugnani era al lavoro su un *Antiocchiale* concluso ma proposto per le stampe ma mai accettato dagli editori, e che erano a uno stato avanzato anche *Il vaglio etrusco* di Gauges de Gozze e le *Considerazioni sopra l''Occhiale'* di Teofilo Gallaccini (opera da cui vengono riportate citazioni estese),[46] infine che dalla penna di Aprosio stesso sarebbero dovute nascere due altre opere, un *Batto*, di cui non si ha traccia e che avrebbe funzionato come collettore definitivo dell'archivio di letture, e una ***Spugna***, firmata con lo pseudonimo di Oldauro Scioppio, conservata manoscritta per sole due carte alla Biblioteca Universitaria di Genova.[47]

4. Nel segno di Marino

Un problema finora inevaso dalla critica – cosa che non sorprende vista la refrattarietà ad accettare il lascito dell'*Adone* – è stabilire con buona approssimazione in che modo l'epica aderisca a un Barocco che coincide in sostanza con Marino. Una possibile risposta è data da quei testi che, talora in anticipo sull'incanalamento in sistemi teorici di codifica, danno campo all'applicazione dello stile Barocco, quei casi in cui il fatto stilistico oltrepassa le ragioni della tecnica e investe quelle dell'estetica, quando cioè dicitura e *inventio* non sono più questioni banalmente formali ma da significante diventano il significato dell'opera, la sua essenza stessa, uno spostamento del segno verso il senso che è indizio di una maturità

Aprosio l'uso che viene fatto di un testo tendenzioso e sconclusionato come le *Opposizioni* di Zinano, che dapprima serve per confermare la dolorosità dell'*Iliade* (pp. 78-81), quindi fornisce il debole motivo per cui è legittimo proporre personaggi negativi (basta che siano puniti, p. 170, come veniva suggerito nel precedente).

[45] Le liste di poeti che sono degni di venir menzionati sono cosa comune a tutto il corpus di Aprosio: si considerino ad esempio quelle che si leggono nel *Buratto*, p. 15, nel *Veratro primo*, pp. 55-56, e infine nella *Sferza critica* a p. 164, dove anche l'*Adone* rientra nella categoria dei buoni poemi epici.

[46] Si ha notizia dell'*Antiocchiale* a partire da una lettera di Lampugnani ad Aprosio (su cui vd. Bellini 2002, pp. 38-39, n. 63), ma l'opera viene ricordata anche nell'elenco di «Autori che hanno scritto e non hanno stampato contro l'*Occhiale*» in calce al *Vaglio critico* (s.n.), assieme alla censura di taglio linguistico di Gauges de Gozze e al trattato di Teofilo Gallaccini, certo l'opera più cara ad Aprosio che la menziona nel *Buratto* (p. 48) e nella *Sferza poetica* (p. 117), e ne riporta interi stralci nel *Veratro primo* (p. 140) e *Veratro secondo* (p. 11). Un'altra opera nominata, stavolta contro il napoletano, è l'*Esame di alcune opere del cavalier Marino* di Bernardino Campello, di cui Aprosio dice di possedere una copia manoscritta, e infine cita tra le opera in difesa anche il *De Mariniana poesi* di Paganino Gaudenzi, nel vol. II delle *Orazioni* dello stesso.

[47] La si legge nel ms E.II.32 della Biblioteca Universitaria di Genova, cc. 105r-106v: non è altro che una prefatoria a una futura opera difensiva (105v-106r), seguita da un abbozzo di incipit (a c. 106v sono riportati stralci della lettera di Francesco Balducci premessa all'*Occhiale*, con un breve commento a seguire).

tale per cui l'opera è in grado di svincolarsi dai problemi esterni per riflettere su di sé e sulle regole del self-fashioning, passando così dalla riproduzione alla novità (imitazione e emulazione).

Due testi meglio degli altri testimoniano di questo salto di qualità (in termini ancora dicotomici, prima di una definitiva assunzione del Barocco moderato nel codice), affrontando da due prospettive diverse il motivo dell'arte portatrice di senso intrinseco, sacra nella *Giuditta trionfante* di Branchi, eroica nella ***Cleopatra*** (Modena, Soliani, 1632) di **Girolamo Graziani**. Entrambi lo fanno con un punto fisso, Marino, preso in dosi non uguali: in questi poemi la fastosità retorica e tematica diventa funzionale a una morale (privata e collettiva, intima e politica) che afferma la vanità del lusso, espressa tramite *topoi* classici (caducità della vita e memento mori), ma anche, in maniera non diretta, dall'insieme dell'opera, essa stessa il gioiello prezioso e fugace in grado di rappresentare ciò che significa.

Altri poemi prima di questi avevano ragionato in modo analogo (il *San Francesco* di Gallucci, e l'*Adone* stesso), ma è chiaro che la curva della riflessione si delinea nitidamente solo dopo Marino, quando si stabilisce il fulcro del discorso barocco sullo stile. Centralità tout court (*Adone*, ma per la scelta dei temi anche *La strage de gl'Innocenti* e *Gerusalemme distrutta*), manifesta nel caso di Graziani se si compara la *Cleopatra* al più tardo *Conquisto di Granata*: il secondo poema mostra una differente assimilazione del modello-Marino, più meditata, per via di un filtro epico che raffina gli spunti stilistici e tematici, mentre nel primo la presenza del codice amoroso (da far rimontare al napoletano) è molto più nitida, a tutti i livelli. La *Cleopatra* è un poema eroico, che però per la forma (nel suo insieme: *elocutio*, struttura, topica) risente fortemente delle spinte opposte, verso il lirico e l'irenico.[48]

Il poema poggia le proprie radici su un conflitto tra codici (amore e armi), ma non cresce storto, dal momento che questo attrito intimo della scrittura è anche il suo tema cardine: la vicenda di Antonio, protagonista assoluto a svantaggio del vincitore Ottaviano Augusto, è esattamente quella di una frattura non ricomposta tra necessità belliche e vizio, sempre pendente verso il secondo (scissione dell'animo che non sarebbe piaciuta al Tronsarelli dell'*Onestà del poema eroico* ma che è tipica già del racconto di Plutarco: «Così Antonio da sé vario e diviso / le disegnate imprese a l'or trascura»),[49] un conflitto di cui il poema stesso è allegoria, nella sua oscillazione, priva di compromesso, tra gli estremi del lirico soffuso e del bellico grave.

[48] Di una prima edizione parziale, limitata ai canti I-III (Modena, Soliani, 1631), dà nota BELLONI 1893, p. 512, sulla scorta dei repertori settecenteschi, ma si tratta di un testimone la cui esistenza non è confermata se non per via indiretta; lo stesso Belloni non annovera le stampe già complete, in tredici canti, del 1632 e 1633 (e dunque non dà che notizie molto limitate sul poema: vd. p. 188): da quest'ultima leggo il testo, che pure è guasto in più punti, a causa di frequenti versi ipometri e ipermetri, certo da imputare allo stampatore.

[49] Un distico molto indicativo della biforcazione nell'animo del protagonista che si legge in GRAZIANI, *Cleopatra*, IV 20, 1-2. Sullo stesso tema segnalano la dipendenza da Marino le parole di Cleopatra, che dissuade Antonio dall'andare in guerra con ragioni intimamente mariniste: «Tu lo scettro, signor de l'Oriente, / reggi in ozio sicuro, in lieta pace» (IV 22, 1-2, da leggere di seguito a MARINO, *Adone*, I 2, 1-2: «godere in terra / di pacifico stato ozio sereno»). La scelta di un soggetto simile è ovviamente mirata: l'Antonio di Graziani è lo stesso che poteva conoscere il Seicento dal ritratto di Plutarco, del tutto piegato alle leggi dell'amore (e il poema è ligio alla fonte storica, rimodellata per esaltare i tratti che interessano al poeta: i capitoli 25-52 per i canti I-VII, e 53-86 per i canti VIII-XIII).

Da un lato si ha allora il linguaggio della guerra, che nonostante la preponderanza del suo opposto non è certo recuperato in modo banale: Graziani, che sarà uomo di stato a livelli altissimi, lo adopera già qui con polso fermo (senza intenti destrutturanti, come invece Zinano) nelle sue varie modulazioni. Si trovano così tutti i registri eroici, e quindi ovviamente tassiani: la diplomazia, la ragion di stato e in generale l'arte di governo, la filosofia del potere; e poi l'applicazione della politica, cioè la guerra combattuta, descritta con perizia tecnica mirabile nel *Conquisto di Granata* e già qui attratta fortemente da riflessioni di natura estetica, sul fascino dell'orrore e sull'insensatezza della morte.[50]

La presenza del codice bellico è rilevante, ma sempre minoritaria rispetto al lirico di marca marinista (ne dà prova la dose inferiore di citazioni dal Tasso guerresco),[51] declinato in direzione ora sapienziale e ora ostensiva. Sono due vene strettamente connesse tra loro: la prima è la morale esplicita, estranea al discorso eroico e vicina alla filosofia stoica, impostata dal proemio sul modello preciso nell'*Adone* («io vuo' cantare, altri conosca intanto / ch'allegrezza mortal finisce in pianto») e fatta riaffiorare più volte lungo il testo;[52] la seconda costituisce l'apparato ornamentale, il lusso condannato per via esplicita e di cui la scrittura è il miglior campione possibile. Si trovano così, soprattutto nella prima parte del poema (canti I-VI), lunghe descrizioni che sarebbe errato vedere come esornative visto che rappresentano il perno dell'operazione di ecfrasi attuata dal poema nel suo insieme: toelette, cacce, banchetti, vestizioni e infine un vero e proprio duetto melodrammatico sul motivo dei baci sono il concreto testuale di quel lusso che è destinato a sparire, assieme alla gloria, con la morte.[53]

Sui rapporti di quantità dell'*inventio* si stabilisce, come ovvio, anche la proporzione nel recupero dei modelli: il risparmio tassiano, inteso come parsimonia di situazioni e calchi puntuali, si tramuta in civanzo marinista, un guadagno sostanzioso spinto fino al recupero verso per verso da zone dell'*Adone* riprese anche da altri autori, la cui ricorrenza permette di parlarne come di elementi ormai canonizzati

[50] Sulla diplomazia si guardi la sfaccettata presentazione del messaggio Araspe a IV 22, e il duo discorso ad Antonio a IV 49 sgg. Lo stesso eroe sconfitto gli dà una risposta di pura filosofia politica (V 26,1-4: «Da l'onta invendicata esce il dispregio, / onde la maestà, base del regno, / scossa ruina, e del real suo pregio / vilipeso riman lo scettro indegno»), ma a VIII 54, 7-8 viene ripreso su un tema cardinale della riflessione seicentesca, la continenza che la corona impone al sovrano («che in van popoli e regni altri corregge / mentre a i propri desir non sa dar legge», motivo frequente portato a un punto estremo in BRACCIOLINI, *Bulgheria convertita*, V 81, 1-2: «Signor, non a se stesso in terra nasce / chi nasce a i regni»). Passi significativi di un ragionare estetico e morale sulla guerra di matrice tassiana a X 3 (bellezza dei tremendi eserciti schierati) e X 88-89 (riscrittura navale di TASSO, *Gerusalemme liberata*, XX 52).

[51] Il recupero da Tasso non è escluso, ma molto limitato in termini numerici: GRAZIANI, *Cleopatra*, III 37, 1-2 («Dal talamo al feretro Arsace ucciso / fece tragitto») è netta inversione di TASSO, *Gerusalemme liberata*, II 53, 5; sempre dal modenese vd. anche VII 7, 1 («Costui, de gli amor suoi ministro eletto»), mentre a VII 57, 7-8 Antonio prende qualcosa dal discorso di Goffredo («in un sol punto di mill'opre aduna / al vostro merto il premio oggi fortuna», seguito poi da un altro rinvio, a VII 64, 5-8). Si danno poi altri casi, più frequenti, di identità tematica con riscrittura autonoma, come a XI 51, 7-8 («e così del morir la via m'insegni / e con orme di sangue a me la segni?», e cfr. TASSO, *Gerusalemme liberata*, VIII 21, 7-8), IX 19 (che guarda a XVI 50 dell'altro), e infine XII 50, 5-8 (da paragonare a IV 18, 5-8).

[52] GRAZIANI, *Cleopatra*, I 2, 7-8, ma poi anche il bel passo a VIII 58 («che pro se in un momento il vecchio alato / i suoi piacer invola, e 'l regio fasto / da l'angustie d'un'urna è terminato / che stringe in breve giro animo vasto? / Sono a i vermi del corpo effeminato / le tiranniche membra orrido pasto, / e l'antiche grandezze alfin riserra / dura legge fatale in poca terra»), da accoppiare con MARINO, *Adone*, XIX 4. Tutto il discorso dell'oracolo (VIII 55-63) è d'altronde volto a produrre in Antonio una *mutatio animi* verso la rassegnazione stoica, che gli eviterebbe la caduta, e si può identificare quale emblema di tutto il testo. Altri momenti degni di nota a I 6, 7-8 e XI 59, 5-8.

[53] Per quest'ultimo scorcio vd. ivi, VI 89-92, al termine di un canto occupato per intero dai nobili passatempi dei due innamorati. Per il vestito di Cleopatra invece IV 1-12.

nel codice barocco. Ne sono esempio la dimora dell'Invidia, mutuata su quella della Gelosia di Marino e poi di rimessa anche nel *Conquisto di Granata* ma già diffusissima, la metafora dell'«usura» amorosa e quella dell'«animato monte», ben note al Seicento, infine l'endecasillabo tripartito sull'architettura egizia, materia comune perlomeno con il *San Francesco* di Gallucci e con l'*Atestio* di Obizzo.[54]

Anche il macrotesto e le sue leggi di funzionamento confermano la presenza dominante del bagaglio lirico: ripartito in due sezioni (la prima, canti I-VI, ovattata di sensualità e morbidezza, mentre nell'altra, canti VIII-XIII, si resetta l'azione bellica; il canto VII funge da raccordo)[55] che rendono perfettamente ragione del binarismo di fondo, il poema è orchestrato in maniera eccezionale sotto il profilo diegetico, grazie a un costante lavoro sul focus, spostato dal narratore a seconda delle necessità del significato. La distribuzione, in termini di qualità della favola, parla da sé per ciò che riguarda la prima metà del testo: non solo l'antefatto è introdotto quasi come una digressione, con il canto conviviale di un citaredo,[56] ma anche l'azione stessa, che dovrebbe in realtà essere il fuoco della storia, riemerge solo in un discorso di secondo grado, esemplare di tutto quanto si è finora detto. La campagna contro Fraate è messa in subordine tanto dall'allontanamento del punto di vista (è un messo a raccontarla a Cleopatra, il lusso in persona, che rimane per tutto il testo al centro della scena), quanto dal suo progressivo trasformarsi in novella di amore infelice: la presa della roccaforte di Artasatta si interpola, fruttuosamente, alla vicenda dal profilo tipicamente boccacciano di Safiria, che è episodio ma anche motore, dato che l'esito della campagna si determina proprio grazie a questa azione, nient'affatto parentetica.[57]

L'intelligenza diegetica e la capacità di sintesi sono le caratteristiche fondamentali di un autore che, su piccola scala, mostra già qui quelli che saranno i principi di base del *Conquisto di Granata*, con l'approfondimento paratattico della trama (necessario per uno scioglimento meraviglioso) possibile solo

[54] Per questi tre luoghi cfr. rispettivamente ivi, I 23 e I 29; V 49, 2 («che con soave usura essa gli rende»); XII 41, 1 («Mobili torri et animati monti») e V 61, 8 («piramidi, colossi e mausolei»), con MARINO, *Adone*, XII 7-9 e XII 29; V 88, 8 («con larghissima usura il guardo rende»); XIX 166, 1 («Quasi animato monte imposto a monte», ma è composto metaforico molto frequente nell'*Adone*, che si rinviene, tra gli altri, nel poema di Branchi); X 64, 8 («piramidi, obelischi e mausolei»). Per gli altri due vd. GALLUCCI, *San Francesco*, VIII 4, 7-8 («piramidi contiene e mausolei / e di sonoro bronzo alti trofei») e OBIZZO, *Atestio*, VIII 68, 8 (citato *infra*, p. 348, n. 141). Si diano almeno altri tre casi di prossimità, sempre in contesti arguti: cfr. GRAZIANI, *Cleopatra*, I 60, 5 («e tu pur non sospiri a i miei sospiri»); II 2, 4 («su 'l teatro del ciel comparta il sole»); II 38, 3 («suol fulminar dal fulminato busto») con MARINO, *Adone*, III 109, 8 («un sospiro diviso in duo sospiri»); IV 290, 8 («nel teatro del ciel sposata è Psiche») e VII 195, 7-8 («De' fulmini il maestro a l'improviso / fulminato restò da quell'avviso»).

[55] Il rapporto matematico è evidente, sottolineato dal ruolo degli agenti divini: se la campagna contro Fraate è causata da Marte, sdegnato di vedere Antonio cicisbeo (I 5-13), quella contro Ottaviano è opera di Giove stesso, che anticipa un secondo intervento del dio della guerra (VII 1-6), in una scena parallela e rovesciata rispetto alla prima, che aggiunge un significato intrinseco non dappoco: la guerra vera, non quella contro i Parti imbelli, è voluta dal fato, e le divinità minori non hanno più voce in capitolo per indirizzarne il risultato.

[56] La battaglia di Filippi, da cui la ripartizione dell'impero con Ottaviano Augusto, è ricordata a V 50-63: alle ottave 51-56 il racconto storico, e a 57-63, a occupare uno spazio addirittura maggiore, la morale sulla guerra, sempre in nome della caducità delle cose e dell'inutilità della gloria di fronte alla morte.

[57] Safiria, promessa sposa di Ciro, è sottratta al giovane innamorato dal signore della città, Arsace: Ciro per vendetta consegna la città ai Parti (con il che risolve un assedio ormai in stallo), ma viene poi tradito dal generale Domizio, che si infiamma a sua volta della donzella e le fa recapitare su un vassoio la testa dell'amato. Safiria allora ricorre a Tigrane, pure lui innamoratosi, per uccidere Domizio (prima di suicidarsi), cosa che fa sbandare l'esercito asiatico. La faccenda si sviluppa tra le ottave 39-75, quando il nesso con il racconto si chiarifica: morto Domizio i Romani hanno vita facile e Antonio vince l'esercito nemico già in rotta, portando a termine la campagna.

in virtù di una perizia straordinaria nel fare economia di ottave, nel non sprecare nulla dello spazio del testo, la qualità tassiana per eccellenza della scrittura eroica e anche quella più rara da trovare.

La *Cleopatra*, rispetto al «poema grande», presenta ancora elementi di asperità in tal senso, come le oltre 20 ottave, splendide, di descrizione della reggia di Eolo, di natura classica ma giustificate in modo debole nella trama della *fabula*, o le tre sul carro di Ottaviano, che in pratica riepilogano il canto X. Due elementi ridondanti, scusabili tuttavia guardando al più ampio progetto testuale (prima ancora che ai palesi intenti di confronto con la tradizione) di un poema lussuoso simile a una natura morta, incline a riflettere su di sé fino al gioco di scatole, come nel secondo caso, vero *tour de force* sinottico che diventa riproduzione in piccolo del testo (o, meglio, della sua azione cardine) al suo interno.[58]

Anche laddove rischia di violare le leggi abituali del genere, Graziani dà indizio di voler seguire una coerenza che si presenta come autonomia: contro la tendenza dominante, la favola comincia *ab ovo* (per esigenza strutturale, comune peraltro con i poemi su Lepanto, di cui non mi pare azzardato dire che la *Cleopatra* con la sua naumachia sia tra i migliori portavoce), e contro la buona prassi dell'aziona unica se ne sviluppano due (la guerra con i Parti e con Ottaviano), un cedimento strutturale ammortizzato da un'armonia tematica che attutisce il salto da una metà all'altra. La conclusione, infine, è di nuovo fuori asse per qualità e modi dalle soluzioni eroiche: il castigo di Cleopatra finale azzeccato per la morale, ma tecnicamente proprio del teatro, mette fuori gioco il personaggio principe del testo, quello che in linea teorica dovrebbe coincidere con il buono e il vincitore.

Un epilogo anomalo che chiude perfettamente, ad anello, il poema, nel segno di Marino, recuperato in senso tragico e morale per la scena del suicidio. Come il cinghiale, anche il serpente uccide per errore, nel tentativo di baciare la regina egizia («Son morsi i bacci, ché 'l pestifer angue / altro vezzo d'amor non seppe usare»), rimando prezioso all'*Adone* che si inserisce, come suggello definitivo, in un dialogo fitto tra i due autori.[59]

Quantitativamente meno densa di riferimenti è la ***Giuditta trionfante*** (Verona, Rossi, 1642) di **Girolamo Branchi**, che però risulta lo stesso fondamentale per valutare l'accettazione del modello-Marino, importante banco di prova anche per il poemetto. Il primo dei sei canti di Branchi è una palese rivisitazione del parallelo della *Strage de gl'Innocenti*, ed è indizio del principio di scrittura che sottosta a tutto il testo: il poeta veronese sta affermando che è possibile trattare un argomento biblico e bellico senza dover passare dalla *Gerusalemme liberata* (come ad esempio farà la molto più eroica *Betulia liberata* di Brancalasso), a vantaggio di una diversa e non certo casuale linea della tradizione. Affermazione netta a

[58] Per le stanze sulla richiesta di Isi a Eolo, d'imitazione virgiliana, vd. IX 31-52 (da rimarcare a 50-51 il concettoso ritratto di Aquilone e Noto), mentre del carro di Ottaviano si legge a XII 39-41, sezione nettamente ispirata da TASSO, *Gerusalemme liberata*, XVI 4-7. Alla lista di membra poco pertinenti con la *fabula* va aggiunta la novella di Stratonice e Antioco (VI 30-78), che contribuisce ma in modo apertamente divagante allo sviluppo concettuale della prima sezione del poema, dove l'«errore» di Antonio è determinato dalla sua dissolutezza.

[59] GRAZIANI, *Cleopatra*, XIII 81, 1-2, citazione netta (da estendere anche all'ottave precedente) da MARINO, *Adone*, XVIII 95.

mio modo di vedere, ma che non trova il conforto della critica,[60] nonostante siano molti gli elementi del testo che lavorano in tale direzione, per eludere il modello tassiano e affermare invece la centralità di Marino.

I falsi bersagli tassiani lanciati lungo tutti i sei canti da Branchi sono evidentissimi, e attestati su ogni scala, dall'*inventio* allo stile. Al primo livello, agisce un principio di distanziamento che acquista potenza nella forbice tra somiglianza degli argomenti e scrittura puntuale: l'arrivo di Giuditta al campo e il suo discorso al duce potrebbero immettere valuta tassiana e invece non lo fanno, così il discorso di Satana nel canto I (sul quale sarà obbligatorio tornare) e il duello tra Idraotte e Ergeo, luoghi nei quali vengono ripresi alcuni elementi standard dal modello ma solo per dare vita a scene del tutto diverse. Il canto IV è l'esempio sommo di questa tendenza: le oltre venti ottave occupate dalla missione di Giuditta al campo assiro non portano che la miseria di una sola citazione, peraltro alla lontana,[61] mentre nel duello tra i due innamorati è fin troppo chiaro come Branchi cerchi di distanziarsi dall'antecedente di Tancredi e Argante, riprendendo elementi tecnici di base (la guardia rannicchiata contro quella eretta, nel contesto della scherma) ma distaccandosi dal dettato dell'antecedente e, in seguito, dando vita a una coda di diversa natura, con la valutazione giuridica di Oloferne che non insiste sull'infrazione all'editto come quella precedente di Goffredo ma si lancia in una serie di ottave moraleggianti contro il duello.[62]

Laddove sarebbe lecito aspettarsi un minimo di approssimazione all'ipotesto, Branchi disillude le aspettative offrendo una propria versione dello stesso argomento; così anche dal punto di vista della quantità i sondaggi sul testo sono deludenti in prospettiva tassiana, poiché le citazioni si contano sulle dita di una mano, camuffate peraltro da una ripresa mai puntuale. Identico il discorso per il vocabolario: aggiornato sotto il profilo militare all'arte moderna (si trovano nuovi coni, quali «trinciere», «bastioni»,

[60] È il caso di CARPANÈ 2006, pp. 67-115, che su questa base ne afferma uno statuto epico indifendibile non solo per la misura del poema, ma ancora per la seria intenzione d'imitare un testo che non è tale come *La strage de gl'Innocenti*. Per le citazioni ho deciso di seguire la numerazione corretta, che non è quella della *princeps*, dove l'ottava di argomento compare come prima e la prima di *narratio* come seconda, ristabilendo il corretto ordine. Sulla vita vd. ivi, pp. 68-71 (in particolare la n. 4 a p. 68, dove è si trova l'indicazione a Maffei e Quadrio, che ricordano per via indiretta altri tre poemi d'autore, tra i quali una introvabile *Rocella espugnata*).

[61] L'unico punto di tangenza che individuo è in BRANCHI, *Giuditta trionfante*, IV 2, 1-2 («Di lucid'ostro ha preziosa vesta, / d'oro e d'argento tempestata a fiamme; / là dove aperta un botton d'or l'inesta / modestamente scopre ambe le mamme»), per il quale cfr. TASSO, *Gerusalemme liberata*, IV 31 («Mostra il bel petto le sue nevi ignude, / onde il foco d'Amor si nutre e desta. / Parte appar de le mamme acerbe e crude, / parte altrui ne ricopre invida vesta»), come ovvio a partire da una base argomentativa identica, mentre per il resto non si danno altre intertestualità di un qualche rilievo.

[62] Difficile non interpretare su questa linea quanto propone BRANCHI, *Giuditta trionfante*, IV 51, 1-4 («Ciascun dentro lo scudo si rannicchia / per restar vincitor ritenta ogn'arte, / ciascuna spada orribilmente picchia / con regole infallibili di Marte») rispetto a TASSO, *Gerusalemme liberata*, VI 47, 1 («Tancredi, in sé raccolto, attende in vano») e XIX 11, 5-8 («Girar Tancredi inchino in sé raccolto / per aventarsi e sottentrar si vede; / e con la spada sua la spada trova / nemica, e 'n disviarla usa ogni prova»); quindi ciò che si legge a IV 51, 5-6 («Ergeo stend'or le braccia, or le incrocicchia / e lo schermir co 'l tempo egli comparte») e, dall'altro, a XIX 12, 1-4; passi che il poeta veronese ricapitola, con uno stile piuttosto rozzo, all'ottava dopo, IV 52, 1-6: «Idraotte crudel, che ben sapea / del ferir e schermir l'arte perfetta, / un groppo di se stesso ora facea / per de l'ingiuria sua far la vendetta, / or con impeto tal poi si stendea, / Ergeo colpiva a l'improviso in fretta». Oloferne allora dapprima si lagna che i suoi editti siano stati infranti (IV 56, 1-4), poi sorvola sull'aspetto legale e si dà a condannare il duello come pratica immorale (IV 61-63). Un ultimo caso di distanza si ha nella chiusa del testo, con Giuditta che come Goffredo appende, *ex voto*, le armi di Oloferne al tempio ma senza la minima intertestalità.

«mezze lune»), un ipotetico indice delle parole ne conta molte sconosciute alla *Gerusalemme liberata* e al contrario attestate nell'*Adone*.[63]

Il canto I è l'esempio più dilatato di questo processo di negazione, e al contempo di una opposta spinta verso Marino: già il fatto che il concilio duri 68 ottave contro le 17 di Tasso dovrebbe indurre a pensare una differenza globale, e così che l'inizio non si dia alla prima stanza del canto bensì alla 20, quindi molto più tardi, mentre più in generale dovrebbe far riflettere come a parità di condizioni (siamo all'esordio del poema) la mossa «generativa» dell'azione sia appannaggio dell'Inferno e non del Cielo, un'altra differenza di non poco conto. Tutti questi elementi, sommati, si ritrovano in un modello ben preciso, la *Strage de gl'Innocenti*, che è il palinsesto inconfutabile per la scrittura di Branchi. I cardini narrativi dei due testi collimano (Satana dagli inferi vede ciò che succede in terra, discute della profezia sull'avvento di Cristo, manda precipitosamente uno spirito a muovere Oloferne), e si potrebbero per giunta estendere alla prima metà del libro II del poema di Marino, visto che Branchi passa direttamente al senato degli Assiri.[64] All'interno si danno una serie di riprese tempestive, sia sul piano dell'*inventio* (il corteo degli spiriti stigi, la stoltezza di Satana che non crede ai libri del Fato, il ritratto di Ergeo, uno dei dignitari assiri) sia su quello meticoloso della scrittura, più che abbastanza per affermare che *La strage de gl'Innocenti* è il modello primario per lo schema narrativo, e più in generale l'opera che guida la penna del poeta veronese.[65]

La rarefazione dell'ossigeno tassiano a vantaggio di quello mariniano, fenomeno che trova conferma viepiù nel resto del poema,[66] è il corrispettivo tangibile di un intento comune con la *Cleopatra* per il quale è fondamentale non tanto la difesa di una «poetica del bello», quanto invece l'uso antinomico che ne viene fatto, di condanna del lusso, nel quale evidentemente il modello di Marino giostra in maniera sottile tra la ripresa e la correzione.[67]

---

[63] Una scelta che colpisce quando azionata in aree semantiche di competenza tassiana: cfr. ivi II 65, 7-8 («e colto in capo da mortal ferita / sciolse l'ardir e sprigionò la vita»); II 78, 4 («un vivo monte o un'animata torre») con MARINO, *Adone*, XVIII 185, 5 («Ma sprigionata l'anima») e XVI 262, 2 («che quasi viva ed animata mole», ma è cifra tipica del napoletano la metafora dell'«animato… »), o la parola «bottone» citata due note sopra, fortemente contraria al decoro di un modello che pure è ripreso.

[64] In particolare collimano BRANCHI, *Giuditta trionfante*, I 3 e MARINO, *La strage de gl'Innocenti*, I 5; quindi I 4 con I 11; I 69 con I 47 (il repentino passaggio dal senato alla missione dello spirito infero).

[65] Si leggano in ordine BRANCHI, *Giuditta trionfante*, I 23-27, I 54 e I 93, e MARINO, *La strage de gl'Innocenti*, I 40-44, I 21 e II 40. Un paio di casi minuti: cfr. BRANCHI, *Giuditta trionfante*, I 47,1 («eccoci pronte», detto dalle Furie); I 66, 3 («e dove il Creator fia creatura»), con MARINO, *Adone*, XVI 15, 8 e MARINO, *La strage de gl'Innocenti*, I 33, 5-8.

[66] Alla spicciolata: vd. BRANCHI, *Giuditta trionfante*, III 23, 8 («quel che fu, quel ch'è ancor e sarà sempre») e III 24, 2 («quello che 'l Paradiso imparadisa») che fanno cava da MARINO, *Gerusalemme distrutta*, VII 5, 8 («quel che fu, quel che è sempre e quel che fia») e VII 5, 4 («onde s'imparadisa il Paradiso»); quindi BRANCHI, *Giuditta trionfante*, IV 81, 8 («sciolto il crin, nudo il sen e scalzo il piede») e V 60, 3-4 («ma con prudenza fu dal re schermito, / schernito di quell'empio il pensier tristo») di seguito a MARINO, *Adone*, VI 46, 2 («scalze il piè, scinte il seno e sciolto il crine») e XX 205, 3 («ed a schernir più che a schermire inteso»).

[67] Per la citazione CARPANÈ 2006, p. 89. Di più, l'intero canto VI ha nel mirino della correzione il finale del poema tassiano (lo nota lo stesso studioso), e segue possibilità già intraviste, non per caso, nel contesto del poemetto: cosa molto simile si ha nell'*Anversa conquistata* di Sanvitali, che dedica l'ultimo libro al trionfo di Alessandro Farnese; anche in Branchi il corteo per Giuditta è un qualcosa di simile a un trionfo, ma con tratti più marcatamente religiosi, mentre quello per Farnese era un trionfo da condottiero.

5. I CLASSICISMI: UN SEICENTO FREDDO

Di fronte a un eroico disposto ad accettare il portato dell'*Adone* ne esiste un secondo che ha simili obiettivi ma natura diversa, un eroico che tenta di rinnovare il genere applicando altri codici che non quello barocco. Tuttavia, il forte carattere sperimentale non è corrisposto da un'identità d'insieme né da risultati duraturi, in grado di far scuola: pur innovativo per argomento e metro, il poema di Scaramuccia risulta essere un'uscita defilata della tradizione, mentre gli altri, a partire dalla *Bulgheria convertita*, canto del cigno di Bracciolini, testimoniano in pieno la difformità di indirizzi, nel contesto dell'epica, di una linea classicista che non si riconosce in un programma preciso ma emerge invece di volta in volta in interpretazioni particolari e per qualche motivo avverse al Barocco.

Sono di marca classicista tanto lo sperimentalismo metrico di Scaramuccia quanto quello linguistico di Villani, le diverse pulizie stilistiche di Bracciolini e Chiabrera, l'erudizione di Tronsarelli e l'omerismo di Errico, ma è evidente che ogni tentativo si concentra su un aspetto e attesta un livello di autonomia molto elevato. Ne risulta che tutti questi poemi possono essere detti classicisti pur nell'inconsistenza della nozione di Classicismo, inequivocabilmente più difficile da definire di quella opposta di Barocco.

Ciò che accumuna questi tentativi, tutti in qualche modo connessi a esperienze di inizio secolo se non antecedenti (il cui capostipite è Chiabrera, modello fondamentale ma non unico) è una generale freddezza del poeta e della penna: da una parte il dato anagrafico, che diventa nel testo la figura del poeta senex, nell'inverno della propria carriera (Bracciolini, Villani, Chiabrera stesso); dall'altra il rigetto – tranne che per i fenomeni più banali – di Marino, che decreta lo stabilirsi di uno stile senza pulsazioni, che nella maratona del poema risulta difficile da digerire.

Su questo piano il poema forse meno difettoso è la ***Vittoria navale*** (Roma, Fei, 1633) di **Ottavio Tronsarelli**, che però lascia a desiderare per quel che riguarda la costruzione della tipologia narrativa: troppo prossima ai moduli fallimentari della pubblicistica in ottave di fine Cinquecento, fa sì che il tentativo inusitato di creare un vero poema eroico sull'argomento Lepanto sia qualcosa di più simile a un vuoto riciclo di materiali che a una credibile alternativa a quella produzione di consumo. Surclassato dal pur non eccezionale poema omonimo di Benamati, che in modo significativo aggiorna in direzione barocca, è davvero un'occasione mancata per entrambe l'epica di navigazione e su Lepanto, frutto tardo di un ingegno in parabola discendente dopo il *Costantino*.

Nel suo insieme, il racconto non è molto più profondo di quelli semplici tardo-rinascimentali (la flotta si riunisce, naviga, incontra tempesta e impedimenti demoniaci, trova il nemico e lo vince),[68] cosa di non poco conto, dato che se viene meno la complessità delle trame, schiacciata da un incedere lineare che comprime le possibili spinte centrifughe del racconto, al contempo si stabiliscono altre regole che

[68] Tronsarelli non sfrutta neanche quelle logiche uscite del racconto che potrebbero ripagare in termini di dilatazione: l'assedio di Famagosta, ad esempio, da cui si potrebbe costruire un'analessi in stile Virgilio, viene liquidato in un pugno di stanze nel canto VI, in un discorso peraltro non pronunciato da un cristiano sopravvissuto ma da un legato ottomano.

non l'ipotassi per l'ampliamento della mole. L'argomento e la misura certo non aiutano, dato che dodici canti sono fisicamente pochi per intessere una tela articolata, lavorando su un tema che per cronotopo non consente molte possibilità digressive, e il risultato è così un'intelaiatura rigida, con una sola costola deviante (i pellegrinaggi del contingente veneziano tra i canti V, VI e IX), inserita quasi proforma per dare volume al libro e per ragioni nient'affatto sistematiche.[69]

La norma per l'ampliamento, laddove non viene seguito il filo dei veneziani, è molto più banale dato che consiste nel lardellare con digressioni erudite l'esile scheletro del racconto: il poema è una specie di archivio mediterraneo, che raccoglie materiali mitologici e letterari sulla cultura di mare di Grecia e Magna Grecia. Al canto II si ha un inciso geo-storico sulla Sicilia, nel III una serie di miti (Proserpina, Delfi), altrove delle collane di racconti omerici-virgiliani (al VII i viaggi di Diomede, al X quelli di Ulisse e all'XI quelli di Enea), utili a spiegare eziologie e fenomeni naturali, conformi a quell'idea di poema di mare e di costume che si stabilisce nel Seicento.[70]

La scelta di un archetipo narrativo opposto a quello standard dell'eroico ha delle ricadute anche a un livello più sottile che quello narratologico, nella scelta e nell'approccio ai modelli: in un poema in buona parte di viaggio (la naumachia occupa solo l'ultimo canto) non sorprende l'abolizione dello schema di Tasso quanto invece la capacità di schivare ogni tipo di riferimento anche nelle situazioni narrative identiche, cosa valida anche nei confronti della restante tradizione. Come Marinella e Bracciolini, il poeta rivendica un elevato grado di autonomia: se la poetessa veneziana faceva tutt'altro, non è errato vedere una continuità con il pistoiese, che tendeva ad applicare uno stesso principio di ripresa correttiva della tradizione classica, volta a un ampliamento in senso religioso e devoto.[71]

Per quanto riguarda la modernità, il file contro Tasso è piuttosto nutrito, tanto nella dimensione dilatata delle sequenze quanto su quella ridotta dei puntelli tematici: per la prima vanno menzionati il discorso di Plutone, il giardino edenico e l'arringa del capitano, riprese nelle stesse funzioni tassiane ma scartando dalle lettera della *Gerusalemme liberata*; per l'altra il motivo dell'arte che supera la natura e, soprattutto, la massima di Raimondo sull'austerità politica, argomenti di derivazione indiscutibile che tuttavia vengono rimodellati liberamente, tanto che il sigillo del poema, sulla cui origine ci sono pochi

[69] Distratto dall'armata a causa di un fortunale, il drappello veneziano erra per l'Egeo incontrando vari casi, tutti a sé stanti e senza relazione con la favola: puri accidenti, che si riassorbono nel racconto senza alcuna controspinta e fanno dei canti in questione delle mere parentesi, dove agisce un principio di ripresa dei classici assai scolastico (la guerra con i serpenti da Lucano al canto V, l'incidente della battaglia con i ciprioti da Valerio Flacco al canto VI, il giardino delle delizie al canto IX).

[70] In ordine, vd. TRONSARELLI, *Vittoria navale*, II 2-8; III 3-10 e 32-37; VII 69-77; X 1-6; XI 84-96. Come i poemi di Nozzolini, Stigliani e Bartolomei, anche la *Vittoria navale* ha quell'interesse per il costume che differenzia l'*Odissea* dall'*Iliade* agli occhi del lettore seicentesco, ma spostata dall'etnografia all'erudizione: Tronsarelli non è incuriosito dai popoli quanto piuttosto dalla toponomastica, dalla mitografia e dalla storia naturale.

[71] Una dichiarazione esplicita, in tal senso, si ha nel proemio, dove sono elencati una serie di argomenti e di poemi da scartare perché ispirati da una Musa pagana (ivi, I 2-5), corretti della tipica invocazione a Dio (I 6): incipit singolare che dà l'idea di quella che sarà la conversazione con i classici in linea di principio e concretamente.

dubbi («e al Dio de la vittoria offron devoti / per ara i cori e per incenso i voti»), sembra una ironica palinodia pro-Tasso di un testo che in realtà segue una strada del tutto divergente.[72]

Ciononostante il risultato sul piano estetico non è affatto disprezzabile, molto più piacevole di molte delle prove dei coevi sperimentatori. Il motivo va cercato nel diverso dosaggio, rispetto a questi, di classicismo e retorica barocca: il rifiuto dell'oscurità tassiana non diventa eccesso prosastico come in Bracciolini e Stigliani ma semplice ricerca di diversi equilibri, in un'ottava dal tono sostenuto che non sacrifica del tutto metafora e concettismo sull'altare della classicità.[73]

Allo stesso modo, è scritto con penna non spregevole, ma in modo sconclusionato, il ***Belisario*** di **Angelita Scaramuccia** (Roma, Mascardi, 1635), nel quale il concetto di algore è indicato da una spia lessicale, nel corso di un'invocazione alla Musa: il «freddo petto» per cui è chiesto un incentivo di calore è quello del poeta-matematico che tentando di risolvere il problema dell'eroico con il puro calcolo (in questo caso metrico), trascura fatalmente sia l'ideazione di un valido dispositivo diegetico sia la scelta di modelli adeguati.[74]

I diciannove canti sulle imprese del generale bizantino in Africa sono piuttosto sciatti per ciò che riguarda la strutturazione complessiva, che alla lunga si rivela caotica per la mole enorme di materia narrativa che vi trova spazio e per le cerniere che la tengono unita. Se sul primo aspetto non sarà il caso di insistere,[75] sul secondo andranno notate almeno la rinuncia all'uso di cuscinetti tra un filone narrativo e l'altro, in un'architettura impostata sul montaggio anziché sull'armonia (le singole scene si accavallano, una dopo l'altra, finché non ricascano nel calderone dell'assedio),[76] e la finale abiura alla verosimiglianza, quando il re Gelsimere rassegna le speranze della difesa al mago Cerberio, passaggio fondamentale del testo perché il senso nella favola (gli assediati non sanno più cosa inventarsi e ricorrono ora alla magia come unico strumento di salvezza) è significativo dell'incapacità del poeta di creare una trama a maglie

[72] Per le prime tre sequenze vd. ivi, III 1-16; IX 19 sgg.; XII 12 sgg. Si confrontino poi IV 102, 5-8 («Rigor si loda ne' tumulti ratto / ch'alma punisca ingiuriosa e ria: / il rapido balen spaventi mesce / e lo spavento maestade accresce») e IX 23, 5-6 («Natura in arte il suo poter trasforma / né 'l falso ivi dal ver ritrova scampo») con TASSO, *Gerusalemme liberata*, V 39, 3-8 e XVI 2, 5-6. Per la citazione conclusiva vd. TRONSARELLI, *Vittoria navale*, XII 146, 7-8. Anche Marino subisce lo stesso principio di ripresa e allontanamento a elastico: per un caso clamoroso si leggano le ottave sui fiori a IX 32-34, con tanto di granadiglia a 32, 7-8 ma senza alcun tipo di ripresa.

[73] Sia sufficiente la descrizione delle colubrine a II 20, 5-8: «e con squallido piombo acceso a l'onte / forma di ratte scosse atro il baleno, / dentato cane ha con latrati orrendi, / e da cibo di pietra alita incendi» (ma è notevolissima anche l'ottava successiva, sui cannoni, esempio di metafora continuità). Non a caso si è citata la parola classicismo: al netto di quelle che sono considerazioni generiche sul poema, è evidente che l'officina lirica delle *Rime postume* andava verso gli esperimenti metrici di Chiabrera, congiuntamente a una «forte inflessione etico-religiosa» (come sottolinea Riga nel suo contributo i.c.s. sull'epica per Lepanto negli atti del convegno *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento*).

[74] SCARAMUCCIA, *Belisario*, XIX 21, 4 (p. 346): «deh calor mi comparti al freddo petto». Su questo poco noto poeta vd. la raccolta di dati di CALZAVARA 1994, mentre sul poema non mi è stato possibile reperire il lavoro di PROTO 1908.

[75] Basti dire che, trasportata nel metro classico, la media di ogni canto sarebbe di 66 ottave, dato da parametrare sulla quantità narrativa: in diciannove unità, molto brevi, succede di tutto, con ramificazioni divaganti di notevole spessore e, spesso, orientate al recupero di moduli romanzeschi più che eroici (ad esempio la storia di Cresilla e Rodogadro, la cui genesi è simile a quella di Angelica piuttosto che a quella di Armida).

[76] Il poeta usa i nessi della peggior specie, quelli *ad sensum* (vd. SCARAMUCCIA, *Belisario*, VIII 33, p. 143), e per giunta ricorre al riassunto diretto da parte di personaggi (III 56-59, pp. 53-54, dov'è la spia Cilindro a raccontare quanto occorsogli poche sestine prima durante la missione al campo bizantino), ridondante e nemico per eccellenza a ogni tipo di economia narrativa.

spesse, e costretto a ripiegare su un demoniaco d'occasione per produrre gli impedimenti che rallentano l'azione.[77]

Sul piano dell'imitazione, non aiutata da una sesta rima che avaccia brutalmente il giro sintattico e che si dimostra un boomerang se non usata per un incremento dell'ingegnosità,[78] Scaramuccia tende, laddove la velocità diegetica glielo consente, a un recupero minimale dei modelli, per lo più dimentico della citazione diretta e limitato alla similarità di argomento. Non si trovano mai filiere di riferimenti, anche in macro-campi la cui ispirazione è evidente (l'arringa del capitano e la disposizione delle schiere, con occhio a Tasso, il duello tre contro tre, proveniente da Ariosto), ma per lo più sporadici recuperi, nella misura massima del distico, a punteggiare qua e là un dettato estremamente rapido e conciso.[79]

La sesta rima, il cuore del tentativo, non incoraggia per le sue stesse caratteristiche il confronto con i classici, ed è perciò un metro assai difficile da usare: privo del giusto inchiostro (ad esempio quello del *Tempio* di Marino), dà l'impressione che la sintassi caschi nel vuoto, monca di un ultimo gradino prima della chiusa e quindi balbuziente. Se anche il risultato non premia l'azzardo, tuttavia è da rimarcare come nell'elastico tra autonomia e recupero insito nei poemi di tipo sperimentale il *Belisario* inclini verso il primo fronte, bruciandosi il terreno su cui costruire un sensato incontro con la tradizione. Non è notazione di poco conto se si passa all'***Enrico*** di **Lucrezia Marinella** (Venezia, Imberti, 1635): tra i rari poemi seicenteschi a godere di un'edizione recente,[80] è anche uno di quelli in cui l'imitazione, in dialettica con la novità, scava maggiormente, erodendo fino all'osso gli spazi di autonomia rivendicati dall'autrice, con dissimulazione davvero poco onesta, nella prefazione in prosa.

Le dichiarazioni iniziali, da leggere come provocazione classicista, sono uno scudo di cartapesta destinato a sciogliersi dopo poco sotto la pressione dei modelli: l'intera fabbrica del poema è costruita su situazioni tipiche, senza che si veda uno sforzo particolare sul piano dell'*inventio*, in contraddizione

[77] In tal senso il discorso di Gelsimere (XV 58, 1-4, p. 289: «Vinci pur come puoi, e ognor che puoi, / e lascia ch'altri mormorando dica. / Salva te, salva il regno, e salva i tuoi / senza sangue versar, sudor, fatica») si può leggere come una dichiarazione di rinuncia alla «fatica» tanto da parte degli eroi quanto del poeta, che abbandona la via difficile del fare poesia indicata da Trissino nell'*Italia liberata* come quella epica, sempre in modo metanarrativo e proprio con il lemma «fatica».

[78] Per qualche esempio di eccessiva velocità che impedisce il recupero di fonti vd. la descrizione della tempesta per mare, che dura tre sestine contro alle molto più corpose misure standard (IV 96-98, p. 80), e la discesa di San Michele, in altre tre sestine (VIII 57-59, pp. 148-149): spazi davvero ridottissimi per cercare di mettere in piedi un confronto con i modelli, che in effetti è difficile riscontrare.

[79] Ad esempio vd. IV 2, 5-6 (p. 60): «Ogni vittoria, ogni passato acquisto / ricorda, il proprio onor, l'onor di Cristo»; e XV 60, 3-4 (p. 290): «questi gli arditi confermò ne l'armi, / molto promise e confortò i languenti» (e rispettivamente TASSO, *Gerusalemme liberata*, XX 19, 1-4; XX 12, 5-6); mentre per Ariosto cfr. VI 35, 3 (p. 107): «da le squallide ripe d'Acheronte»; e VII 42, 5-6 (p. 124): «che la testa n'andò sciolta dal collo / e 'l corpo in terra diè l'ultimo crollo» con ARIOSTO, *Orlando furioso*, XLVI 140, 5; IX 80, 7-8. Infine per Marino vd. XVI 33, 3-6 (p. 298): «tratteggia un rosignol musico esperto / con fughe, con reflessi e con misura / note sì nove e sì soavi accenti / che innamora la terra e ferma i venti», che rimonta alla sequenza della gara tra l'usignolo e il musico in MARINO, *Adone*, VII 40 sgg.

[80] A cura di Maria Galli Stampino, utile per la bibliografia ma francamente rivedibile sotto molti altri punti di vista: trascurando i tanti errori di trascrizione, anche banali, e le convenzioni grafiche adottate, che appesantiscono la lettura, è soprattutto il commento a destare enormi perplessità, ancorato su principi di lettura gender che funzionano malissimo se applicati su fenomeni testuali come il rapporto con la tradizione e la narratologia, ma attirati per natura dal testo (non a caso si ritrovano anche nelle pagine dedicate all'autrice da COX 2000).

con quanto detto in apertura: accolti Omero, Virgilio e Ovidio,[81] la miniera principale è ovviamente Tasso, il modello negato con più veemenza in limine e per contrappasso quello più utilizzato, tagliato a brandelli e ricucito con variazioni minime in un modo davvero poco fantasioso. Se Bracciolini, pur con qualche stravaganza, cerca di aggiornare il repertorio dei *topoi* selezionando argomenti inediti, non si può dire altrettanto di Marinella, che vivacchia sulle spalle della tradizione alterando poi cose minime (come il finale) degli spunti che ricava.

Il predominio di Tasso è lampante, e copre tutta la gamma delle possibilità, dal recupero di campate narrative di vasta taglia a quello di singoli squarci,[82] e, su scala minore, dall'ottava intera al singolo distico.[83] Si tratta di riscritture puntuali, che tuttavia non sfruttano in profondità l'ipotesto per dare vita a una ripresa verbum de verbo, come ad esempio in Balli, bensì usano un metodo parafrastico per cui al mantenersi del concetto viene meno la citazione diretta. La cosa non sorprende visto quanto detto dall'autrice in sede prefatoria, ma non sembra nemmeno la via più saggia per innovare, dato che è difficile pensare di fare meglio, a parità di argomenti, di un fine dicitore come Tasso.

La ricerca di nuovo ossigeno va presto a finire in un'asfissia tassiana che si rivela esiziale non solo per il modo davvero elementare con cui le riprese sono condotte ma, soprattutto, per il fatto che non vengono incassate in una struttura complessivamente sensata: da un punto di vista narratologico il testo è scadente, prolisso oltre i limiti della sopportazione e, quel che è peggio, in maniera sciocca, cioè senza che la tendenza ad accumulare scene di origine classica sia di una qualche utilità al generale. I recuperi dalla tradizione così costituiscono una zavorra che anziché nobilitare affossa: l'*Enrico* è un centone, ma non come il *Palermo liberato* di Balli che, pur con difficoltà, mantiene in linea di galleggiamento l'armonia d'insieme della favola, bensì del peggior tipo, quello bidimensionale, incapace di sviluppare il disegno narrativo verso un punto di fuga e tendente all'accumulo seriale.

L'esempio migliore di questa frizione tra imitazione e struttura, dopo quello che succede ai canti IV-V,[84] è la ripresa tassiana del canto XI, cui si giunge dopo una curva iniziata sul finire del IX: nel duello

---

[81] Solo un paio di casi: per Omero bastino la Dolonea del canto IV, con tanto di promesse di doni e la morte di Icete, novello Laocoonte (MARINELLA, *Enrico*, IV 1 sgg. e IX 31 sgg.), per Virgilio il naufragio di Venier a Cipro, e annesso incontro con una cacciatrice (V 57 sgg.), infine per Ovidio (Alcyone e Ceice) vd. *infra* la n. 84 qui più avanti.

[82] Se è palese il fatto che la struttura complessiva del racconto è sovrapponibile a quella della *Gerusalemme liberata*, si possono isolare anche blocchi di interi canti completamente ricalcati: la coppia XXVI-XXVII che riscrive in maniera puntuale il XX di Tasso, il XVII con il IX, il comparto IX-XII che guarda alla coppia VI-VII dell'antecedente.

[83] Si leggano di seguito MARINELLA, *Enrico*, I 42 e TASSO, *Gerusalemme liberata*, XV 20; III 82 e XX 52; V 90 e VII 52; oltre a tutte le riprese più sistematiche di cui ho dato conto qui sotto. Marinella compete anche sui singoli versi e sui distici, con esiti scarsi: cfr. II 6, 1-2 («Fa l'ordinanza in fronte ampia ed aperta, / stretta nel mezzo, al fin s'allarga e stende») e XX 8, 5-6 («e l'ordinanza poi, larga di fronte, / di fianchi angusta, spiega inverso il piano»); X 4, 1-2 («Così diceva, e con enfiate labbia / stridea coi denti di veleno infetti») e IV 7, 3-4 («rosseggian gli occhi, e di veneno infetto / come infausta cometa il guardo splende»); XII 28, 7-8 («nell'aria è un polverio sì cieco e denso / che toglie agli occhi e al cuor la cura e il senso») e XII 49, 7-8, recuperato per la verità in più punti da Marinella («ché la pugna e la calca e l'aer denso / a i cor togliea la cura a gli occhi il senso»).

[84] Dove nasce e si conclude la vicenda di Lucillo, figlio del re di Cipro, e la sua amata Clelia, palesemente ideata sul modello ovidiano di Alcyone e Ceice ma dannosa alla coerenza del poema per almeno tre motivi: perché inutile al resto del racconto (Lucillo fa naufragio con i rinforzi che sta conducendo verso Bisanzio), perché agita da personaggi estranei (mai fin lì nominati, né più avanti) e, infine, perché posizionata subito dopo l'avvio della *narratio*, dove sarebbe meglio sviluppare il filo principale e non le trame digressive.

tra il vecchio crociato Elpidio e il pagano Oronte viene riscritto, quasi ottava per ottava, l'antecedente di Raimondo e Argante, come sempre senza la più minima citazione,[85] una scena che però trova spazio nelle maglie del racconto per motivi che alla radice sono futili. Giacinto, che fa le parti di Tancredi, non si trova al campo quando Oronte viene a rinnovare la sfida (il primo tempo si aveva al canto IX) per il fatto, incredibile nella sua banalità, che ha deciso di farsi un giretto turistico dei dintorni.[86] In assenza del miglior guerriero tutti sono impauriti, il capitano si arrabbia e si fa avanti il vecchio, che in memoria di una virtù non ancora sopita rampogna i giovani, secondo il canovaccio ben noto.

A eccezione del finale è tutto come in Tasso (con estensione del recupero a macchia d'olio, verso zone limitrofe dell'ipotesto),[87] ma non esiste la cornice di senso generale nella quale prolifera la storia: il riuso del modello, segnato da una sgradevole prolissità, è attestato ed esteso a intere sequenze ma non si attua in armonia con il macro-testo, perché viene meno il rapporto logico tra la parte e il tutto. Non ha alcun senso (e, ancora peggio, non ne ha nemmeno uno retrospettivo)[88] che Giacinto parta dal campo: è soltanto ciò che serve al narratore per crearsi un espediente.

Quello di Giacinto è solo un esempio nel contesto di una favola che funziona complessivamente in questo modo, intrecciando in male i nodi del racconto e sostituendo l'accumulo alla logica. La tendenza a costruire il poema come uno scaffale su cui incamerare luoghi è evidente, e il fatto che Marinella prosegua con l'inserimento di nuovi agenti ancora ai canti XVII-XVIII (dove è descritto l'episodio di Corradino e Areta) rende l'idea della dispersività estrema di un sistema che trova nell'aggiunta a gettito continuo la sola via per espandersi. A questa altezza è davvero ingiustificata l'ennesima storia divagante con personaggi mai prima comparsi e destinati a non superare il cammeo e che occupano una porzione di testo spropositata in rapporto alla loro importanza.[89]

Disfunzionalità, disordine e verbosità sono gli elementi che miscelati danno il risultato, epilogati in maniera esemplare nel viaggio di Venier tra i canti XXI-XXII. Senza nemmeno porsi il problema della verosimiglianza, la poetessa fa montare l'eroe veneziano su un carro volante alla cui guida è una maga,

---

[85] Come Argante, Oronte manda un messo a chiedere la ripresa del fatto d'armi (ivi, XI 98, cfr. TASSO, *Gerusalemme liberata*, VII 56), vista l'assenza di Giacinto tutti tremano (XI 100, 5-8 e VII 59, 5-8), il capitano si arrabbia (XI 101 e VII 60), si fa avanti il vecchio Elpidio, che racconta delle proprie imprese e rimprovera i giovani compagni (XI 106-112 e VII 63-65), infine tutti vorrebbero prendervi parte (XI 113-114 e VII 66-67). Affatto utile rimarcare come manchi del tutto lo scorcio su Goffredo, che apre una vena tematica fondamentale del racconto tassiano, quella sul ruolo di capitano e soldati, mente e braccio, del tutto scomparsa nel poema di Marinella e, di conseguenza, obliterata anche laddove è più preciso il riciclo del modello.

[86] MARINELLA, *Enrico*, IX 98-99.

[87] In particolare, la parentesi di Erminia tra i pastori: Ilidia vaga tutta la notte e all'alba si trova in un rustico villaggio (ivi, XI 46), chiede ricetto in cambio di doni (XI 49-50 e 58, e cfr. TASSO, *Gerusalemme liberata*, VII 15-16), un locale le loda la vita agreste (XI 53-57 e VII 9-13), si dedica a incidere il nome dell'amato sui tronchi (XI 65-69 e VII 19-22).

[88] In Tasso Tancredi esce dal campo perché vede quella che stima Clorinda, che è arrivata fin lì nei modi in cui tutti sanno: in Marinella, invece, Giacinto decide di punto in bianco di andare a farsi un giro, senza nessun ponte con ciò che accade in precedenza.

[89] Come già in Bracciolini, la messa in atto di questa tecnica innesca precise derive strutturali (evidenti nelle zone di sutura) quali la creazione di brevi quadri di presentazione dei personaggi (qui a XVII 67-68) e la chiusura, con prolessi, della loro parabola (Corradino muore, Areta farà vita penitenziale finché morirà: XVIII 46-47).

che senza ragione lo scorrazza per il mondo noto: l'itinerario non solo è delirante e schizofrenico,[90] ma lascia stupefatto il lettore per via del mancato aggiornamento geografico, con il Catai che vale ancora grossomodo per l'Oriente e l'America che non è menzionata, e per il totale disinteresse per l'etnografia, incredibile se confrontato con altri testi coevi come l'*America*. Il viaggio di Venier altro non è che una mera rassegna di luoghi visti dall'alto, ridondante per contenuti e significato rispetto alla favola; la sua banalità, tuttavia, non sorprende vista la diffusa indifferenza per ogni argomento tecnico, che sia la geografia, la politica o l'arte militare, le filigrane tematiche essenziali del poema eroico moderno per il loro compito di fluidificante tra le parti del racconto.

Le constatazioni fatte sulle parti e sulle interconnessioni valgono anche sull'insieme, dove non si rintraccia uno schema quantitativo (mancano le classiche boe segnaletiche di peripezia e rivolgimento) né alcun tipo di diverso ordine, come nel poema di Nozzolini: l'*Enrico* non dà alcun genere di soluzione alternativa né segue il modello collaudato (Inferno e Cielo collaborano in modo non organizzato, solo quando serve per increspare il racconto), ragione per cui mi sembra improponibile affermare che sia un testo «cruciale per comprendere la poesia post-tassiana», o un modello per la nuova epica.[91]

In assenza di una seria spinta innovatrice su temi e struttura, anche lo stile non è certo un'officina di proposte interessanti per una sfida a Tasso. Il palese rifiuto di Marino non trova un estuario definito come in Stigliani e Bracciolini, ma sfocia in una oscurità sintattica (nel giro d'ottava, spesso dispari, e nel verso, pencolante per via di inarcature non ammortizzate da altri principi armonici) mista a un lessico a volte indecoroso e a una prosodia piatta.[92] Il tasto della *gravitas* non è premuto che in modo parziale, così come quello della nuova retorica barocca, accettata solo per ciò che riguarda le più basilari figure di ripetizione e impiegata con esiti agghiaccianti,[93] sguinzagliati in un contesto in cui domina l'attitudine al solecismo e alla sgrammaticatura.

Parafrasare Tasso non è un'idea innovativa, e soprattutto non è un'idea sensata se perseguita con strumenti poco collaudati e alieni da qualsiasi categoria: ne sa qualcosa l'intramontabile **Bracciolini**, che

[90] Basti come esempio il percorso sull'Africa, a dir poco caotico: partiti dalle Colonne d'Ercole (XXI 30), giungono al Mare Arabico (XXI 42), poi andando indietro all'Egitto e, verso sud, all'Etiopia (XXI 42), di nuovo a nord alla Libia (XXI 48) e poi verso ovest, da dove il viaggio era partito (Mauritania, Marocco e Tingitana: XXI 49).

[91] Come recita la quarta di copertina della recente edizione. Un caso esemplare di aiuto *ex machina*, trascurando tutti i micro-aiuti degli inferi, è al canto XVI, dove Rainiero, svenuto alla pari Tancredi dopo un duello, viene soccorso per volere di Dio dall'eremita Criso, informato da un angelo (XVI 26-47). Uno scioglimento la cui macchinosità (servono venti ottave perché Dio decida, mandi l'angelo e questi spieghi tutto a Criso) è tutt'altro che ingegnosa, dato che, in fin dei conti, è sempre l'Onnipotente a decretare, d'ufficio, il destino degli eroi. Altra cosa fastidiosa è la superfluità di certi blocchi d'ottave che in sostanza riassumono cose appena dette: così a V 73-79, con Venier che rammenta fatto occorsi a inizio canto, e a XI 3-6, con un passante che riassume a Giacinto ciò che il lettore sa già dal canto prima.

[92] Bastino un paio di esempi: a XV 47, 7 i campioni crociati sono intenti a «altamente russar», mentre a XIV 17, 1-2 il riposo del campo di Enrico è descritto in modo molto volgare («A riposar le membra, a ristorarsi / speser quel giorno in gozzoviglie e 'n riso»).

[93] Pessimo l'uso della *derivatio*, che per l'a-sistematicità con cui è usata assomiglia a un lapsus più che a una precisa figura (per qualche esempio vd. VI 1, 5; XI 61, 6), non va molto meglio laddove aumenta il tasso di complessità (vd. la cervellotica descrizione della Trinità a XVI 29, 1-4, ispirata all'incipit del *Mondo Creato* di Tasso: «Come il Padre *ab eterno*, il Figlio eterno / produsse alla sua essenza eterna eguale, / ed ambo eterni dal lor seno interno / spiran lo Spirto, qual essi son, tale»), che comunque si mantiene minimo, nel limite del calembour (XII 50, 5-6: «Cade la spada allora; assai più vale / la natia ferità che la ferita»).

ancora settantenne manda in luce la ***Bulgheria convertita*** (Roma, Mascardi, 1637), ultimo prodotto di un'industria eroica di tutto rispetto che, però, non divenne mai scuola per quanto riguarda lo stile né, dopo la *Croce racquistata*, per narratologia e contenuti. Il poema sulla conversione dell'862 del re bulgaro Trebelo è il definitivo tassello di una stagione di minore impegno per il poeta di Pistoia, sostenuta da un radicale mutamento di orizzonti poetici: anche qui, di più che nella *Roccella conquistata*, emergono quelle peculiarità decisamente fuori corso nell'eroico (eccezion fatta per il comico, che non ha ora diritto di cittadinanza) messe a punto in zone laterali, nell'*Elezione di Urbano VIII* e nello *Scherno degli dei*.

Su quella falsariga, si conferma l'abulia narratologica del secondo Bracciolini, indifferente a ogni tipo di ricerca dell'unità: la *Bulgheria convertita* è un catasto di storie, che a differenza della *Croce racquistata* non gioca con perizia sugli sbilanciamenti del sistema di contrappesi ma ammassa vicende in continuazione. Basti pensare che nei primi otto libri si trovano ben sei racconti digressivi di rilevante taglia, quattro dei quali del tutto inutili per i futuri sviluppi del racconto:[94] anche se non manca un pur minimo principio d'ordine (di questi quattro due sono analessi di carattere storico-erudito, gli altri due sono discorsi parenetici d'invenzione), è chiaro che la quantità e il tonnellaggio delle digressioni opposte al blocco narrativo principale obbediscono a leggi di funzionamento altre da quelle lineari tipiche dell'*epos* (che sconsigliano di disperdere continuamente il filo principale) per guardare a diversi modi di costruzione.

Per conformazione e tematiche, è evidente che l'autore dà priorità alla funzione didattica rispetto alla conformazione diegetica. Il racconto mitologico sulla formazione della valle del Danubio prosegue con l'attitudine a sconfessare le credenze pagane inaugurata nello *Scherno degli dei*, e agli stessi scopi serve la storia di Oldrado: nella prima l'emissario papale Donato mette in dubbio la veridicità della spiegazione orografica di Gabriello (alias Chiabrera) che sfrutta la vicenda di Ercole e Ila; nella seconda il mito di Edipo viene palesemente ripreso ma al fine di essere riscritto con penna devota, così da denotare la superiorità cristiana sull'antichità classica.[95]

Laddove l'autore non interviene direttamente a chiarificare il senso della vicenda, entra in gioco l'allegoria, strumento tipico del Bracciolini tardo, che scrive non più per il racconto e, soprattutto, per il raccordo, ma per sensibilizzare tramite l'exemplum: riesumata come strumento produttore di significato dal secondo Tasso, l'allegoria è componente a sé stante che nella maggior parte dei casi non ha bisogno

[94] Questi sono la parentesi eziologica sull'origine della valle del Danubio (BRACCIOLINI, *Bulgheria convertita*, II 42-73) e quella araldica sull'impresa di Flavio (IV 57-88), e i racconti analettici e menzogneri del finto Ignazio (III 37-78) e della finta suocera di Elcina (VIII 22-72), in entrambi i casi opera del demone Dragomanno. Gli altri due fili secondari sono invece funzionali allo sviluppo della favola visto che raccontano la vicenda pregressa di personaggi che torneranno fino al termine del poema: la storia di Orontea (VI 48-100) e quella di Oldrado (VII 1-51). Nel racconto allettatore della finta suocera di Elcina entra inoltre in gioco il modulo boccacciano (lo stalliere e re Agilulf), in linea con la propensione dell'autore a contaminare l'epica con la novellistica già apprezzata a partire dalla *Croce racquistata*.

[95] Per lo scetticismo di Donato vd. ivi, II 73, 1-4: «Donato allor con placido sorriso, / ma di compassione e non di scherno, / gli omeri stringe, e rappresenta in viso / di negata credenza il moto interno». La vicenda di Oldrado è del tutto simile a quella di Edipo (tanto che l'argomento del libro VII comincia: «Qual Edipo novel se stesso accusa / Oldrado»), ma con diverso finale: per ristorare l'animo afflitto lo sfortunato giovane decide di chiudersi in monastero con Trebelo e gli altri penitenti (VII 51-52).

di verosimiglianza né di coesione con la favola, perché funziona in deroga alle sue regole, tanto quelle di diegesi quanto quelle di stile.

Se così non è – per ovvia correzione dei classici – nell'allegoria del cavaliere a caccia del libro I,[96] la regola vale invece nel caso della fondazione del monastero che occupa il primo terzo del libro VI: San Basilio viene mandato in terra per tracciare il solco su cui verranno costruite le fondamenta dell'edificio, una missione per la quale usa il carro di Apollo, ma adibito a trattore per un vomere.[97] L'immagine è semplice (sta segnando le basi per la nuova chiesa Bulgara), però il modo in cui viene dipinta è sorprendente, con San Basilio capomastro e più avanti addirittura «immortal bifolco», arditezza poco acconcia al contenuto sacro del testo.[98]

La metafora audace non è una novità per Bracciolini, che pur in una filigrana stilistica media, se non proprio prosastica,[99] non rinuncia a ingegnosità e acutezze. Su questo fronte il poeta di Pistoia mostra di non essere digiuno di marinismo, visto che compaiono almeno due casi certamente attinti dal repertorio dell'*Adone*, uno dei quali celebre a causa della polemica: gli incendi che si ergono fino «a leccar l'ombre del notturno velo», e soprattutto gli alberi come Briarei, immagine contestata già a Marino e sconfessata perfino dai difensori.[100]

L'astio contro il napoletano, morto ormai da un decennio, non era tramontato, nel contesto della solita dialettica in cui convivono inimicizia personale e curiosità poetica. Anche nella *Bulgheria convertita* le riprese non sono impossibili nonostante gli attacchi diretti, che prendono la forma tipica vista nella peggiore tradizione polemica: la maschera costruita per Marino è quella della spia bizantina Celio, che fin da «pargoletto apprende / mischiar le lodi addimandando al pianto»;[101] delatore quindi, come vuole l'anti-agiografia (Stigliani per primo). Marino non è il solo poeta ricordato nel testo: al canto III emerge un primo piano di Chiabrera, elogiato come il «più raro / cigno» che «cantò mai sublimi note» ma anche

[96] Sorpresa da un temporale, la deputazione papale finisce sparpagliata, e perde Donato; incontra però un cavaliere impegnato a cacciare (I 55-57), che svela come Donato sia vivo e che dovrà superare numerosi ostacoli prima di portare a compimento l'impresa. Infine il cavaliere si rivela essere un angelo, a caccia di anime («e non desio di fuggitivo cervo / cercar mi fa per le selvagge sedi, / ma l'anime smarrite alla sicura / strada rivolgo, e sol questa è mia cura», I 83, 5-8): fin troppo evidente la correzione del modello virgiliano, con Bracciolini che assegna un nuovo ruolo all'incontro con la divinità, religioso e allegorico.

[97] Ivi, VI 30: «Ara Basilio a sollevare intento / l'albergo sacro, e i muri suoi disegna, / al Ciel pon mente, allo spirar del vento, / dove il giorno tramonta e d'onde ei vegna: / qua il vomere profonda e là più lento, / fa che la luce sua manco si spegna; / fermasi poi che il bel disegno è tutto / fornito e 'l solco, onde partì, ridutto».

[98] Ivi, VI 38, 8.

[99] Se ritmo e vocabolario sono come sempre ostili alle opacità tassiane, rispetto alla *Croce racquistata* compaiono in aggiunta elementi davvero prosastici: basti leggere il nesso, nel mezzo di un discorso diretto, a IX 41, 1-2, tipico nella trattatistica ma del tutto fuori luogo in un poema («Ma venghiamo a quei dubbi, onde non meno / ebb'io del nostro error fieri spaventi»).

[100] Ivi, VII 58, 7-8 e II 17, 7-8 («parve un albero armato ogni gigante, / qui tanti Briarei paion le piante»). Per il passo dell'antecedente vd. MARINO, *Adone*, VIII 107, 4, criticato come ovvio da Stigliani ma rifiutato anche da un partigiano di Marino come Villani (VILLANI, *Uccellatura*, p. 407).

[101] BRACCIOLINI, *Bulgheria convertita*, XIII 3, 1-5: «Celio s'appella, ove il Sebeto attende / delle Sirene allettatrici il canto / l'accorta spia da pargoletto apprende / mischiar le lodi addimandando al pianto. / Osa il tutto, assai vuole e molto intende».

bacchettato dal messo papale per i contenuti erronei della propria esposizione mitologica.[102] Un ritratto che tuttavia non incrina l'idea che Bracciolini intende dare di sé, simile a quella che si trova nella *Poetica* di Stigliani, come esponente di uno dei vari classicismi seicenteschi, che vedeva in un Chiabrera – magari da migliorare per il costume religioso – la propria avanguardia per quanto riguarda lo stile.

Più che nelle opere precedenti, lo sguardo di Bracciolini si posa su Tasso, citato con una cadenza fino a qui sconosciuta, effetto forse dell'esigenza di immediatezza di una penna che lavora a ritmi da fabbrica, e che quindi cerca in porti sicuri approdi facili, ma anche fenomeno da riportare nei limiti del fatto stilistico minimo e che non ha ricadute sul complesso del racconto: nonostante la svolta bellica dal libro XIV, quando i monaci impugnano le armi per punire Flavio e innescano una guerra con Bisanzio, non si può certo dire che il poema si presti a una lettura in controluce tassiana. L'assedio di Sofia e la battaglia campale conclusiva contro le forze alleate di Balaton sono parti di una favola che non può essere ridotta alla matrice tassiana al di fuori del recupero minimo, di distici più che non di ottave.[103]

Il pistoiese, insomma, ammorbidisce la propria posizione nei confronti di un Tasso che funziona anche per lui come serbatoio di bei versi, sullo sfondo di un ritorno, forse dettato dalla senilità, alla grammatica di base dell'eroico; prostrazione che fa parte del campo semantico della freddezza, e che diventa la nota che incornicia lo spartito, causa di una topica richiesta d'aiuto alla committenza in sede proemiale («Urbano, addita al mio già stanco piede / la meta e 'l calle, onde sicuro ei vada»), e quindi di un'apologia conclusiva, nell'ultima ottava del testo, dove l'orgogliosa rivendicazione di autonomia da parte di un autore fondamentale per il Seicento eroico non salva una cetra ormai «dimessa», toccata da una «gelida man» che può ormai solo offendere le orecchie.[104]

Una parabola da poeta di tutto rispetto ad anziano scrittore di consumo vicina a quella di **Chiabrera**, che con il ***Foresto*** (Genova, Guasco, 1653) dedicato a Francesco d'Este chiude un impressionante tour di elogi, che copre in pratica tutta la zona nord della carta della committenza. Il poemetto, stampato postumo assieme al *Ruggiero* ma con terminus ante quem sicuro il 1638 (anno di morte del poeta), è il simbolo di un'esigenza encomiastica che diventa tendenza al riciclo: utile come moneta per il cortigiano

[102] Ovvi i motivi della rampogna: anche la penna di Chiabrera sarebbe stata poco devota, senza che per questo venga meno il riconoscimento tributato alla sua poesia. Per il ritratto ivi, III 41: «E chiamò Gabriel, di cui più raro / cigno non cantò mai sublimi note, / e l'ostiense al grave suono e chiaro / ascoltando fissò le ciglia immote; / col soave accordò l'accento amaro / la man che gli contempra e gli percote, / e l'aureo plettro onde suo canto elice / Savona illustra, or qui prorompe e dice… ».

[103] Dalla parafrasi, in zone contigue per tema (IV 2, 7-8: «usate prove / dimando»; IX 67, 6-8: «O tonator sovrano, / se dei punir gli scelerati e questa / fronte come dal foco intatta resta?», passi vicini a TASSO, *Gerusalemme liberata*, XX 19, 1-2; XVI 58, 7-8) a riprese più puntuali, solo in parte alterate (IV 52, 7: «il rauco suon dell'affannata tromba»; V 75, 7-8: «e formar suole / liberi sensi e libere parole»; XIV 68, 1-2: «Giace languendo il vincitor sul vinto, / l'armi su l'armi e sopra il vile il forte»; cfr. TASSO, *Gerusalemme liberata*, IV 3, 2; II 81, 8; XX 51, 1-4), a parafrasi a stretto contatto di stralci più corposi (cfr. rispettivamente dal poema di Bracciolini X 39; XV 61, 1-5; XV 66, 1-4; XVI 19-20, XX 46, 1-4, e da Tasso XIX 121; XX 19; XX 51; I 84; XX 14, 5-8, dove si sarà notata la convergenza verso la zona finale del testo tassiano), sono davvero molte le microspie che agganciano la *Bulgheria convertita* alla *Gerusalemme liberata*.

[104] Rispettivamente I 1, 5-6 e XX 117 («Or, cetra mia, già sette lustri e sette / da me percossa, omai dimessa pendi, / ché la gelida man note imperfette / tremando elice, e tu l'orecchie offendi. / Cantar meno io dovea, che più perfette / le rime son cui lunga prova emendi; / ma fia che può: se non di scelti almeno / di propri fiori il verde prato è pieno»).

in cerca di affiliazioni prestigiose, è una scrittura agile in cui l'orientamento classicista diventa una vera e propria formattazione.

A fronte del fatto stilistico la costruzione di uno schema, da sempre il punto debole del savonese, è nient'altro che un computo numerico, una sommatoria: in tre canti si danno tre azioni, con personaggi ogni volta diversi, legati più che al motivo dell'assedio a interessi estravaganti come il gusto per il teatro, che spiega la morte tragica di Menapo e sua moglie al canto I per via di un mantello imbevuto di veleni inferi (ovvio l'antecedente euripideo di Medea e Giasone) e l'agnizione grazie al gioiello in quello dopo; solo al canto III compare l'eroe eponimo, che come solito vince da solo la guerra, in questo caso anche contro la verità storica (uccide Attila e libera Aquileia dall'assedio). La cosa più interessante di questo disarticolato racconto è allora il congedo, che riporta in primo piano la figura auctoris, come tipico nel poemetto encomiastico, in un modo simile all'*Adone* («Fin qui dicea lungo l'aonia riva / la bella Euterpe, de le cetera mica, / et io de' lauri per le scorze eterne / le care note ad ora ad or scriveva»), con il poeta che finge di aver ascoltato dalla Musa ciò che ha steso.[105]

Privo di uno scheletro, il poema verte interamente sullo stile, che in virtù del ritorno senile al verso sciolto può sfruttare al massimo gli strumenti di una retorica classica del tutto contraria al Barocco. In quest'ottica vanno valutati l'azzeramento del tasso metaforico e la ricerca – verso un classicismo simile a quello delle traduzioni, volto a cercare corrispettivi volgari a fenomeni grammaticali antichi – di effetti sulla sintassi e, in minima parte, sul lessico: i frequenti iperbati, in una struttura di frase tendenzialmente lineare, i composti grecizzanti e l'apertura del vocabolario a un realismo che ricorda quello dello'*Odissea* sono fenomeni di notevole importanza (tipici anche di Villani), e che andrebbero studiati a fondo, come retroterra fondamentale per un modo di riscrivere i classici greci arriverà fino al primo Ottocento.[106]

Su un impasto stilistico meno marcato ma altrettanto lineare **Errico** dà vita al suo secondo impegno eroico, la ***Guerra troiana*** (Messina, Stamperia Camerale, 1640), nel quale sboccia quel dna classicistico già percepibile nella *Babilonia distrutta*, e che si connota con maggior precisione come omerismo: inteso come limpidezza del racconto nel primo poema, come vera dipendenza filiale in questo, che non solo è una prosecuzione diretta dell'*Iliade* ma è anche tentativo di emularla e sorpassarla.

---

[105] CHIABRERA, *Foresto*, III 403-406, cui segue l'immancabile puntata encomiastica (III 407-410: «tu vero successor de' tuoi grandi avi, / Francesco, in seggio riponevi Astrea, / e di Cerere i campi avea in cura / per alloggiarvi Pace, amabil dea).

[106] Sono del tutto ignote al Seicento, fuori dal classicismo, le figure di iperbato che spezzano il sintagma nominale tra articolo e nome (I 109: «a le di Flegetonte orribili onde»; II 5: «a le d'Averno penosissime ombre»; I 245: «delle del gran Nereo piaggie ondeggianti»), così come i composti (II 191: «tori cornapuntati»; III 2-3: «d'alba / crocadobbata») e i termini riguardanti l'anatomia umana più cruda, che non per caso potevano leggersi in un omerico quale Alamanni (III 190-191: «profondandogli in petto orribil punta / tutto il fegato scempia»; III 235-236: «ma spinse l'armi entro il belico, e dietro / va furioso e lacerò le reni»). Da sottolineare infine l'ampliamento del bagaglio lessicale (III 347: «sparnazza»; III 357: «l'estremo fil gomitolava Cloto»; III 243: «et in suo grembo ammammelato infante») non troppo felice. Sulla pratica e sui modi della traduzione rimando soltanto a BORSETTO 2002, che amplia rispetto a considerazioni solo stilistiche in un percorso che non a caso va dal Quattro all'Ottocento.

Per quanto la cosa non sorprenda, essendo ben note le personali inclinazioni dell'autore,[107] è lo stesso sbalorditivo trovarsi di fronte, ancora a questa altezza, a una tale concezione di poema, avversa in modo estremo a fattori ormai consolidati e imprescindibili della tradizione eroica: il più macroscopico è il ruolo degli dei olimpici, i quali, come in Trissino e in Chiabrera,[108] sono il motore e anche la benzina dell'azione, chiamati in causa talmente spesso da risultare i veri protagonisti e da far apparire gli eroi pedine su una scacchiera. Diretti da un Giove vigile urbano, poco credibile come entità suprema (basti vedere quante volte deve richiamare i dissidenti alla propria autorità), sono l'impulso di ogni minimo accadimento e dirigono poi l'esecuzione al dettaglio: la guerra è esclusivamente celeste, tra una fazione favorevole ai Greci e una che parteggia per i Troiani, mentre in terra si esegue soltanto il volere di queste divinità capricciose.

Non sarà un caso che quella specie di rivolgimento da cui l'azione si indirizza al fine (Achille torna al campo, e così l'armata dispersa) coincida con un concilio, nel quale un Giove fin lì molto enigmatico, ambiguamente sospeso tra un partito e l'altro,[109] risolve il contrasto e soffoca la fronda di Venere e Marte, dando una svolta positiva all'azione: fin lì era stato solo grazie agli espedienti di questi due, in particolare della madre d'Amore, che i Troiani avevano potuto trovarsi in vantaggio, al punto da vincere gli Achei a giornata e penetrare nel vallo fino alle navi.

Questa battaglia, conclusa sul finire del canto XI con l'incendio dei legni, era iniziata in altra maniera, con i Greci capaci di mettere alle corde gli avversari grazie a un inganno di Giunone, abile nell'irretire Giove con vezzi amorosi fino ad addormentarlo (canto IX). La sequenza è emblematica di quanto detto finora: due canti di preparazione divina (il IX e il X, in cui Marte, allontanato dalla sorveglianza con analoghi strumenti, torna in sé e tampona la sconfitta dei Troiani), due battaglie in cui in pratica ci viene fornito un secco elenco di uccisioni, infine il risveglio di Giove, che non appena si rià manda in rotta gli Achei: in un'ottava si smonta tutto il castello, senza che ovviamente perizia e valore guerresco degli eroi in campo servano a qualcosa.[110]

---

[107] Errico porta a compimento quanto aveva enunciato nelle *Rivolte di Parnaso*, facendo dell'*Iliade* il cardine per una riscrittura totalizzante, di certo la più attinente di tutto al Seicento all'ipotesto omerico. È testo molto poco frequentato: per trovare un intervento bisogna arrivare a LEONE 2007 (che in realtà si occupa della tarda rifacitura, passata dai torchi nel 1661 con il titolo *L'Achille innamorato*, ma da cui è facile risalire a concetti comuni con la prima redazione), mentre è passata del tutto sotto silenzio da BELLONI 1893.

[108] Certo non è casuale questa somiglianza, ma il possibile fondamento per l'identificazione di un Seicento omerico e classicista. La presenza del meraviglioso divino è un fenomeno trattato in maniera molto approssimativa dalla critica (a partire da BELLONI 1893, seguito da larghissima parte della critica novecentesca), come un qualcosa in eccesso o difetto all'interno del poema anziché come una sovrastruttura in grado di determinare gli orizzonti del testo. Se è facile dire che in un poema c'è un'esagerazione di meraviglioso, è molto più complesso stabilirne il livello: in maniera magistrale lo fa per Tasso BALDASSARRI 1977, che fornisce anche gli spunti per una lettura comparatistica Omero.

[109] Fino al canto XIII, dove si tiene il senato, non è detto perché Giove abbia deciso di allontanare Achille dal campo, cosa da cui nascono tutti i danni dei Greci: lo rivela solo ora, senza peraltro attribuirsi un qualche ruolo ma dicendo solo che «ogni impedimento ed ogni aita / pur nell'eternitade è definita» (ERRICO, *Guerra troiana*, XIII 40, 7-8), e che lui di conseguenza non ha fatto che seguire il destino.

[110] Giove si risveglia a XI 39 e nel giro di una stanza i Greci, fin lì in superiorità grazie all'apporto di Filottete, sono in fuga: è palese lo squilibrio tra la preparazione, soprattutto la parte celeste, e lo scioglimento dell'azione, a riprova del fatto che ogni sviluppo è determinato dagli dei.

Da quanto detto risulta peraltro chiaro come la riscrittura di Omero si valga dei mezzi che erano alla base di quella del cieco: la battaglia delle navi, il sonno di Zeus, il concilio divino, la fabbricazione dell'armatura per Achille e il duello conclusivo sono recuperi diretti dall'ipotesto, che dà al contempo il terreno e i materiali da costruzione. È un fatto davvero notevole, simile a quanto già visto nel caso della *Gerusalemme liberata* (anche qui il testo di partenza fornisce ai successori gli strumenti per la scrittura e lo spunto diegetico), abbastanza per attestarne con assoluta certezza l'affiliazione al classicismo: se anche vi si trovano elementi dal canone moderno, è chiaro che la *Guerra troiana* ha come obiettivo principale Omero, di cui Errico si sente in qualche misura l'erede seicentesco; il finale del poema è un esempio di ciò, visto che contro alla buona prassi di chiudere la *narratio* con un'espugnazione il messinese opta per un calco dal precedente, con Achille che uccide Troilo mentre la città è ancora in piedi, destinata per certo a cadere ma ancora inespugnata. In modo analogo a quanto successo con Ariosto e Tasso, è la prosecuzione di un ciclo e non la sua fine, in nome di un'architettura aperta e in potenza percorribile *ad libitum*.[111]

Detto questo, le altre chiavi di lettura interne ed esterne possibili date dalla critica mi sembrano poco convincenti. Di un Errico che media bene tra antico e moderno, capace di riproporre una fonte classica «opportunamente rivisitata secondo gli stereotipi della narrativa secentesca» si può parlare solo per via ipotetica considerati i profondi squilibri tra le due anime del poema, molto più marcati rispetto alla *Babilonia distrutta* in particolar modo per quello che riguarda la componente marinista, presente ma del tutto minoritaria a fronte dei fini specifici della scrittura.[112] Simbolo di un avvicinamento mai concreto da parte di Errico, l'emersione dell'*Adone* come fattore stilistico è irrisoria, mentre ancor meno rilevante è l'impronta che si vede sull'*inventio*, relegata a un paio di spunti isolati: una quartina di lode della rosa, un'ottava di definizioni di Amore costruita in accumulo, un veloce ritratto della Gelosia e poco altro.[113]

Già più presente Tasso, però in qualità di coefficiente per l'arricchimento di una scrittura omerica e non come modello a sé stante, recuperato con maggior frequenza ma sempre in circuiti brevi, al di fuori

[111] In linea con questo, secondo una delle più tipiche modalità della continuazione Errico snobba le versioni ulteriori di altri autori, a cui non sente di dover riconoscere qualcosa (Virgilio, ma anche Darete Frigio e Quinto Smirneo): la sua è un'aggiunta del tutto autonoma, che non tiene conto di quelle altrui per porsi con esse in rapporto paritario.

[112] Il rinvio è a LEONE 2007, p. 146, che ravvisa giustamente nel poema di Errico «un esempio di *epos* tradizionale», ma tende a valutare in modo eccessivo il sostrato marinista, in definitiva limitato sotto il profilo strutturale all'episodio, «quasi una rielaborativa aggiunta o continuazione» (p. 147) di Achille e il cinghiale, dove l'eroe greco vendica la morte di Adone per pietà di Venere (ERRICO, *Guerra troiana*, VII 12 sgg.). Non sono d'accordo sul fatto che Errico nella sua «rimodulazione della fonte antica in rinnovata chiave sensualistica e ingegnosa» non giunga «sotto il livello della sua degradazione parodistica» (LEONE 2007, p. 149): l'uccisione delle fera da parte di un Achille cacciatore, specie di alter ego di Adone ma compiuto, è un atto non certo eroico ma descritto in toni tanto esageratamente alti da sembrare proprio ironico, e per questo funzionale al significato allegorico del testo, di condanna della vita oziosa. Achille fredda la bestia dopo un duello che pare una tenzone con un colpo alla fronte, come negli antecedenti di Ruggiero contro Rodomonte e Tancredi contro Argante (ERRICO, *Guerra troiana*, VII 45).

[113] Da notare come in ognuno dei tre casi, se è ovvio l'addentellato tematico, non ci sono citazioni precise, in ragione della rapidità estrema della scrittura di Errico: VII 10, 3-8 («ma questo e ogn'altro fiore indegno e vile / cede a l'illustre rosa il pregio e 'l vanto, / a la reina del pomposo aprile / ch'aurea corona tien, purpureo manto, / e accoglie altiera intorno al suo confine / superba guardia di pungenti spine»); VIII 33 (descrizione di Amore); XV 17, 7-8 («seccan l'erbe al passare e resta piena / di fantasme e d'orror l'aria serena» di contro al ben più ampio MARINO, *Adone*, XII 29-31).

delle intere sequenze (con unica parziale eccezione il discorso di Agamennone, sovrapponibile a quello di Goffredo, e il duello tra Menelao e Paride sfociato in zuffa), con predilezione per le zone belliche – le uniche a dar vita a filiere di riprese – della *Gerusalemme liberata*.[114] Sono, tuttavia, richiami di poco peso a fronte di un modo di descrivere la guerra prepotentemente omerico (il modo visto in Chiabrera, che si configura come catalogo di morti senza alcun interesse per la tecnica e la strategia),[115] e di una modalità di recupero a intarsio in virtù della quale è possibile ampliare la gamma delle fonti senza dover stabilire un'assiologia.

Ogni tipo di ipotesto può rientrare in questo caleidoscopio, compreso Dante, palinsesto per una balzana discesa agli inferi di Achille che, scortato da Amore, passa l'Acheronte per mezzo del ben noto traghettatore e ascolta in breve delle pene infernali che si soffrono a Dite, in un oltremondo pagano dotato di Elisio e del tutto simile a quello medievale.[116] Oltre al sincretismo, la cosa che più deprime è la totale inutilità dell'intera sequenza nel particolare (è uno svago turistico organizzato da Venere senza altro fin che rendere piacevole la permanenza dell'eroe a Cipro, risolto banalmente in una lode edenica) e nel generale, visto che quando ricompare Achille, ben più avanti, lo si ritrova di nuovo a Cipro, senza che il narratore si sia premurato di darci conto della sua emersione dal mondo infero.[117]

Da possibile passaggio fondamentale nella crescita dell'eroe, la catabasi si trasforma in gita fuori porta, parte accessoria di un processo allegorico piuttosto aleatorio e separato dal racconto in modo netto. La lettura di secondo grado è una sorta di armatura esterna calata sul testo dalla prefazione in prosa ma poi non sviluppata in precisi snodi, per di più in disarmonia con lo schema della *fabula*: non è poi così importante, in fondo, il ritorno di Achille alla ragione dopo l'abbandono ai sensi se tutto viene deciso dagli dei fin nel più millimetrico dettaglio e l'uomo è ridotto a semplice esecutore del destino; il ravvedimento di Achille non ha un impatto sulla sua persona, e per innescarlo il narratore squassa la

---

[114] Per il duello degenerato in giornata vd. ivi, III 29 sgg.: in particolare cfr. le ottave 45-48 con TASSO, *Gerusalemme liberata*, VII 102-104 (ma il finale, con Paride salvato da Venere e trasportato nel letto di Elena, è di inconfondibile tipo omerico). Più interessante è la ripresa strutturale del canto XIX, dove i discorsi di Agamennone e Mennone riprendono grossomodo gli antecedenti di Goffredo ed Emireno (cfr. i dettagli di ERRICO, *Guerra troiana*, XIX 21; 22, 1; 24; 25, 7-8 e TASSO, *Gerusalemme liberata*, XX 13, 1-4; 14, 1-2; 15, 3-8; 14, 7-8), indizio di un ritorno a macchia di leopardo del modello tassiano verso la fine del poema (si aggiungano al confronto da Errico XIX 1, 5-6; 36; 60, riscritture palesi di XIX 121, 5-8; XX 30; XX 50-51, luoghi celeberrimi del poema tassiano), quando ormai gli dei si sono tolti di mezzo ed è necessario un minimo di perizia bellica da parte degli eroi (da notare che TASSO, *Gerusalemme liberata*, XX 30 torna con una certa frequenza: la si trova in filigrana in ERRICO, *Guerra troiana*, II 8; XIX 36; XX 10-11).

[115] Un'attenzione che viene meno nelle scene di battaglia campale come negli assalti al muro e nella descrizione degli strumenti d'assedio, cose che pure si potrebbero trovare in un poema che ammoderna i costumi militari antichi con vesti moderne: gli eroi sono cavalieri, addirittura avventurieri (II 61, 1-2), e combattono con la lancia in resta. Da aggiungere che se a XVIII 38-40 Agamennone fa preparare le classiche macchine murali, per niente descritte, la cosa risulta inutile dato che a XIX le cose si risolvono in giornata campale: segno, non unico, di una profonda assenza di raccordo tra parti inserite come tasselli d'imitazione (a XVIII 39-40 il topico elenco degli alberi abbattuti) e non per un disegno diegetico.

[116] Basti un elenco alla spicciolata: a VIII 10-11 i due pellegrini vedono le anime in attesa di essere trasbordate come tante foglie, a 22 Caronte si arrabbia perché deve traghettare un mortale, a 26-27 Amore placa Cerbero (non con fango ma con un «cibo grato e gentil»: VIII 27, 4), a 41 passano le porte di Dite.

[117] Da un lato, dunque, manca del tutto la tragicità dell'incontro con l'amico morto (vd. VIII 62-76, con Achille che a 67, 5-7 a malapena lo ascolta: «Così dicea, né a pien tai detti udia / che prediceano il suo futuro inciampo / il grande Achille»), dall'altro viene meno il senso diegetico sulla lunga durata del poema: al canto XVI lo ritroviamo di nuovo al giardino di Venere, senza nessuna sfumatura nel passaggio da un luogo all'altro.

funzione essenziale di una figura codificata dalla tradizione, la Gelosia, che per riportarlo sulla retta via non usa le proprie consuete peculiarità ma si traveste da Chirone – come avrebbe potuto fare chiunque tranne lei, che è deputata a stimolare un sentimento negativo secondo la topica – e lo rimprovera per la sua corruzione morale.[118] È una scena che compendia alla perfezione un testo che tentando di conciliare antico e moderno riesce a esaltare le deficienze dell'uno e dell'altro, risultando infine mal funzionante tanto in entrambe le prospettive.

Una proposta, simile a quella di Bracciolini, di rilettura tendente al rifiuto dell'esperienza tassiana è rappresentata dalla postuma ***Fiorenza difesa*** (Roma, Landini, 1641) di **Niccolò Villani**, in cui la scarsa considerazione assegnata al poema di Tasso marca tuttavia i limiti di un esperimento di natura diversa da quella dei precedenti, per qualche cosa simile sotto il profilo stilistico a quello di Chiabrera, a riprova della distanza tangibile che corre tra testi che pure partono dalla comune ambizione di aprire una pista classicistica nel Seicento.[119]

Il modello della *Gerusalemme liberata* in questo caso può funzionare al limite come facilitatore per la logistica (e ne sono un esempio i primi tre canti, dove la sequenza fatta di ambasciata, rassegna e primo assalto al muro coincide alla terna iniziale dell'altro), ma in totale assenza di riprese più stratificate, che siano inerenti gli argomenti o la verseggiatura. Il botta e risposta tra Enrico, messaggero del re goto Radagasio, e Tiberio, in un contesto simile ma rovesciato di segno (i buoni ora sono assediati e non assalitori), si distanzia per la scelta degli argomenti da parte di entrambi, eccezion fatta per l'amore che il signore barbaro, come il suo alter ego egiziano,[120] dice di nutrire per l'avversario.

La risposta di Tiberio è indicativa anche di un'altra caratteristica tipica della *Fiorenza difesa* che si configura chiaramente come anti-tassiana e passata sotto silenzio dalla critica, cioè lo sperpero di spazi testuali in direzioni centrifughe. Contro alla concisione regale di Goffredo, il generale romano dà una prolissa serie di motivi strategici che lo sconsigliano dal scendere a patti, fin quasi a fare la sua risposta

[118] Il problema nasce, a monte, dal desiderio di dare un minimo di complessità alla trama: è la Gelosia a svolgere il compito un per desiderio di vendetta contro Venere nato poco prima (la dea d'amore la scaccia dal talamo di Elena: XV 56) e incoraggiato provvidamente da Giunone (XVI 1-10). Il rimprovero diventa parenesi, a XVI 19: «Ma s'eroica virtù de la tua mente / al fin discaccia le lascive voglie, / e l'accorta ragion raggio lucente / de le nubi impudiche il vel discioglie, / raffrenerai quel desir cieco, ardente, / sdegnerai, greco eroe, barbara moglie, / e ben conoscerai quanto onviensi / ad invitto campion vincere i sensi». Il travestimento da Chirone, tra l'altro, è una scheda da aggiungere, anche per il senso politico, alle altre catalogate in MORANDO 2012.

[119] Il poema fu edito incompleto, per i soli primi dieci canti, e postumo (molto scarna la bibliografia: oltre al consueto BELLONI 1893, pp. 311-316, si veda il più organico lavoro di ARBIZZONI 1977). Un diverso rapporto può stabilirsi con il Bracciolini della Croce racquistata, visto che si danno almeno tre casi di possibile ripresa: le teste mozze dei martiri che invocano il nome di Gesù, il giovane figlio del generale che si innamora di un'amazzone nemica, e il messaggio inviato tramite freccia nella città assediata (vd. rispettivamente VILLANI, *Fiorenza difesa*, IV 58; V 25 sgg.; VII 30-32).

[120] Simile solo per ruolo (è l'antagonista), Radagasio si differenzia nettamente da qualsiasi possibile modello tassiano per le sue caratteristiche: è sovrano irascibile, preda della propria smoderata ira, ma è anche mansueto (contraddizione notata già da ARBIZZONI 1977) e umano tanto da fare il mezzano per gli amori di Valamiro nel canto VII, cosa davvero sconveniente per un re.

un opuscoletto di statistica (nel quale, peraltro, i cardini del discorso politico non sono che in minima parte rapportabili a quelli tassiani),[121] che rende insostenibile la lettura.

La questione si ripresenta identica in altri luoghi del testo: la rassegna dura 85 ottave perché rotta di continuo da analessi e raccontini, il compianto su Armanarico morto in battaglia occupa l'intero canto IV, con una vera e propria canzone *in mortem* dal tono cristologico e del tutto fuori luogo visto che il guerriero è un goto,[122] altre 37 ottave per il canto di un citaredo a mensa nel canto V, infine oltre 115 di anatomia nel canto VI. Tutte cose che non sono «variazioni ben equilibrate ed accuratamente distribuite attorno al tema bellico della vicenda» quanto invece parti inessenziali di un testo saturato con materiali eterogenei, se anche annodato in maniera decente mappato male *ab origine*, segnato da evidenti squilibri volumetrici che vanificano la bontà del lavoro di raccordo.[123]

Anche la qualità del racconto presenta pericolose smagliature, in particolare verso il comico. La rassegna dell'esercito di Radagasio è indicativa in tal senso di un risultato raggiunto per via di un cambio di direzione da un'estetica del bello guerresco a una manierista dello strano e dell'inusitato: gli effetti speciali (uomini figli di animali, giganti tendenti alla follia, una schiera di maghi straccioni e una di reietti e omicidi, infine una squadra di cani come nel *Mondo Nuovo* di Stigliani)[124] con cui cerca di sorprendere il lettore creano una galleria del ridicolo, e passano l'oste gota come una sorta di armata di poveracci del tutto priva di quei caratteri eroici richiesti anche nel nemico.

L'assenza di decoro si ha non solo nella rappresentazione del nemico, priva della necessaria altezza eroica, ma anche in quella di scene tragiche e di quadri scientifici, tre casistiche dove la torsione verso un basso corporale porta ben lontano dagli standard eroici. In questi tre campi tornano con frequenza immagini e lemmi giustificati dalla scienza medica antica ma assurdi per l'*evidentia* richiesta dall'*epos*: l'ira di Radagasio che «nell'ardente / fegato concuocea tiepida», che pure servirebbe al nobile scopo di darne

---

121 Per il discorso di Tiberio vd. ivi, I 50-89, preceduto da quello leggermente meno lungo di Enrico (18-49). In totale fanno oltre 70 ottave sulla diplomazia, nelle quali il poeta fiorentino riesce a non citare Tasso se non a I 52, 5-8 (cfr. con TASSO, *Gerusalemme liberata*, II 80, 5-6) e a mantenersi piuttosto distante anche per gli sviluppi tematici del discorso sul potere. La citazione non è esclusa, come anche dall'*Adone*, ma rara e quasi sempre risucchiata in un contesto altro: cfr. VILLANI, *Fiorenza difesa*, IV 80, 3 e V 130 con MARINO, *Strage de gl'Innocenti*, IV 24, 8 e ID., *Adone*, VII 33-34; ma si paragonino anche VILLANI, *Fiorenza difesa*, V 161, 3-4; VI 29; VIII 130 e TASSO, Gerusalemme liberata, XX 19, 7-8; XI 22; XIX 22 e 24 (con recuperi possibili anche dalle *Rime*: cfr. V 56, 1 e 5; VII 51, 1-2 e TASSO, *Rime*, 59; 3-6; 158, 11-12).

122 Non si capisce come il tema biblico del lamento sul corpo del Cristo, reso esplicitamente dal refrain che cade ogni due stanze («Piangete, donne, il mio signor», poi variato in «Gioite, o donne, e non piangete lui»), si possa utilizzare per un guerriero pagano, se non per ragioni di puro decoro ornamentale: ennesima riprova dell'eccedenza inopinata di lusso che scorre lungo il poema (per il lamento vd. ivi, IV 74 sgg.). Si aggiunga il commiato strappalacrime di Radagasio, per un cavaliere di cui il lettore non sa assolutamente nulla (in particolare, vd. i toni accesissimi di IV 95-97).

123 Il passo citato proviene da ARBIZZONI 1977, p. 75. Anche altrove (p. 85) dà una descrizione di Villani come poeta esperto nel tessere la vicenda, e in grado di sfumare bene i passaggi da una sezione all'altra: cosa forse vera, ma che si scontra con un ben più ampio problema di costruzione della *fabula*, pensata malamente nelle sue parti prima che nella connessione fra queste, fatto che si nota ad esempio dallo squilibrio enorme tra gli spazi irrisori dedicati agli assediati e quelli enormi per gli assedianti, sproporzione che va contro la buona prassi.

124 A II 21-30 si ha la storia di un uomo il cui padre è un orso, a 56-63 il gigante Tanna, smisurato ma preda di pazzie repentine, che deve essere legato con delle enormi funi, a 45-48 la schiera di maghi, cenciosi e frusti, a 84-85 quella dei reietti, a 89-96 una squadra di molossi da caccia; piuttosto comica anche la presentazione di Balambro a 53 e in seguito, a V 126, 5-8, la gara di bevute durante il banchetto. Pare difficile affermare che Villani sia in grado di non «scivolare verso il grottesco o addirittura verso l'eroicomico involontario» (ARBIZZONI 1977, p. 100).

un ritratto come di sovrano in preda alle passioni, ne è un esempio, che trova conferme nelle analitiche descrizioni dei sacrifici animali e umani compiute dai Goti nonché nella parentesi anatomica sul corpo umano del canto VI, dove non ci vengono risparmiate le descrizioni dell'apparato digestivo e dei suoi risultati biologici.[125]

Il filo comune è l'area semantica del ventre, dalle viscere agli escrementi (con spiccato interesse per gli intestini), che emerge con una cadenza sistematica e da rapportare al particolare impasto lessicale del poema, forgiato in vista di un ispessimento del vocabolario eroico; operazione che passa da una serie di recuperi di tipo arcaico e latineggiante come dal riuso di un lemmario dantesco e municipale, e che si connette alla ricerca sull'*inventio*, da un lato perché proprio in aree di apertura tematica si verifica anche l'ampliamento del registro lessicale, dall'altro perché entrambi si costruiscono sulla base di un principio di aumento e non di rarefazione. Lessico e motivi sono insomma rinnovati rispetto al canone abituale ma in modo scriteriato, portando a testo cose che non si possono che reputare strampalate quando non proprio volgari.[126]

La competenza in ambito storico-linguistico di Villani è il presupposto del suo tentativo (come si capiva agevolmente da *Uccellatura* e *Considerazioni*) e la ragione – a causa di un uso folle – del suo restare tale senza diventare un testo importante della tradizione, ben coadiuvata inoltre da uno stile freddo, che al rifiuto della metafora complessa non oppone altri strumenti retorici che le banali figure di ripetizione, dalla *derivatio* alla vera e propria *geminatio*.[127] L'impegno sulla lingua poteva diventare un'opzione valida, ma solo grazie a una ragionevole irreggimentazione in strutture retoriche eroiche, cosa che non succede nella *Fiorenza difesa*: la chance per un secondo classicismo, non romano ma fiorentino e dantesco, resta una chimera, persa nella mediocrità di un poema appartato e municipale.[128]

---

[125] Per la citazione vd. VILLANI, *Fiorenza difesa*, II 113, 1-2, mentre per un terribile ritratto dei corpi animali e umani immolati a Odino IV 29 e IV 36. A V 39 la similitudine dell'idropisia già sconsigliata da Giraldi a Bernardo Tasso, qui per giunta molto dettagliata, a VI 82 sgg. una descrizione dell'apparato digestivo si chiude con una tremenda perifrasi di feci e urine (VI 94-95).

[126] È un punto su cui l'eccellente indagine di ARBIZZONI 1977 non insiste, prediligendo il regesto delle varie tipologie lessicali: catalogo lungo, che dimostra la profondità del lavoro di Villani ma non ne sottolinea le ambiguità e i problemi, come nel caso dei composti omerici, che non sono per niente «uno degli elementi più tipici del linguaggio epico» (ivi, p. 176, e a seguire l'elenco dei casi) bensì un fenomeno che si trova in Chiabrera e in nessun altro (e che peraltro conferma come la strada classicistica di Villani si costruisca sul lessico più che sul resto della retorica). Per un paio di casi pratici vd. VILLANI, *Fiorenza difesa*, IV 102, 3-4 («Suonan le trombe una concordia mesta, / flebili e roche, e strangolate i canti»); IV 112, 7-8 («e ne i brevi d'umor mendichi pozzi / palpitan moribondi anguille e iozzi»), in cui gli effetti della ricerca stilistica sono a dir poco agghiaccianti.

[127] Figure tipiche di uno stile vicino per istanze a quello di Chiabrera (e, forse, a quello di Trissino, che ne aveva già intuito il valore classicheggiante). Qualche esempio non annoverato da Arbizzoni: I 67, 1-2 («Che non è giusto il giusto re se quegli / giusti non son che per lui fan ragione»); IV 65, 7-8 («sciolto ella a pena il verginal suo cinto / vede che vede il suo marito estinto»); IV 78, 3-4 («tu le squadre mietei, come nel campo / mieter suole il villan paglie e virgulti») e V 38, 3-4 («e gira intorno a lei come da sera / gira la farfalletta al lume intorno»); V 40, 5-6 («Già delle guance sue languono i fiori / quai fiori estivi a i caldi venti libi»); VIII 10,6-8 («e fan che orribil suoni / e ch'orribilmente tremi. Al gran tremore / di tema trema a i cittadini il core»), infine X 3,7-8 («Da i presenti presente e pio favore / vuol di menti e di lingue il sacro onore»).

[128] Mi pare azzeccata la considerazione di ARNAUDO 2013, p. 204, che afferma la *Fiorenza difesa* essere la «riprova che l'opera dantesca restava motivo di orgoglio locale nella Firenze del Seicento» (alle pp. sgg. si ha un breve lemmario dantesco, che amplia quella di ARBIZZONI 1977 con considerazioni generali sul dantismo di Villani).

6. IL ROMANZO BAROCCO

Una terza linea della narrativa, parallela allo sperimentalismo classicista e al Barocco moderato, è quella che prosegue la tradizione del racconto d'avventura del Cinquecento: veri romanzi (a parziale eccezione dell'*Italia liberata* di D'Andrea), la cui presenza – che va detto è marginale – a questa altezza è il sintomo e la prova di una distinzione ormai netta tra il cavalleresco e l'eroico. Argomenti, strutture e temi (e quindi anche modelli) sono inconciliabili in questi due estremi: inchieste e duelli di singoli si riaffacciano nel contesto narrativo, in contrasto con la guerra collettiva epica, portando alla ricomparsa di sistemi diegetici che prediligono l'erranza e la dispersione a discapito dell'unità centralizzata di un assedio, che abusano di fattori come l'incontro e il racconto di secondo grado e che rimettono in gioco – credo in modo voluto, non casuale – elementi storicamente superati, come i maghi buoni che fanno uso di magia nera e corbellerie affini.

Sono segnali del fatto che la distinzione tra sottogeneri è palpabile, non solo per chi legge oggigiorno ma anche per chi all'epoca scriveva, segnali poi confermati dal *range* dei modelli: se il classicismo freddo non sfiora nemmeno Marino, il romanzo barocco lo apprezza e lo utilizza in vari modi, mentre invece recupera Tasso in dosi molto limitate e solo a livello d'*inventio*. La compatibilità degli ipotesti ha senso in rapporto alla scelta di genere (Tasso, emblema dell'eroico, non va bene), e porta nuovamente in primo piano l'elemento marinista – tranne in Chiabrera, come sempre a sé stante – che attraversa in maniera sotterranea il Seicento, taciuto dagli autori e negato dalla critica ma presente al punto da riemergere anche in zone insospettabili, come quella del romanzo di cavalleria.

Romanzesco ed eroico si distinguono insomma, e lo si può affermare senza ombra di dubbio se li si imposta come valori limite in una scala della biodiversità: poema eroico-romanzesco l'*Italia liberata* (caso limite, con argomento eroico e orditura romanzesca), romanzi di formazione l'*Aurena* e l'*Atestio*, giunta ad Ariosto il *Ruggiero*, cantare il ***Fiordeligi***, opera di uno sconosciuto **Accademico Guastatore**, 105 ottave manoscritte, dunque prive di qualsiasi tipo di impatto sulla tradizione del genere e collocate alla sua estrema periferia,[129] da vedere come una sorta di recupero archeologico da una tradizione nemmeno romanzesca ma addirittura antecedente, dissolta ormai da un secolo abbondante.

Nemmeno nella frangia più oltranzista del cavalleresco si trovano cose simili a quelle che si leggono nel *Fiordeligi*: uno stile bassissimo, che torna al verso frase di Boiardo per via di una sintassi elementare, un argomento arturiano mai più visto dopo i poemi di Alamanni (le imprese di Clodoveo al tempo di re Pandragone), una tecnica diegetica arcaica, con il poeta-cantore che pare narrare in prima persona a una

[129] Il poema si legge in un ms della Biblioteca Universitaria di Padova, segnatura 1090.VI, cc. 157-175 (lo stesso in cui è conservata la *Pantea* di Testi), certamente copia in pulito: si conta solo una variante, a I 8, 5, sottoscritta al verso originale cancellato.

platea, e motivi ormai inaccettabili come il mago cristiano che opera con la magia nera.[130] Sono tutti fenomeni contrari alle regole minime della prassi eroica comune, che è difficile pensare siano concepiti programmaticamente proprio al fine di scardinare le strutture del genere: l'Accademico Guastatore è piuttosto un attardato scrittore di cantari che un serio rifondatore del genere, che nel 1638 decide, forse sulle orme di Alamanni, di dedicare a Luigi XIII di Francia un poema arturiano.

Di comune a Marino, oltre al debole nesso della destinazione francese, è la presenza di una storia mitologica, raccontata in un inserto ecfrastico che in pratica occupa tutta la seconda metà del canto: uno stimolo e non un rimando preciso, che tuttavia testimonia di un minimo aggiornamento al gusto barocco in nome del metamorfico e divagante, per quanto in un contesto stilistico basso, più vicino alle *Metamorfosi* di Dolce che all'*Adone*. Ancora più indifferente alla riqualificazione marinista del cavalleresco è il ***Ruggiero*** di **Chiabrera**, stampato postumo assieme al *Foresto*: il poeta di Savona si spinge oltre nel suo intento di opporsi all'eroico e arriva al recupero diretto dell'*Orlando furioso*, calato nel consueto stile tendente al classico visto nella silloge.[131]

In dieci canti, narra della liberazione di Logistilla per opera – si fa per dire – del progenitore di casa d'Este, un'aggiunta insensata e di cui non c'era minimamente il bisogno, che non si giustifica guardando al testo di partenza dato che il filo narrativo era già stato concluso da Ariosto ma solo come pegno per la committenza, un'origine simile a quella del *Pianto di Ruggiero* di Costo. In questa prospettiva il poema, per quanto sconclusionato, acquista un'importanza, testimoniando il recupero di prestigio della corte d'Este nella carta epica: Chiabrera, encomiasta esperto, doveva aver colto questa dinamica con un certo anticipo, fornendo la propria manodopera nella stessa direzione ariostesca di Obizzi e, in parte, di Testi.

Il risultato è raccapricciante per quel che riguarda la struttura del racconto: non solo le situazioni desunte dall'*Orlando furioso* vengono spiegate con ricorso eccessivo a fatti che tutti conoscono, ma anche la stessa azione del poema, esile all'inverosimile e molto prevedibile, rimbalza più volte sulla bocca degli agenti, che se la raccontano tra loro riassumendola una mezza dozzina di volte. Un fatto da legare allo sproposito di personaggi coinvolti in quello che è una specie di gioco di scatole cinesi: solo al canto I Melissa dà notizia della cattura di Logistilla e consiglia a Ruggiero di recarsi da Malagigi, il quale lo reindirizza da Atlante, che a sua volta lo rimanda da Merlino, circuito che si ritrova al canto V, quando è percorso da Bradamante e Malagigi, con il solito scambio di informazioni; infine, per liberare Morgana,

[130] La ricomparsa della *fictio* canterina è evidente in ANONIMO, *Fiordeligi*, I 11, 1-3 («Ragionando or di questi nelle carte / delli antichi scrittor trovo notato / che de l'Europa ne l'estrema parte… »), dove si trova anche il *topos* carolingio del rapporto tra poema e cronaca storica, ovviamente fasullo ma sempre conforme alla linea canterina. Sugli incantesimi di Merlino vd. I 38, 7-8, con i tipici avvertimenti agli spiriti ritrosi («i quai stando ostinati poi minaccia / con scongiuri potenti irato in faccia»), e l'ottava seguente.

[131] Non è l'unico a optare per una soluzione del genere: oltre ai poemi di Gabrielli e Pancetti già visti, do nota, senza scandagliarlo, del *Guidon Selvaggio* di Pietro Michiele (Venezia, Fascina, 1649), tredici canti non finiti del più comune stampo canterino, di mano comunque di un autore molto citato da Aprosio, che almeno per questo andrebbe riletto (su Michiele e su altri continuatori ariosteschi di fine Seicento e Settecento, tra cui Chiabrera, vd. FOFFANO 1904, pp. 218-240). Non tengo conto nemmeno del *Cosmo overo Italia trionfante* di Carlo Coppola (Firenze, Stamperia Granducale, 1650), banalmente inserito da CHIESA 2002 nella lista di poemi sacri seicenteschi per la dicitura del frontespizio ma in realtà poema eroico cavalleresco sulla guerra tra Goti e Romani.

Ruggiero è mandato da una ninfa, che gli scopre come arrivare da un'altra ninfa, la quale finalmente gli consegna le chiavi della segreta.

L'interminabile e cervellotico passaggio di consegne appesantisce a dismisura un testo che dovrebbe fare della snellezza la sua qualità migliore e che invece finisce per essere non solo banale ma ripetitivo e noioso, vuoto nel contenuto e piatto nella forma. L'endecasillabo sciolto, piegato verso un basso non volgare, non serve alla causa, perché non costituisce l'abbellimento di cui avrebbe bisogno un testo così semplice, con una *fabula* indigente: Chiabrera segue il suo stile consolidato composto di sintassi levigata e azzeramento metaforico però rinuncia a quel poco di incremento lessicale e alle strutture in iperbato che davano un senso al circuito breve del *Foresto*.[132]

Il *Ruggiero* è un caso a sé che non intacca le considerazioni generali sull'eroico cavalleresco, da leggere in chiave marinista: più in linea con queste credenziali, l'***Aurena*** (Bologna, Monti, 1640) di **Girolamo Garopoli** si può forse interpretare come un tentativo di filiazione cavalleresca dall'*Adone*, del tutto fuori asse rispetto ai galloni tassiani esibiti nella lettera di dedica con intento apologetico, poi disattesi, poema di taglia non proprio irrisoria (20 canti) che dà la propria versione del cavalleresco di metà Seicento.

La vicenda di base, piuttosto semplice, è ispirata dalla novelletta del canto IV di Marino, da cui poi si procede a un'evoluzione alternativa: Aurena, idolatrata per la sua bellezza e diventata per questo vittima delle ire di Venere, perde l'amore di Mercurio per colpa della dea e sostiene una lunga erranza prima di poterlo riottenere. Tra il canto I, quando in modi simili a quelli dell'*Adone* si pongono i fondamenti della peripezia, e il XX, dove il rivolgimento si chiude con un torneo tra dei e umani, si sviluppa una trama autonoma, che riempie la cornice d'intaglio marinista: la ripresa è un fenomeno strutturale, circoscritto a elementi liminari ma che danno l'idea dell'impatto che l'*Adone* ha come modello, almeno a un grado superficiale, sul filone meno tassiano dell'eroico.[133]

Il nucleo che si sviluppa tra le due saldature è un banale e mal raccordato ammasso di errori del tipo cavalleresco, in cui la guerra è sostituita dalla forma in minore del duello e la crescita dell'eroe è esterna a quelle della comunità. Non si trova un evento pubblico ma uno stratificarsi di vicende private, inserite senza troppi riguardi all'arte attraverso un fiume di storie di secondo grado, del tutto inutili a ricostruire un significato diegetico e puramente ornamentali. Nel mare di storielle che tappezzano il racconto è difficile rinvenire degli ipotesti netti, se non in frammenti microscopici d'*inventio*, ma dall'impostazione

[132] Pur mostrando alcune minime similarità con il *Foresto* (si trovano due composti: CHIABRERA, *Ruggiero*, a IX 1, p. 109 e IX 258, p. 117; e il riemergere di un lessico corporale nelle descrizioni di duello, come a I 294, p. 10), è palese la distanza stilistica che intercorre tra i due poemi, con questo che rinuncia del tutto alla cifra dominante dell'iperbato.

[133] Se il torneo del canto XX è una ripresa solo potenziale, non sottolineata in alcun modo, il canto I presenta identità ben marcate con il IV dell'*Adone*: il padre veste Aurena da Venere, e la gente la idolatra (GAROPOLI, *Aurena*, I 31, che senza citazioni coincide con *Adone*, IV 12-13), la dea si è arrabbiata (I 34, e *Adone*, IV 15; I 35 e *Adone*, 19, 1-2 e 18, 3-4; I 36 e *Adone*, IV 20), e promette di vendicarsi (I 37 e *Adone*, IV 22). Mercurio sposa Aurena e le dice di «non temer poi de le sorelle atroci» (I 60, 2, e *Adone*, IV 103-104), le ha messo a disposizione un grande palazzo con tutti i confort (I 65, 6 e *Adone*, IV 93, 7-8), con il monito di non entrare in un giardino (I 64-65 e *Adone*, IV 106); la sorella ha visto la reggia e si è ingelosita (I 74, 5-8 e *Adone*, IV 113 sgg.), è andata a trovarla fingendosi benevola (I 77,1-2 e *Adone*, IV 128, 1-2) per tradirla e condurla a violare l'editto di Mercurio.

complessiva del testo è evidente la propensione dell'autore verso quei moduli del romanzo cavalleresco che saranno centrali, almeno stando alla critica, nel ben più serio impegno eroico del *Carlo Magno*, edito nel 1655.[134]

Sempre sullo schema dell'erranza come *bildung* si sviluppa l'***Atestio*** (Bologna, Monti e Zenero, 1642) di **Pio Enea Obizzi**, che in dodici canti racconta della *quête* di Francesco I D'Este per il nord Italia in cerca della promessa sposa Maria Farnese. Probabilmente il più ricco di spunti, è di sicuro il testo più divertente: per via di una schematica opposizione tra bene e male, incarnata nelle figure dei compagni di viaggio del futuro duca (rispettivamente Ippolito e Pseudo), sono ammessi a testo materiali del tutto fuori dai limiti del decoro che fanno sorridere il lettore, e rendono gradevole il testo anche in evidente assenza di un serio impegno epico.

Come il *Girone il Cortese* di Alamanni, anche l'*Atestio* è retto sul principio del racconto di secondo grado funzionale allo sviluppo dell'eroe (non della trama, cosa che lo differenza dalla *Sardigna ricuperata* di Nozzolini), ed è perciò ricolmo di storie di digressive, spesso delle vere novelle, che infittiscono lo scarso tessuto narrativo.[135] A differenza del *Girone*, però, le parentesi non servono a ricostruire l'identità bensì a formare il carattere del personaggio, mettendo in scena vicende moraleggianti di trionfo della virtù o, più spesso, del vizio. In tal modo si dovrebbe avere, spesso *e contrario*, un processo formativo verso la perfezione, non fosse che vengono narrate con il sorriso e che, in più casi, la morale è piuttosto ambigua.

Un esempio di questa bipolarità è costituito dalle novelle dei canti II e VI, nelle quali il tema è la continenza. Nella prima Eudemo, avvisato in sogno del pericolo, si castra per salvare il proprio onore e quello di Grisaura, infangati dalle maldicenze della servitù; nella seconda il servo di Ippolito tenta invano di convincere una donna sposata ad amoreggiare con lui, e alla fine si deve accontentare di un bacio.[136] Se l'opposizione è evidente, tra una morale casta e una licenziosa di tipo marinista, che aleggia

---

[134] Qualche irrisoria ripresa da Tasso si intravede a II 49-54, nel lamento di Erilia che riecheggia alla lontana quello di Armida del XVI della *Gerusalemme liberata*, a VI 90, 7-8, con Agelina che stagna il sangue all'amato con i capelli, e a XV 59-61, dove due guerrieri si insultano in modo rapportabile a Tancredi e Argante nel loro duello conclusivo. Poca cosa davvero, da intendere come controparte di uno sbilanciamento verso Ariosto frequente in questo periodo, che porta risultati affini nel *Carlo Magno* (su cui vd. lo specchio del *DBI*, oltre a BELLONI 1893, pp. 457-463). Questo secondo poema è però indicativo, al contempo, della cesura tra eroico e cavalleresco, imperniato intorno a un tema politico forte (la speranza di un impero papale filo-francese a soppiantare l'egemonia spagnola), del tutto assente nell'altro. Sul *Carlo Magno* è approfondita l'analisi storica di GRILLO 1945, ma poco tenera e dal tono piuttosto acceso, come ad esempio i giudizi sull'eroico del Seicento che si leggono alle pp. 22-23; alle pp. 24-31 un quadro biografico completo.

[135] Si può riassumere davvero in due righe quello che succede nel poema: Francesco, stimolato da Dio, parte in cerca della futura sposa, ma per colpa di Pseudo e dell'inferno finisce prigione della maga Altigeria: vi resta fino al canto X, quando sempre per intercessione celeste viene liberato da Ippolito e può tornare a corte a celebrare lo sposalizio (non ha torto BELLONI 1893, pp. 319-320, quando afferma che il poema è esempio di «come si potevano mettere insieme dodici lunghi canti col soggetto il più frivolo e insignificante, rimpinzandolo di episodi e di digressioni»). È importante notare che cavalleresco non significa Ariosto (ma, piuttosto, Luigi Alamanni, come si dirà), nonostante il poeta ferrarese venga citato di continuo come rappresentante dell'eroico estense (OBIZZO, *Atestio*, IV 70-71; VI 28; VII 107) e dia, in un caso, uno spunto testuale concreto (a III 103, 7-8 la lancia di Rosalba è quella «che prima fu de l'Argalia in Levante, / poscia d'Astolfo e al fin di Bradamante»).

[136] Rispettivamente ivi, II 63-99 e VI 36-113.

sul finire alla novelletta,[137] resta da capire in che termini le due cose convivano, compito nient'affatto semplice: se anche qui, come in Zinano, la volontà del poeta è quella di esecrare i vizi, è innegabile che l'ammissione a testo di storie di tal sorta incrini la solidità degli *exempla* positivi con la sua sola presenza.

Nel dubbio, una cosa è certa: con queste storielle divertenti viene sforato in misura ragguardevole il limite del decoro, verso un comico che può essere triviale o lascivo. Del primo caso sono la collana di racconti a tema che la masnada caduta nella trappola della maga Altigeria propone a Francesco, oltre cinquanta ottave nelle quali gola, codardia, licenziosità sono lodate apertamente, senza che l'inversione dei paradigmi di realtà (il vizio che diventa virtù), utile a stigmatizzare le nefandezze, cancelli il riso del poeta. Del secondo tipo è la storia di un portoghese ciarliero, punito per contrappasso (è trasformato in pappagallo) dalla stessa maga al termine di una vicenda di tradimento coniugale in cui la lascivia emerge da un'ironia galante, ariostesca, cercata e trovata argutamente.[138]

Questa vena solca in profondità il testo anche al di là delle digressioni novellistiche, tanto che se ne può parlare come di una cifra costante, su entrambi i piani dell'*inventio* e dello stile. La scena dei diporti per il matrimonio di Francesco e della maga Alterigia pare degna di una bisca più che di una corte (con tanto di letture ad hoc dal *Decameron*: «altri legge Biondel che beffa Ciacco»), mentre il linguaggio del padre di Pseudo («Vuoi ch'io, che puto omai di cimitero / e sto con un de' piedi entro la fossa… ») non è proprio quello che ci si aspetterebbe in una visione.[139] Situazioni magari non pensate come comiche, ma che lo diventano in ragione di un lessico prosastico, del tutto inadatto ai contenuti.

In certi punti il carnevalesco non è gratuito, ma ribalta contesti che per natura sarebbero seri, fino a risultare vero eroicomico, come nel caso della punizione di Pseudo, vilipeso da un lancio di mele marce e letame, e nel senato del canto III, dove Francesco chiede il parere dei suoi due compagni di viaggio durante una cena all'osteria. Il contesto è ridicolo, i contenuti sono alti: la biforcazione del giudizio (più marcata del consueto, per via del classico schema di Ercole al bivio impostato per Francesco) tra i due consiglieri è canonica, e così il *topos* della difficoltà di essere sinceri con il proprio signore, motivi che non sarebbero fuori luogo nel più ligio dei poemi eroici.[140]

---

[137] Il servo di Ippolito nel rimproverarsi di aver ecceduto pare invece intendere il contrario, sarebbe a dire di non aver fatto bottino pieno: «Così sepp'io con non usato ardire / schernir del folle Amor l'arco e le faci, / così al crudel non mi lasciai colpire, / né de la mente mia turbar le paci, / e sol d'un breve mio sciocco desire / ora mi dolgo, e maledico i baci, / poiché soli mi fèr de la vittoria / imperfetto il trofeo, scarsa la gloria» (ivi, VI 112).

[138] Per le due sezioni vd. ivi, X 59 sgg. e VII 28 sgg. Come emblema dell'ironia si legga la metafora del pappagallo sulle corna (VII 36, 7-8: «e quivi senza magico sermone / trasformava il marito in un montone»), ma si consideri anche il luogo degli *rendez-vous* amorosi, il vespasiano di una nave (da cui il nome parlante del drudo: Latrino).

[139] Tutta la seconda quartina è degna di essere citata: «quel gioca a ganellin, questi a tarocco, / alcun a le minchiate, alcun al trucco, / altri a lo sbaragliato, altri a lo scacco, / altri legge Biondel che beffa Ciacco» (IX 124, dove è ovvio il rinvio a BOCCACCIO, *Decameron*, IX 8). Per la seconda citazione vd. OBIZZO, *Atestio*, IV 24, 3-4.

[140] Per il senato vd. ivi, III 27 sgg.: a Pseudo che propone di prendere la strada per Venezia, identificata come la culla dei vizi (vd. le ottave 45-46), si oppone Ippolito, che indica in Padova, «di Minerva e d'Astrea stanza natia» (III 34, 4). Alle stanze 60-61 il *topos* della difficoltà per il consigliere di dire la verità al suo signore, del quale si trovano esempi in ogni poema seicentesco (uno per tutti: MARINO, *Strage de gli Innocenti*, II 21-23). Sulla lapidazione di Pseudo, invece, OBIZZO, *Atestio*, VI 20-21, un passaggio che non citerò per limiti di spazio ma che è davvero gustoso.

Non manca il burlesco, nella maschera da vegliardo che, come da canone di Berni, «Ara di crespi solchi il senil volto» ad Aletto, rinvio sotto cui non è impossibile se ne celi uno all'*Adone* di Marino (dove alla Gelosia «rincrespa ed ara / di spessi solchi arido labro»), assai più famigliare a Obizzo e citato anche in altri luoghi, e in generale assunto come palestra per la retorica, con una predilezione per le figure di ripetizione e per alcune inconfondibili marche lessicali.[141] Anche l'*Atestio* partecipa al restyling del cavalleresco in atto verso la metà del Seicento, che è la prova del nove dell'avvenuta immissione della moneta marinista nell'economia dell'eroico: vi prende parte sul crinale della dicitura, a differenza dell'***Italia liberata*** di **Onofrio d'Andrea** (Napoli, Beltramo, 1647), che in dosi minime non trascura di aggiornare sull'*Adone* un repertorio dell'*inventio* a prevalenza tassiano, indizio (non prova assoluta) della sua distanza dai testi fin qui considerati.[142]

È tuttavia difficile affermare che il poema di D'Andrea appartenga a questa nobile famiglia, visto come maltratta i principi fondamentali di coesione e unità: l'argomento è bellico, ma le tante riprese da Tasso non bastano certo a farne un poema eroico, disseminate in un dispositivo diegetico che vince a mani basse la palma di più insensato di tutta la prima metà del secolo, e riesce a svuotare di senso narratologico anche lo schema ormai affermato dell'assedio come catalizzatore di avventure. È raro trovare un simile pasticcio in termini di organizzazione e logica del racconto: dalla *fabula* nel suo insieme ai nessi che legano le campate, dagli equilibri quantitativi alle nervature tematiche che rinsaldano le membra del racconto ogni cosa funziona in maniera pessima, senza nessuna possibilità di risalire a una *ratio* (di superficie o di sistema) che non sia riconducibile all'accumulo sciatto e disordinato.

Il predominio dell'*inventio* sulla *dispositio*, ragione fondamentale di tale caos, è dannoso perché esclude il gioco combinatorio basilare in ogni organismo narrativo vincente, al punto che distrugge quello che sarebbe un intento molto sensato, e comune alla migliore linea dell'eroico seicentesco, cioè giungere a una sintesi della più alta tradizione moderna: l'argomento da Ariosto, il titolo da Trissino, la struttura – solo in teoria – da Tasso, i fiori retorici e gli abbellimenti da Marino, il tutto miscelato in dosi eque ma non paritetiche.

Il bersaglio, al di là dell'ipotesi di lavoro, non viene tuttavia centrato, per colpa di un disinteresse totale per la coerenza e la sensatezza del racconto: i fatti nascono e si susseguono per pura casualità (ma non quella del demiurgo Ariosto), ammessi sulla base di un calcolo sommatorio che si chiude con il

[141] Cfr. ivi, IV 20, 1 e MARINO, *Adone*, XII 16, 3-4. Altro calco secco a VIII 68, 8 («piramidi, obelichi e mausolei», e dal poema del napoletano X 64, 8), mentre per il *lexicon* comune vd. I 65, 5 («di sofistici sogni »), I 41, 6 («gli sputi, le guanciate»), IV 105, 7 («epilogato il Ciel in un sol volto»). Di stampo marinista sono i molti casi di bisticcio nel poema di Obizzo (I 56, 5: «il sogno, il segno e chi l'avea recato»; II 31, 8: «d'interesse del nome a quel del nume»; II 43, 7-8: «ond'ei, tolto dal veglio il chiuso invoglio, / legge, che l'ode ognun, del figlio il foglio», solo per dirne alcuni), oltre alle metafore ardite (I 57, 6-8: «riverente ammira / del maritaggio suo con tanto zelo / pronubo Cristo e paraninfo il Cielo»). Quasi del tutto assente il retaggio tassiano (una minima zona di densità si ha nel concilio infero del canto IV, nei limiti però del recupero lessicale minimo): come nella *Vittoria navale* di Tronsarelli, sorprende la citazione esplicita in esergo, che tuttavia si può spiegare come parte dell'abbassamento verso il comico (XII 157, 1: «Così gode Francesco»).

[142] Snobbato da FOFFANO 1904, che definendolo «mediocrissimo poema» (p. 221) decide di non dedicargli nemmeno una frase, è stato riletto in tempi recenti da RIGA 2013. Azzeccato, ma politicamente scorretto, il commento di BELLONI 1893, p. 456: «Sono venti canti lunghissimi, d'una stucchevole prolissità» (e in modo ancor meno tenero a p. 457).

peggiore dei colpi di spugna, cioè l'intervento *ex machina* di Dio, che a due canti dal termine non decide di rivolgere le sorti della guerra ma semplicemente riporta al campo gli innumerevoli eroi fin lì dispersi, tagliando la testa alle innumerevoli avventure divaganti.[143]

Nemmeno una struttura per accumulo, come quella della *Croce racquistata*, con ritardo misurato del punto di svolta, bensì una gittata incessante di micro-storie che frantumano la superficie liscia del buon poema eroico in un ammasso di schegge. Molte storie in realtà non sarebbero digressive (e il racconto di secondo grado, non per niente, è in pratica assente), ma per quanto incidenti sulle storie dei cavalieri non hanno ricadute sul senso generale e sono spesso agite da personaggi utili solo all'occasione, che consentono di costruire un quadretto di imitazione e quindi spariscono. L'apertura di continui squarci sarebbe emendabile se sviluppata in una rete in grado di rimarginare le spaccature, e se condotta con criterio: D'Andrea, al contrario, da un lato non salda le faglie narrative che apre (basti pensare che, alle volte, stoppato il racconto di una giornata campale per focalizzarsi su una scena particolare, ci resta per manciate di ottave e infine non dà l'esito del conflitto, che finisce non si sa come), dall'altro abusa della tecnica di parcellizzazione del racconto dedicandole più spazio che non al filo narrativo principale, con un effetto stordente per il lettore.

Lo squilibrio si può quantificare al canto VII, un caso normale nell'*Italia liberata* e per questo da prendere come metro per una proporzione con il poema tassiano e come esempio di quanto detto fin qui. Nelle vicende di Olenia e Ormindo sono epilogati, a partire dall'ottava 33 e con ordine alterato, i canti V-VII della *Gerusalemme liberata*,[144] una mole che non solo viene stretta in una cinquantina di ottave ma è per di più punteggiata di digressioni: 14 ottave per presentare il pastore e dare conto delle sue letture, altre otto per l'eremo, altrettante di lode della vita rustica e disprezzo della corte (dove l'eremita, comunque, non era mai stato); in pratica, almeno tre scene fondamentali dell'antecedente (la sortita e la fuga di Erminia, l'uccisione di Gernando) e le loro conseguenti diramazioni tematiche vengono inserite, spiegate e svolte nel giro di una ventina di stanze.[145] Alla fine del canto, all'ottava 88, si ritorna alla battaglia, non interrotta ma proprio amputata alla fine del canto VI quando, dopo l'ennesimo elenco di morti – il metodo standard di D'Andrea descrivere i fatti d'arme –, si aveva una chiusa moraleggiante,

[143] D'ANDREA, *Italia liberata*, XVIII 90-92. Sintomo di grande confusione narrativa è il raddoppiamento dell'errore che allontana dal campo l'eroe principale, Everardo, dapprima sedotto dalla maga Armenia (da cui viene liberato subito: canti IX-X), poi esiliatosi a seguito dell'omicidio di Tersino (canti XVI-XIX). Scomposizione delle trame tassiane che è prova da un lato dell'incapacità ipotattica della sintassi narrativa, dall'altro dell'assenza di una logica geometrica di crescita della trama, che si riavvolge di continuo intorno al punto zero anziché distendersi in profondità.

[144] Dopo un conflitto tra Amore e Onore Olenia tenta una sortita per vedere l'amato, viene intercettata e – per motivi in realtà futili – scappa, Ormindo uccide un cavaliere francese che lo riprende per la sua licenziosità e viene perciò condannato da Carlo (a cosa, non è dato sapere), scappa a sua volta, finisce da un eremita e si dà a vita pastorale.

[145] Per le tre descrizioni vd. le ottave 48-61 (l'eremita e la sua biblioteca), 70-77 (l'eremo), 79-86 (la vita pastorale). Il tema fondamentale in Tasso dell'amministrazione della giustizia è liquidato in mezza ottava (46, 5-8), buona testimonianza di un disinteresse completo per quello che è la griglia tematica su cui poggia il poema eroico moderno.

presa e riscritta direttamente da Tasso,[146] ma non una fine di un qualche tipo per l'azione, con la vittoria di un esercito sull'altro.

L'*Italia liberata* funziona come un frullatore, nel quale la tradizione viene passata fino a diventare un miscuglio indistinto di scene (il dominio dell'*inventio* di cui si diceva), la cui completezza narrativa e il cui significato sono tritati. Omero, Virgilio e Tasso vengono rapinati nel peggiore dei modi, ricomposti in un collage che ne depotenzia il senso: al canto XVI si ha un secondo *affaire* Rinaldo, risolto in maniera scandalosamente incoerente con il perdono regio,[147] al XII un saluto omerico (Ettore e Andromaca) tra l'inutile Gelsidoro e Ermilia che occupa altre venti stanze, nel XVI il racconto di una tempesta da parte di un guerriero spagnolo giunto a rinforzo del campo di Carlo che dopo aver narrato sparisce, tutti casi dell'azione puramente superficiali e che danno un'idea dell'inadempienza diegetica.

La cosa sorprendente è che D'Andrea, con una spavalderia grottesca, nella prefazione in prosa aveva dato a intendere che avrebbe migliorato il dispositivo tassiano, risarcendo la carenza del prologo grazie a un racconto analettico (l'unico del testo) dei fatti precedenti l'assedio di Pavia (ai canti III-IV). Cosa neanche nuova, dato che trova un antecedente piuttosto netto nella *Croce racquistata* di Bracciolini (qui, come nel poema del pistoiese, il tutto è raccontato a un eroe appena arrivato al campo), e che fa i conti con i consueti squilibri quantitativi della penna di D'Andrea: gli spazi dedicati ai fatti della campagna sono irrisori, mentre invece sono sprecati fiumi di ottave per descrizioni (oltre 25 per l'ambasciata di Turpino a Desiderio, nove sulla fabbricazione delle armi francesi, sette per i vasi da mensa, cinque per l'armatura di un longobardo) o per storielle di personaggi del tutto inutili e che muoiono all'interno della loro sequenza.[148]

Parte essenziale del prologo è la ripresa dell'azione bellica dopo lo stallo invernale, sulla falsariga dello schema tassiano ma riscritto secondo il metro di D'Andrea: all'altezza della stanza 44 del canto I è stata presentata la stagione, Dio ha deciso di riprendere la guerra e ha inviato un angelo al comandante, cioè esattamente quanto si legge nell'analogo incipit della *Gerusalemme liberata* alle ottave 6-18. D'Andrea

---

146 Dopo la lista di nomi di VI 81, a 82 ecco una considerazione sulla caducità delle cose: «Su le salse d'Etruria onde marine / tra dodeci città splendea guerriera / Populonia, e d'allori ornata il crine / parea del tosco mar regina altera: / a pena i segni or serba e le ruine, / a pena il peregrin può dir: "Quivi era". / Non ci sdegniam che 'l fragil corpo ei mora / se morir le città veggonsi ancora» (fin troppo evidente il modello di TASSO, *Gerusalemme liberata*, XV 20). All'inizio del canto VII il consueto proemio moraleggiante (1-2), senza alcun tipo di connessione con quanto detto in precedenza, interrompe il racconto di guerra, ed è seguito dalla lunga scena di Olenia e Ormindo, fino all'ottava 88: a questo punto, senza che ci sia dato conto del suo sviluppo, la battaglia finisce per il calare della notte.

147 Complicato per di più dall'aggiunta di addirittura tre nuovi personaggi, coinvolti nell'intrigo preparato da Tersino ai danni di Everardo: per questo demoniaco piano vengono spese ben trenta ottave (10-38), per l'uccisione di Tersino e di un altro cristiano – che nulla fin lì c'entrava – e per la partenza dal campo di Everardo e Uberto solo quattro (39-43); a 44 i due fuggiaschi sono già preda di un mago, da cui si liberano in maniera non nota: a XIX 85 Uberto, nel narrare la loro vicenda, dice solo che l'incantatore a un certo punto è morto, e la sua magia si è sciolta. Poco prima, Carlo aveva concesso il perdono regio su basi davvero assurde: Everardo si scusa affermando di aver fatto una cosa buona freddando Tersino, che era «la peste e 'l tosco» del campo (XIX 73, 8) e che insomma gli riusciva insopportabile (XIX 74), scuse che lasciano a bocca aperta il lettore, che si aspetterebbe come minimo un po' di contrizione, ma che Carlo accetta assai volentieri, dato che «sa che la di lui famosa / spada sostien la sua corona» (XIX 74, 6-7).

148 Per i suddetti quadri descrittivi vd. nell'ordine IV 4-31; 33-41; 65-71; V 11-15. Si leggono anche, all'interno della battaglia di Verona, le storie di Floridano (V 25-46), Tigranio (60-66) e Corinzio (69-72).

arriva allo stesso punto con 27 ottave di ritardo, per effetto di un diluvio di descrizioni (la reggia di Dio, la corte angelica, l'angelo, i fiori della primavera), ennesima prova di come il poema non aggiunga nulla alla tradizione (ma anzi si limiti al copia-incolla) se non una enorme massa di detriti del tutto superflui.

L'*Adone*, come prevedibile, funziona in qualità di ipotesto solamente a questo livello. Lo confessa già questo primo carotaggio, nel quale le tre ottave di descrizioni floreali spiegano molto degli strumenti mariniani di D'Andrea: l'elogio della rosa è quanto di più tipicamente marinista ci sia, tanto per il tema quanto per la costruzione con accumulo di metafore su più versi, un tratto costante della tropologia dell'*Italia liberata*.[149] Come in Obizzo, la citazione diretta non è la ripresa più in voga (benché se ne diano alcuni casi), nel contesto di un discreto recupero lessicale,[150] ma a differenza dell'*Atestio* sono parecchi i prestiti dalla *Gerusalemme liberata*, ovviamente incoraggiati dal centone predisposto da D'Andrea e dalla sua più ostentata volontà eroica.

Da Tasso vengono trapiantati interi blocchi narrativi seguiti nello sviluppo generale (il discorso di Satana, la liberazione di Everardo dai lacci amorosi della maga Armenia, la concione del capitano e il suo duello finale con il duce nemico, sequenze in cui il recupero è puntuale e quantificabile ottava per ottava),[151] come anche luoghi meno ampi, dove non agisce un principio di parafrasi ma la citazione è immessa a testo:[152] seminate in un contesto disorganico, tuttavia, non acquista un significato ulteriore al dato di partenza, non crea, nella somiglianza, un'identità al poema che le riceve né assume uno spessore autonomo, ma sembra invece un vuoto simulacro d'imitazione.

Nonostante il poema deragli per i problemi di un pastiche inflessibile nei confronti delle sue stesse leggi algebriche, la proposta di D'Andrea è la più acuta del panorama cavalleresco e quella più in linea con l'indirizzo del Barocco moderato: intorno agli anni Cinquanta, con risultati ben migliori, proseguirà fino al compimento un'identica spinta conservatrice, volta al riutilizzo di tutti i materiali migliori della

---

149 Ivi I 38: «O meraviglia, ecco spuntar la rosa / su la riva natia, pompa di Flora, / vivo monile de la sponda erbosa, / figlia de l'aura, de le piagge aurora, / purpurea gemma de la siepe ombrosa, / ostro che 'l verde prato orna e colora, / corallo de' giardin, rubin de l'erbe / spiega sopra ogni fior foglie superbe». A VII 12 la descrizione di Amore con catena di ossimori è un secondo esempio, a II 51, VII 77, XI 1-2 e XIII 34, 5-8 altri quattro, ma un regesto puntuale sarebbe davvero molto più corposo.

150 Per un paio di casi di citazione vd. ivi, IX 3, 4 («ché 'l piacer termina in doglie») e III 40, 2 («di limature, ceneri e faville»), da confrontare con MARINO, *Adone*, I 10, 8 e I 71, 8, in un elenco da completare, come quello precedente, con prelievi più approfonditi. Ne cito un'ultima, XVIII 1, 1 («Musica e poesia son due concenti», e cfr. dall'*Adone* VII 1, 1) perché emblema di una ripresa che quanto è puntuale non si estende su spazi più ampi del verso: D'Andrea prosegue, a differenza di Marino, con una rozza disquisizione di natura tecnica per sottolineare la diversità tra queste due arti. Per il lessico si citi almeno l'«animata neve» di D'ANDREA, *Italia liberata*, I 39, 6 e l'affresco «spirante» di II 69, 8, entrambi recuperi precisi, ma fuor di citazione, dall'*Adone*.

151 Dal discorso di Satana si paragonino i seguenti stralci dal poema di D'Andrea con TASSO, *Gerusalemme liberata*: VI 30, 5-8 e IV 9; VI 32, 7-8 e IV 15, 5-8; VI 36 e IV 17. Vanno poi confrontati i passaggi relativi ai discorsi tra l'eroe liberato e la maga disperata: rispettivamente X 43 e XVI 39; X 46 e XVI 40; X 52 e XVI 49; X 54 e XVI 53; X 56 e XVI 54; X 57 e XVI 57; X 61 e XVI 60. Per i discorsi dei due capitani cfr. XVIII 19-23 e XX 14-19; infine per il loro duello D'ANDREA, *Italia liberata*, XX 73-76 e TASSO, *Gerusalemme liberata*, XX 137-139.

152 Cfr. rispettivamente I 67, 8: «né men bello del culto era il negletto» e XVI 10, 1: «Stimi (sì misto il culto è co 'l negletto)»; II 24, 5 («se 'l vedi il brando oprar, Marte lo stimi») e I 58, 7-8 («se 'l miri fulminar de l'arme avolto / Marte lo stimi»); V 5, 3-4 («ove con rauca tromba e fiere note / i mostri chiama e le potenze inferne») e IV 3, 1-2 («Chiama gli abitator de l'ombre eterne / il rauco suon de la tartarea tromba»); IX 25, 7-8 («tien costei ne la man lucido e netto / a gli studi d'amor cristallo eletto») e XVI 20, 1-4, infine la pessima riscrittura dal discorso di Goffredo a XV 7, 1-2 («Ecco ch'è giunto il memorabil giorno, / de i Longobardi o domatori invitti», e ovviamente cfr. da Tasso XX 14, 1-4).

tradizione ma in una sintesi ordinata rispetto a quella confusionaria e sbilanciata sul fattore romanzesco dell'*Italia liberata*.

7. Il Barocco moderato

In contemporanea al poema di D'Andrea – simultaneità che marca però una differenza profonda – si sviluppa una tipologia di scrittura in ottave che similmente cerca di arrivare alla resa dei conti finale con la tradizione, di dare una conclusione (parziale, dato che si continuerà a fare *epos* fino al Settecento) a un genere che ha raggiunto una complessità teorico-pratica tale da richiedere un epilogo, un'impresa di sintesi che sia al tempo stesso il suggello del canone e lo specchio con cui leggerne la storia.

Non è un caso che vi si arrivi tramite argomenti diversi, ma sempre pescati dai più rappresentativi dell'intero corpus (naumachia per Benamati, guerra d'assedio per Sempronio, Brancalasso e Graziani, viaggio e scoperta per Bartolomei), e che non gli scrittori impegnati in questa meritoria opera non si adeguino ai modelli standard di tali soggetti ma sperimentino nuove vie, soprattutto per quanto riguarda l'impianto narrativo. Il fine è sempre lo stesso, ovverosia creare un meccanismo ordinato, tensione veramente tassiana (in cui, tuttavia, Tasso non ha un ruolo centrale per tutti), così come il ripristino del discorso politico, di nuovo fondamentale e aggiornato come nel filone più ortodosso dell'eroico. Il fattore trasversale che mette tutti d'accordo, ognuno secondo i propri equilibri, è lo stile, l'*elocutio*: dalla ***Vittoria navale*** (Bologna, Monti, 1646) di **Guid'Ubaldo Benamati**, si può parlare senza dubbio di un Barocco moderato, battezzato alla scuola di Marino e Imperiali, rendendo a tutti gli effetti lo stile fiorito una qualità fissa tra le tante variabili dell'eroico.[153]

Un nudo elenco delle figure è utile a dare l'idea di cosa sia in concreto questo Barocco moderato: è la presenza continuata in un contesto epico, di tono alto e grave, del colore retorico sgargiante che connotava l'officina di *Stato rustico* e *Adone* e della lirica di primo Seicento. Dominano, a un livello base, le figure di ripetizione, che Benamati modula dalla semplice paronomasia («e dal suo senno e dal lor seno uscia»; «chiamo de gli anni Ippocrate il flagello, / l'Apollo de' pittori Apelle appello»; «e sferzato e sforzato il collo inarca, / e ballante e brillante oltre sen varca»)[154] alla *derivatio* («e senza precipizio, usando l'ale, / precipitò su 'l procelloso sale»; «ma nel suo ratto a un tempo egli scoprio / rapito il rapitor che lui rapio»); dalla *geminatio* («Dura la dura zuffa») all'antimetabole tipica di Imperiali («onorato

[153] Molto povera la bibliografia sul poema dell'eugubino: dopo lo sdegnoso il commento di Belloni 1893, pp. 411-412, non si trova niente, almeno fino all'intervento, di prossima pubblicazione, di P.G. Riga, *L'epopea di Lepanto dopo Tasso*, nel volume *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento. Modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*.

[154] Benamati, *Vittoria navale*, X 78, 3 (p. 99); VII 42, 7-8 (p. 66); I 32, 7-8 (p. 4). Qualche altro esempio, tra i tanti, di paronomasia a I 7, 6 (p. 2: «spingea, spegnea su la cristiana gente»); XXII 65, 8 (p. 205: «reso a l'uso di Traccia il mento e 'l manto»); XXVII 13, 8 (p. 244: «in un momento al monumento accosto»).

fervor, fervido onore»; «quinci il ferrato ardore, il ferro ardente»).[155] Aumentando di giri, si trovano strutture più complesse, dove il significante è potenziato dall'intreccio delle figure viste («durezze pie, placidità feroci / quando alterar, quando alternar lo stile, / fervor languenti e fervidi languori / quando informar, quando infermare i cori»; «Con questo orgogli ammorza, alme rinforza, / orgogli opprimitori et alme oppresse: / ammorza infidi orgogli ei minacciante, / e rinforza alme fide esso pregante») o la metafora, spesso organizzata in collane e dal sapore concettoso.[156]

Di particolare, rispetto a Graziani, Sempronio e Bartolomei, è l'uso che l'eugubino fa del bagaglio barocco, molte volte piegato verso una frivolezza arguta, senza che l'incremento retorico sia adibito a veicolo di un messaggio, indice del fatto che è ancora ravvisabile in questo poema una scollatura tra *lactea ubertas* e fruttuosità per cui l'ingegno non è ancora pienamente funzionale alla trasmissione del contenuto etico. La figura è più di qualche volta solo gioco di parole dilettoso, arguzia nel senso in cui la intende Sarbiewski, usata talora (ma sempre in misura minore rispetto a Marino) in contesti patetici – le «bambolitadi», così le chiamava Villani – che richiederebbero un approccio stilistico più limpido.

La ricerca dell'effetto è una sfumatura accesa di un impasto comunque moderato, come attesta il repertorio delle fonti sbilanciato verso Tasso. Se Marino dà gli schemi per un implemento retorico, la miniera principale di versi resta la *Gerusalemme liberata*, a conferma di come si mantenga un'identità connotata con forza in senso bellico: a differenza di Marino, più complicato da citare (perché ultimo anello di una catena d'imitazione inconsueta e perché autore non agevolato dal filtro di genere), il feeling più che cinquantennale dell'eroico con Tasso permette a Benamati di prelevare da una cassaforte sicura, i cui preziosi, immediatamente riconoscibili, abbelliscono il corredo eroico del poema. Benché riconosciuto come il migliore poerta del suo secolo,[157] Marino resta un giro indietro a Tasso tanto nella

[155] Ivi, III 98, 7-8 (p. 29); XV 78, 7-8 (p. 145); XXXI 74, 1 (p. 286); per le due antimetaboli vd. XXIX 83, 1-2 (p. 268); XXXI 3, 5-6 (p. 280), figura che abbonda nel poema, assieme al chiasmo (VI 22, 8, p. 53: «co' fior l'erbette e con l'erbette i fiori»), che si riscontra con una cadenza pressoché incalcolabile.

[156] Ivi, I 108, 5-8 (p. 10); XXX 77, 5-8 (p. 276); altri casi simili a III 56, 5-8 (p. 26: «S'urtano i legni intanto anch'essi irati, / sembran latrare anch'essi, anch'essi urlare; / frange il fianco del men l'altro più franco, / spezza il men franco al più sicuro il fianco»), I 48, 5-8 (p. 5: «A i chiari circostanti il volto ei volta, / mentre volto al suo volto hanno essi il ciglio, / e con sermon che l'alme a l'arme sprona / nel silenzio commun tale ei ragiona») e XXXII 144, 5-8 (p. 306: «Se non può con la spada almeno assale / col grido il fido stuol l'infido stuolo, / e lo stuolo infedel de lo stuol fido / deride l'ansie e in un disprezza il grido»). Per qualche metafora continuata vd. XVIII 1 (p. 166: «L'alba avea già ne la fornace eterna / cristallo di rugiade in copia accolto, / e l'Ore omai ne la magion superna / di lei ne fean specchio sereno al volto, / et essa corruscando il guardo interna / nel consigliero, in maestà raccolto; / stretta in nastri indi il crin, sparsa di rose / le gote, al mar la sua bellezza espose») o XVIII 20-21, mentre per casi meno complessi e per così dire standard vd., tra i tanti, XVIII 10, 4 (p. 167: «per lo cielo del mar volano i pini»), XXIX 18, 4 (p. 193: «fusta, augello del mar, corsier de l'onde»), XXI 81, 3-4 (p. 199: «né, ben ch'egli vi fosse, ad altre arsure / darebbe vita Amor, mantici l'ale»).

[157] La superiorità assoluta di Tasso è detta anche in modo esplicito, nell'immancabile rassegna sui poeti moderni del canto XII, ben nutrita di poeti seicenteschi (Chiabrera, Testi, Tassoni, Grillo, Preti, Bonarelli) ma incline a concedere la palma al poeta di Goffredo (XII 82, p. 116). Interessante anche il medaglione su Marino: «Quel che con flava barba e lungo crino / s'avanza, e non tien ferma unqua la testa / fia 'l novo Ovidio, è l'immortal Marino, / mar che contro al livor solo ha tempesta. / Con dolcissimo suon , con stil divino / al mondo a dar stupori egli s'appresta, / e certo di stupor costui fia degno / per lo fecondo e più ch'umano ingegno» (XII 76, p. 115).

considerazione quanto nel concreto impiego testuale, letto con attenzione e ripreso ma sempre alla lontana, in aree della topica su cui è ormai indiscutibile il suo magistero.[158]

Basi imprescindibili per un eroico stabile da Balli a Graziani, i linguaggi della politica e della guerra, e le filiere di motivi a questi connesse, sono il campo del discorso epico in cui il magistero di Tasso segna una continuità granitica, che Benamati rinverdisce grazie a una tecnica di ripresa a distanza, che mostra chiaramente la filiazione dall'ipotesto senza arrivare al calco netto. Sfogo naturale di simili tensioni sono non solo i canti XXIX-XXXII, quelli della battaglia navale, dove spiega un ventaglio di riferimenti alle volte tutt'altro che banali,[159] ma anche i ricorrenti duelli (per i quali la padronanza del modello sfonda la barriera bidimensionale del testo per inoltrarsi nelle discussioni paratestuali, in particolare le *Lettere poetiche*)[160] e le ottave riservate all'arte di governo, non certo profonde come in Graziani e Sempronio ma pur sempre di buon livello.[161]

In aggiunta a Tasso, in linea con la tendenza barocca, va notato l'ispessimento delle aree semantiche legate alla scienza moderna, ovvia conseguenza dell'oggetto narrativo: risultano ampliati in maniera sensibile il lessico militare (con importanti novità sul versante della scienza ossidionale, se è vero che si danno parole già trovate come «moschittier», ma anche altre di rare: «batteria», «bastion», «parapetto», «contrascarpe», «trincere», «forcina»), e quello marinaresco («balladór», «gabbia», «castello»), ed è rivista anche la fetta di lessico relativa all'anatomia («polmon», «ventre velloso», «intestini», «interiora»), come risultato di un non casuale interesse per l'arte medica, e più in generale per gli strumenti e le moderne

---

158 Anche per Marino, come per Tasso, si sviluppano zone di attenzione costante: la descrizione della Gelosia e della sua dimora è una di queste (XXII 8-10, p. 201, e MARINO, *Adone*, XII 7 sgg.), ma anche quella della magione celeste (I 106-107, con interesse per la *Gerusalemme distrutta*). Qualche ripresa calibrata a II 103, 7 (p. 20: «d'un elettro eletto») e I 34, 8 (p. 4: «ora i discordi accorda»), per le quali cfr. MARINO, *Adone*, XX 87, 2 e IX 70, 6, ma è molto più rilevante la riscrittura del palazzo di Venere di BENAMATI, *Vittoria navale*, VI 17 sgg. (pp. 52-54), simile a quella del cinghiale di Errico, con il recupero che è continuazione, stavolta pittorica, emblematica del legame con l'ipotesto: la reggia della dea è ormai fatiscente, ancora splendida ma in rovina, simbolo di una caducità della fortuna che è filosofica e metaletteraria, da riferirsi precisamente a Marino.

159 Se sono topiche le orazioni dei capitani (XXIX 38-39, p. 264), la resa di Mehemetto a Della Rovere (XXIX 133-135, p. 291, dov'è ovvio l'antecedente di Goffredo e Altamoro), le scorrerie di quest'ultimo in stile Rinaldo (XXXI 147 sgg., pp. 292-293), molto meno scontato è ad esempio il passaggio a XXXII 36, 1-4 (p. 297), ripresa inusuale di TASSO, *Gerusalemme liberata*, XX 137: «Vede il Bua non lontan giacer trafitto, / raccoglie poi nel vascel proprio il guardo / e mira (o quant'irato, o quanto afflitto!) / già fatto in pezzi il suo drappel gagliardo». Altri passaggi comuni a XV 68, 2 (p. 145: «Ornamenti barbarici e pomposi»), XXIII 75,7-8 (p. 215: «ecco cader su 'l vincitore il vinto, / ecco giacer su l'uccisor l'estinto»), XVIII 21, 5 (p. 168: «né potria dir fra queste membra: "Io fui"»), XVIII 49, 7-8 (p. 170: «corre, e 'l moversi a l'opra e l'esser giunto, / così 'l piede è veloce, è tutto un punto») provenienti rispettivamente da TASSO, *Gerusalemme liberata*, XX 143, 8; XX 51, 1-4; XX 17, 8; XII 44, 7-8.

160 Per la casistica del duello vd. le citazioni a incastro dalle tenzoni di Tancredi a XXVI 67-74 (p. 241) e a IX 52 (p. 88), in aggiunta a XXVI 48,1-2 (p. 239: «Folle amante, e che hai fatto? Oh quanto cara / costar dovrà al tuo core opra sì sciocca!») e XXXI 80, 1-2 (p. 287: «Ben venga quel ch'a le fanciulle puote / col rubarle vantar maschio ardimento»), da leggere in controluce a TASSO, *Gerusalemme liberata*, XII 59, 1-4; XIX 3, 7-8. Proprio i fatti descritti nel XXVI hanno ragion d'essere sulla scorta dei risultati della «Revisione romana»: Ariadeno atterra per errore l'amata Safira, che veste l'armatura di Sirocco, cosa poco credibile ma spiegata al dettaglio dal narratore, che non lesina in questo senso (XXVI 16 sgg., pp. 236-238).

161 Sono zone di elevata densità tassiana i canti XVIII (parziale sedizione di Venier e perdono di Don Giovanni), XX (sedizione di Tulidamante, placata da Don Giovanni), XXVII (infrazione all'editto stavolta di Alì e discussione su pena e premio). Si citi solo un bel distico, a testimonianza delle qualità di Benamati, da IV 55, 3-4 (p. 35): «fia che dal nostro esempio ogn'altro impare, / c'han da i grandi i minor norma a i sucessi», di marca tassiana come XX 59, 7-8 (p. 188): «spegnerem, generosi, in quel tiranno / e l'ingiurie private e 'l commun danno».

teorie scientifiche, non direttamente implicate con la guerra ma fondamentali per l'auto riconoscimento del Seicento nelle proprie scoperte.[162]

Stile, lessico e *inventio* danno indicazioni piuttosto precise sullo spessore del poema, allo stesso modo in cui l'architettura generale della narrazione contribuisce a stabilire la presenza di un piano ben preciso da parte del narratore. In questo senso Benamati tesse una tela non tassiana per equilibri e dosaggi, sbilanciata nel rapporto tra immediatezza e profondità, ma comunque sorretta su un unico ancoraggio logico: da un parte le azioni di disturbo si creano e si risolvono sempre molto in breve, annesse per lo più tramite l'accumulo; dall'altra si dà un disegno superiore, che consente l'inserimento a spina di pesce delle spinte digressive veloci e recintate.

Questa particolare struttura, meno verticale rispetto a quella tassiana e più espansa sull'altro asse, non si lascia intravedere fino oltre la metà del testo, quando cioè le Furie che infestano l'esercito di Don Giovanni vengono cacciate da San Michele non agli inferi ma da Alì Pascià: da lì in avanti l'errore sarà esclusivamente dei musulmani, che per quattro canti consecutivi diventano il soggetto principale del racconto, tartassati da una serie di sventure romanzesche. In maniera molto più banale rispetto a Tasso si viene così a creare una'ambivalenza che danneggia ora l'uno e ora l'altro campo, a seconda di come Dio decide di impiegare lo strumento infernale, ma anche una ben più articolata ripartizione interna, visto che vengono narrate separatamente le parabole di entrambe le schiere. Facendo leva sul principio dell'incremento, Benamati non si accontenta di narrare le cose da un solo punto di visto ma raddoppia lo sguardo, che finisce per diventare strabico, seguendo tutte e due le vicende di passaggio da uno stato all'altro (dall'infelicità alla felicità i cristiani, l'opposto i musulmani).[163]

L'intervento degli inferi è come l'ago di una bussola che girando sconvolge la geografia del testo e la definisce per campi magnetici, ma è un fattore che poi, all'interno di questi insiemi, nasce *on demand* per esigenze istantanee e molto velocemente si esaurisce, tempestivamente bloccato dal Cielo. Con la sola eccezione della vicenda di Gil Andrada, il cui rientro nei ranghi avviene molto dopo l'allontanamento,[164] le faglie narrative si chiudono quasi subito, senza che una in particolare risulti primaria, una struttura

[162] Per questi lemmi dall'area anatomica si rinvia ai canti XXX-XXXI, mentre per altre sequenze di interesse medico vd., sulla peste, sue origini e suoi rimedi, XIX 2-3 (p. 175), 6-7 (pp. 176), 26 sgg. (pp. 177-178), XX 25-30 (p. 185); sul veleno e sulla rianimazione XVII 29-37 (pp. 159-160), e infine a XII 89-91 (pp.116-117) un catalogo di famosi medici moderni. Per la topica descrizione del cannocchiale e una lunga disamina delle teorie sulle maree vd. VII 94-96 (p. 70) e VII 62 sgg. (pp. 68-70).

[163] Non mi sembra possibile, in questo senso, individuare uno scheletro quantitativo classico, sul modello di quello tassiano (sia esso in tre o quattro parti), come ipotizzato da P.G. Riga, *L'epopea di Lepanto dopo Tasso*, dal momento che è evidente come vengano riassunte imprese le vicende di entrambi i campi e che quindi che il modello narrativo è doppio.

[164] Catturato durante una missione esplorativa al canto XXII, lo spagnolo fa ritorno al campo solo al XXIX, giusto in tempo per svelare un inganno omicida orchestrato dal mago musulmano Ramadan per levare di mezzo Don Giovanni e Della Rovere. Intreccio nel modo più noto al Seicento, dunque, che ricongiunge in maniera stretta digressione e vicenda principale, ma anche caso isolato del poema, che predilige sfiati subitanei per gli afflati centrifughi.

alla Bracciolini, insomma, dove l'entità del danno non è misurabile sull'importanza degli agenti coinvolti ma sulla quantità di azioni prodotte.[165]

La compartimentazione delle vicende digressive pare, in questo caso, uno strumento al servizio della prudenza del narratore, che lavorando su parentesi di due o tre canti segue il piano di accumulo senza necessità di recuperare fila narrative interrotte, andando avanti per piccoli sbalzi ma in modo costante. Non sono casuali, in tal senso, l'assenza delle formule di recupero canterine così popolari nel Seicento e la presenza di novelle, che consentono di deviare dal racconto senza infittire la trama principale,[166] mentre un esempio pratico di questa tendenza si legge al canto XVI, dove le doppie nozze di cavalieri cristiani hanno il preciso significato di interrompere la possibile suppurazione digressiva che si potrebbe facilmente innescare per colpa dell'amore.

L'intermezzo nuziale è utile anche per creare un baricentro fisico al poema, che alla metà precisa ha, come l'*Eneide*, un punto di stasi in cui l'azione è bloccata dai giochi. Snodo non risolutivo nella *Vittoria navale*, e tuttavia utile perché dimostra un'affiliazione notevole con la *Croce racquistata*: Benamati sceglie quale materia di diletto la tauromachia dopo che il pistoiese aveva portato in scena una guerra tra animali, e dà vita a una caccia, alla pari di Bracciolini. Due riprese strutturali a cui se ne aggiungono altre mirate e di misura minore, che confermano lo status particolare di cui gode la *Croce racquistata* per tutta la prima metà almeno del Seicento, modello – non di grado paragonabile a *Gerusalemme liberata* e *Adone* ma lo stesso di una certa importanza – per l'epica posteriore fino almeno a Graziani.[167]

La gerarchia dei modelli e le modalità del loro l'utilizzo riscontrate in Benamati sono confermate e portate all'estremo nella ***Betulia liberata*** (Napoli, Maccarano, 1651) di **Francesco Brancalasso**, che in quindici canti racconta dell'impresa di Giuditta, un poema meno ambizioso della *Vittoria navale* ma che proprio nei suoi limiti (la tendenza a esasperare le polarità, ma anche uno stile non troppo prezioso) è importante per avere conferma dell'orientamento dominante.[168]

---

165 Se la vicenda di Tulimadante è come quella di Argillano contenuta negli esiti (canto XX, finita con un linciaggio poco consono al decoro epico ma di memoria bracciolinana), mi pare molto significativo che la sedizione alla Achille di Venier si sgonfi in maniera immediata perché indice di questa tendenza a compattare le possibili spinte antiunitarie: a XVIII 73, 1-4 addirittura il veneziano, ammodernando l'esempio classico, dice che girerà i cannoni contro l'ammiraglio se continuerà a voler imporre la propria tirannica giurisdizione, ma già a XVIII 87-104 due ambasciate ricompongono la frattura tra i due senza che in sostanza sia successo qualcosa di rilevante.

166 Tensione novellistica consueta nel Seicento, ma opposta a quella di Nozzolini e poi di Graziani, in cui il racconto di secondo grado ha una funzione precisa ed essenziale per la storia: in Benamati sono aggiunte ornamentali, di taglio biografico ai canti X e XI (storie di Palmiro e Irneo), romanzesco al XII (Della Rovere ascolta il racconto di Alvira per vincere l'impresa della spada, simile a quella che Tasso meditava di preparare per Rinaldo di natura arturiana).

167 Per la caccia vd. dal poema di Benamati XI 1-16 e XIII 1-10, da cfr. in modo puntuale con BRACCIOLINI, *Croce racquistata*, XXXII 37-44. Si aggiungano l'esorcismo a XXII 64 (p. 205), che trova un antecedente sicuro nell'altro (in particolare cfr. XXVIII 1-16), e a XXIV 75 (p. 224) la testa di Bragadin che, mozzata, spira dicendo «Giesù, Giè, Su», per cui è fin troppo facile il modello di BRACCIOLINI, *Croce racquistata*, XXV 34, 5-8. Infine a X 55-57 (p. 98) la fuga dal carcere di Palmiro avviene in modo simile a quella dei bracciolinani Triface e Silvano a XXIX 1-14, oltre al detto linciaggio di Tulimadante (vd, *supra*, n. 161, p. 355, e BRACCIOLINI, *Croce racquistata*, XXXII 71-72).

168 Anche il poema di Brancalasso, come quello di Benamati, ha avuto una fortuna critica relativa: nemmeno nominato da BELLONI 1893, è diventato, per le solite forzature critiche, un «capolavoro» (così lo denomina MARINI 1992, p. 239), considerazione esagerata che non aiuta certo a «toglierlo dall'oblio», per parafrasare STEA-QUARANTA 1986, che ne dà una

Il dosaggio tra i modelli in questo caso è nettamente sbilanciato, con Marino che non è chiamato in causa praticamente mai all'infuori di un paio di nessi piuttosto comuni e nella topica descrizione della reggia di Dio, argomento su cui si può dire che la *Gerusalemme distrutta* ha un peso notevole nel Seicento.[169] Più in generale, è la lezione del napoletano a essere assorbita diversamente rispetto non solo a Graziani e Sempronio, ma anche a Benamati, poeti di certo molto più dotati tecnicamente e in grado di scegliere un percorso nel Barocco: Brancalasso, al contrario, non è fruttuoso né arguto, meccanico e impacciato nell'uso di una retorica ridotta molte volte a banale gioco di parole.[170]

A fronte di ciò la centralità di Tasso è scandalosa, paragonabile solo a quella di Balli ed estesa in ogni ordine di grandezza del testo, implementata da una norma di riscrittura a macchia di leopardo che a parità di tema si allarga alla filiera di citazioni. Già al canto I se ne ha un campione, indicativo al contempo dell'arbitrarietà della scrittura del reverendo: la vicenda di Titano e Cleria è grossomodo identica a quella di Tancredi e Clorinda per come nasce, ma viene sbandierata subito in apertura mentre Tasso la ricostruiva con pazienza virgiliana sulla distanza dell'intero poema. Le citazioni si sprecano, dalla presentazione del guerriero orientale, come l'altro «piacevole di modi e di sembiante», alla richiesta della principessa africana, sorpresa nella reggia durante l'assalto, di salvarle l'illibatezza («Deh famoso guerrier, pietà, mercede»); domanda cui ovviamente Titano acconsente («Vergine – disse –, non ricorri in vano / – indi trasse un sospiro –, io son Titano. // Sarò tuo difensor»), e che è causa di un subitaneo innamoramento, da cui il rimpianto di una libertà donata che è prigionia del cuore («ogni perdita mia stimava un dono»).[171] La situazione è identica, ritagliata dal poema tassiano per potere essere sfruttata come trampolino di lancio per una storia dallo sviluppo autonomo, protratta fino quasi al termine del poema.[172]

---

breve presentazione (pp. 10-32), vuota di contenuti quando non apertamente ridicola (un esempio alle pp. 27-29), e ne rende gli stralci giudicati più significativi con il corredo di un effimero e sporadico commento.

[169] Le citazioni dal napoletano a I 109, 7 («e con le forti e nerborute braccia») e IV 87, 8 («vomito d'inferno»), per le quali cfr. MARINO, *Adone*, XVI 154, 6 e X 79, 8. Per la descrizione della reggia vd. BRANCALASSO, *Betulia liberata*, II 32 sgg., dove non pare casuale l'incremento dell'ingegnosità. Se è praticamente nullo l'impatto di Marino sull'*inventio*, merita una glossa Bracciolini: l'opera di ingegneria militare con cui viene deviato il fiume a IX 33-34 è una novità epica introdotta dalla *Croce racquistata* e di una certa fortuna nel Seicento, se è vero che se ne trovano di analoghe in Villani e Sempronio.

[170] La figura più frequente nel poema, quasi un tic, è la *derivatio*, ma di tipo secco, quasi mai accresciuta in rapporti logici complessi: IV 1, 6 («duce ammonito d'ammonite genti»); IV 13, 3 («spiantar le piante»); VIII 43, 4 («e le commesse fabriche scommette»); VIII 44, 4 («e sgombra il cozzo al cozzator montone»); XI 79, 8 («fulminato dal fulmine de gli occhi»); XV 5, 5 («sembra un mar fluttuante in flutti d'oro»). L'aumento di ingegnosità produce risultati tragici (VI 36, 5-8: «Forma la lingua il suon, la corda accenti, / sì la lingua e la corda in un concorda, / onde qui l'ascoltanti in dubio sono / se 'l suono è canto o pur se 'l canto è suono»), mentre è poco presente la metafora.

[171] Cfr. BRANCALASSO, *Betulia liberata*, I 38, 5; I 57, 4; I 60, 7-61,1; I 72, 6 e TASSO, *Gerusalemme liberata*, I 45, 3 («o più bel di maniere e di sembianti»); XIX 93, 6 («Invitto vincitor, pietà, mercede»); XIX 94, 3-4 («Vergine bella, non ricorri in vano, / io ne sarò tuo difensor»); XIX 95, 5 («Oimè! che fu rapina e parve dono»). Altro rimando a I 79, 3-4 («o spada o lancia o calamo mortale / per questo petto passarà primiero»), stavolta dai propositi di Armida (XVI 50, 3-4: «Per questo sen, per questo collo ignudo, / pria che giungano a te, passeran l'armi»).

[172] Cleria, lasciata a casa da Titano, giunge sullo scenario di guerra ai canti VI-VII grazia alla maga Dirzea, e diventa parte attiva nella guerra contro la città ebrea. La storia si conclude dopo una serie di peripezie romanzesche ai canti XIII e XIV, con scioglimento puramente *ex machina*: Cleria viene ferita in duello da Titano, il quale cerca poi di suicidarsi, ma sono entrambi salvati dalla maga, che arriva su un carro volante e li portan in uno splendido palazzo.

La *Gerusalemme liberata* è ben più di una gioielleria da cui saccheggiare bei versi, è un database i cui spunti narrativi si possono incrociare per dare vita a nuove storie, che non sempre hanno lo stesso peso dell'ipotesto: se lo schema di Erminia riproposto per Cleria prolifera in modo eccezionale, tanto da diventare uno dei fili principali del poema, quello di Rinaldo che è il perno in Tasso viene usato per una semplice analessi, con ovvio impatto sui temi concatenati. La discussione sulla giustizia, di marca scrupolosamente tassiana,[173] viene allontanata in un racconto di secondo grado, riguardante per di più il campo assiro e non quello ebreo, secondo un rovesciamento di prospettive così frequente da diventare a tutti gli effetti globale.

Su molti ingranaggi, infatti, il poema di Brancalasso sembra girare al contrario: se il tema politico è per larga parte appannaggio del campo assiro, al punto che il capitano dei difensori pare una macchietta senza influenza né autorità,[174] anche la dinamica dell'amore-errore risulta sviluppata esclusivamente sul fronte del nemico, segno di una carenza profonda a livello di struttura, nel venir meno della dicotomia che dà senso a tutto il poema tassiano. La ripresa di dinamiche simili è allora svuotata di senso, una vacua ripetizione di stereotipi narrativi che galleggiano sulla superficie di una struttura liquida, incapace di riprodurre il modello oltre le banali apparenze.

Lo conferma la frivolezza di quelli che nel modello erano gli snodi fondamentali, e ora sono solo degli inutili apparati esornativi a sé stanti. Il concilio del canto IV è il miglior esempio della forbice tra identità della lettera e diversità di significato: forgiato su quello tassiano, da cui fa man bassa di citazioni e argomenti,[175] è cosa completamente sterile nel quadro dell'azione visto che non genera un piano di

[173] Le marche segnaletiche del tema politico sono nitide: cfr. BRANCALASSO, *Betulia liberata*, IV 27, 4 («cent'altre spade fiammeggiar son viste»), IV 29 (Oloferne lamenta la rottura dell'editto), IV 35 (Achia è difeso da un amico, e vd. i vv. 7-8: «Rammenta, o saggio, del famoso Achia / il sangue, il suo valor qual fu, qual sia»), e parallelamente TASSO, *Gerusalemme liberata*, V 28, 1-2; V 32; V 36-37. Tutte riprese puntuali, poi espanse in modo non mirabile, con perdita di incisività del discorso causato dalla reiterazione pedissequa dei concetti (laddove a Goffredo basta un ottava per fare il punto della situazione Oloferne ne spreca quattro, moltiplicazione identica anche nell'arringa dell'avvocato).

[174] Emblematica in tal senso la situazione di XII 15-19, quando Ozia cerca di ripristinare la legalità in modo pacifico ma viene del tutto ignorato dai sediziosi che vorrebbero aprire le porte al nemico: è Arbante a impedirlo, con la violenza (XII 20-21). Ozia per il ruolo che riveste è una specie di Aladino, che si limita ad amministrare le cose (di più rispetto al suo alter ego c'è che solo il suo costante pregare Dio), e a XIX 48, 1-3 cita addirittura Argante («Caduta è nostra patria in man de gli empi, / o valoroso Arbante, et invan sostegno / le fu tua destra»). Al contrario, Oloferne rievoca le parole e i temi che in Tasso si affacciano sul versante cristiano: a IX 24, 1 compare il tema del «vinceremo posando» (e a IX 31, 8: «farò vendetta in guerreggiar sedendo»), mentre al canto III il suo incoraggiamento ai soldati, per qualcosa simile a quello di Emireno (a III 40, 5-8 i motivi della superiorità numerica e dello spavento che intimorisce l'esercito enorme di TASSO, *Gerusalemme liberata*, XX 24, 5-8, poi ripresi più puntualmente a III 41, 1-4), a III 43, 3 fa proprio un motivo del comandante crociato («L'opre solite bramo inclite e chiare»). A III 58-62, infine, una disquisizione sul potere regale di immancabile sapore tassiano, con accento posto proprio su quel ruolo di collettore dell'unità che da Goffredo transita, invano, a Oloferne (in particolare, III 60).

[175] Tutta la sequenza è punteggiata di visibili accenni all'ipotesto: il «concilio orrendo» (IV 57, 4, calco da IV 2, 4) è affollato dei canonici mostri (IV 58, 7-8: «Vedi qui mille Arpie, Sfingi e Pitoni, / Idre, Scille, Centauri e Gerioni», cfr. dal poema tassiano IV 5), che «stampano su l'arena in varie forme / orme ferine le ferine torme» (IV 57, 7-8 e dall'altro IV 4, 1-5). A IV 61, 5-8 la presentazione di Satana («D'orride fiamme in un gran cerchio involto / sembra l'immensa bocca un Mongibello, / poi ch'erutta co'l fiato a mille a mille / lezzo, solfuri fumi, atre faville») si richiama ovviamente a TASSO, *Gerusalemme liberata*, IV 8, 1-4, e così il suo discorso (IV 65, 3-4: «che degni di seder su l'alto segio / crudo sdegno vi diè cupo soggiorno»; 67, 3: «Caddi, no 'l niego»; 67, 5: «Pur non mancò l'ardir»; e, infine, IV 78, 3: «Come infausta cometa il guardo gira», da leggere con TASSO, *Gerusalemme liberata*, IV 9, 1-2 e 9, 5; IV 15, 6: «Fummo, io no 'l niego, in quel conflitto vinti»; IV 15, 6: «pur non mancò virtute al gran pensiero» con «gran pensier» ripreso precisamente da Brancalasso a IV 67, 4; e da

impedimento al destino ma una semplice dichiarazione d'intenti non seguita da azioni concrete, nata peraltro da un malinteso grossolano: Satana ritiene stoltamente che Giuditta sia Maria, e perciò millanta di voler aiutare gli Assiri nella guerra, un impegno che però alla fine non prende, dando un contributo minimo e irrilevante.[176]

Per supplire a questa carenza torna in gioco l'errore, con cui il racconto viene riempito, come detto, ma solo dal versante assiro, con le azioni di Cleria e delle sue due compagne di viaggio che coinvolgono Titano. In quest'ottica è evidente il ristabilirsi di una funzione ariostesca per il cronotopo del bosco, sfruttato da Tasso come fattore di allontanamento dal centro dell'assedio e ora recuperato come luogo di incontro generatore di avventure; rispetto ad Ariosto cambia però la costituzione che ne regola il funzionamento, dal caso a una logica meno arbitraria e meglio intelligibile da parte del lettore, che ha agio di prevedere quali sono gli incidenti che vi si potranno originare. È un fatto da sottolineare perché tornerà buono per Graziani, indizio del fatto che l'epilogo della migliore tradizione eroica non intende prescindere dall'elemento ariostesco ma lo accetta, inserendolo in uno schema più regolare.

Lo scioglimento della favola è il degno coronamento di questa struttura poco sarticolata: il gesto di Giuditta, nato da ragioni di natura contraria a quelle consuete (di solito sono i deuteragonisti a usare il potere della seduzione femminile), è il preludio a una strage di nemici dormienti, ebbri e sbandati, su cui il narratore indugia con un accento epico davvero inglorioso ma che rappresenta l'inevitabile finale di un poema che, nato forse con seri intenti agonici, esce con le ossa rotte dal confronto con il modello con cui intende competere.

L'omicidio di Oloferne, ultimo tassello della vicenda piuttosto che punto focale (lo attesta il fatto che la gran parte delle cose narrate non influiscono su questo evento isolato e risolutivo), è l'indecoroso strumento con cui si conclude la guerra: il *topos* è molto diffuso nel Seicento, non per caso ma perché rappresentante di un modello di gestione della guerra non più cavalleresco e medievale bensì moderno, affacciatosi già verso la metà del Cinquecento come antitesi del vecchio sistema di vassallaggio e ora irrobustito dalle teorie sulla ragion di stato. Il passaggio è importante quanto quello dall'azione singolare a quella corale, e se anche non definitivo e unanime (i finali possibili restano molti, dal perdono alla vittoria in campo aperto), è comunque ben attestato: ne aveva dato un esempio precoce Bracciolini con la *Croce racquistata*, dove Cosdra è ucciso a tradimento da suo figlio, se ne trovano molti altri sulla scena e in ottave, e infine un secondo di grande rilevanza è fornito dal ***Boemondo*** (Bologna, Zenero, 1651) di **Giovan Leone Sempronio**, che prosegue in maniera particolare questa tipologia seicentesca.[177]

---

ultimo IV 7, 4. Altre riprese evidenti a IV 65, 5-8 parafrasi di IV 9, 7-8 del poema tassiano, e IV 66, sui meriti dell'uomo che Satana invidia, da accoppiare con IV 10-11).

[176] Non sarà un caso, allora, che manchi un turning point secco (com'era per Tasso l'ottava 73 del canto XIII), visto che l'azione infernale era limitata a due interventi: nel canto IX (10-28) Astarotte e Astrino invasano l'assiro Alceta, ma solo per dargli «di novello pugnar novo argomento» (IX 15, 4), cioè per indurlo a proporre di prendere la città per fame; nel canto XII (1 sgg.) istigano l'ebreo Assalone a rivoltarsi a Ozia, sedizione che, come detto, finisce nel sangue.

[177] Sono imprescindibili per tracciare il percorso che compie nel poema l'evoluzione della guerra da privata a corale BALDASSARRI 1982 e JOSSA 2002, mentre un lavoro del genere manca del tutto sul versante del Seicento, ben capace di

L'assedio che costringe i cristiani a patire indicibili difficoltà tra le mura di Antiochia si risolve, in pratica, con l'assassinio del comandante nemico, Corbano, da parte di un servo di Guido, cugino di Boemondo, che con un potente veleno intossica la palma da cui il persiano è solito rifornirsi di datteri. Il tirannicidio si inserisce in pieno nella casistica seicentesca di Giuditta, ma ha qui un ruolo diverso nel contesto della *fabula*, per la quale è importante ma non risolutivo, tant'è vero che gli orientali, grazie alle arti del mago Demogorgone, avrebbero la possibilità di vincere la battaglia conclusiva e se ne escono sconfitti il merito è da attribuirsi principalmente a Dio, che da un lato fa sì che tutti i cavalieri fuorusciti dalla città assediata tornino in tempo per lo scontro, dall'altro consente di annullare le opere con cui gli inferi cercano, ormai disperatamente, di opporsi alla vittoria.[178]

L'uccisione del capitano è dunque solo uno dei momenti fondamentali di risoluzione del castello narrativo, forse il più rilevante ma non l'unico, come invece nei poemi su Giuditta; è l'acme di una serie di eventi che si sommano piuttosto che intrecciarsi, in una struttura nettamente oppositiva a quella di Tasso, in cui la possibile logica del racconto viene volutamente sfarinata (l'allontanamento degli eroi dal vallo e le progressive difficoltà, di marca omerica, dei crociati non sono pensate secondo una gerarchia d'importanza, si sommano senza che sia una in particolare a determinare il cattivo andamento dell'azione) e risolvendolo in un modo estemporaneo, come a significare che la storia, quella testuale e per allegoria quella seicentesca, segue percorsi imprevedibili.

Non sarà un caso, a tal proposito, che manchi quasi del tutto l'apporto delle entità celesti (eccetto che per disturbi minimi e ricuciture immediate),[179] così che si crea uno sviluppo tutto orizzontale della favola, che procede come sommatoria di piccoli quadri indipendenti. Esempi di questo sono la morte di Orlandino al canto VII, l'allucinazione collettiva provocata dal mago Demogorgone a quello dopo, la tragedia di Solimano, il quale uccide per sbaglio la consorte, al IX, il ritrovamento della lancia di

riflettere nei propri testi le evoluzioni del mondo a lui contemporaneo snobbato per via dei ben noti pregiudizi, sui quali si costruiscono i saggi sul *Boemondo* di FOLTRAN 2005b e GIACHINO 2002, che maltrattano come cosa di poco conto uno dei più importanti poemi di tutto il Seicento, e forse quello stilisticamente meglio riuscito, partendo dal solito e svilente schema crociano (ivi, p. 109: «Certamente, ai nostri occhi, questi poemi sembrano per lo più delle "fabbriche" faticosamente congegnate, inverosimili da un lato, prolisse e molto ripetitive dall'altro. Non per questo possiamo però ignorare o frettolosamente liquidare una produzione… »), che porta a un'interpretazione del tutto in minore del testo. Il lavoro di Giachino, che svolge una meritoria indagine delle fonti, parte da presupposti a mio modo di vedere impropri: che il poema sia di impostazione rigorosamente tassiana (quando invece si è visto, in precedenza, cosa questo significhi) e che sia ascrivibile «a una prospettiva barberiniana […] di ritorno all'ordine e di classicismo», quando mi pare evidente come sia il massimo rappresentante, con Graziani, del Barocco moderato (p. 115); ciononostante dà una buona chiave di lettura a proposito della specularità di alcune scene, in nome di un principio di raddoppiamento.

[178] A riprova del fatto che la morte di Corbano (per la quale vd. XVII 58-66) non è l'elemento chiave, basti valutare ciò che succede in seguito, nella baraonda dei canti XVIII-XIX, in cui si compie la battaglia: anzitutto il fatto che una volta scoperto che il loro leader è morto (Demogorgone, rendendolo uno zombie, lo aveva riportato sul campo) i pagani non vadano in rotta, ma resistano e anzi sembrano avere la meglio; quindi che ci siano almeno tre azioni che potrebbero essere risolutive (l'ira di Boemondo per la morte di Guido, il ritorno provvidenziale del conte dei Carnuti e Baldovino, le gesta di Gildippe e Odoardo, eroi provvidenziali) e non lo sono. Alla fine, in qualche modo, sommando tutti i fattori si giunge al risultato, senza che siano la tattica o il valore a mutare le carte in tavola: a XIX 6-12 addirittura i cristiani sono in fuga, ed è solo l'ennesimo intervento di Pier l'Eremita a girare la fortuna del marte.

[179] Mancano ovviamente anche i momenti programmatici del senato celeste e di quello infernale, cosa su cui è palese la cattiva lettura di GIACHINO 2002, p. 134 e n. 40, che inspiegabilmente trova una «assemblea degli spiriti infernali» il cui «modello è, naturalmente, il concilio infernale di Tasso», mentre in realtà l'azione scorre molto velocemente e senza alcuna riunione stigia (vd. SEMPRONIO, *Boemondo*, III 52).

Longino e il suo furto al X, l'agnizione di Alceo al XVI, tutti episodi che nascono e si chiudono nel giro di un canto se non meno, cosa che per certi versi accadeva anche nella *Gerusalemme liberata* ma sulla scorta di un principio di dare-avere utile a regolare la presenza dei singoli episodi nei confronti della rete di significato complessiva che qui viene meno.

Anche laddove la vicenda di un singolo cavaliere rompe il diaframma del canto (l'unità di misura fondamentale, per via di una corrispondenza tra partizioni formali e contenuti), è confermata la regola di compartimentazione generale, che prevede scioglimenti rapidi e un alto grado di indipendenza dalla favola, relativo se non proprio assoluto. Gli esempi sono quattro, tutti sul lato cristiano: le storie di Gildippe e Odoardo, di Baldovino e del conte dei Carnuti, tutti per un motivo o per l'altro dispersi dal campo, sono la prova di come l'aumento di quantità delle fila non provochi automaticamente un alzarsi della complessità della trama, come succede nei poemi intrecciati. Sono quattro digressioni, ognuna delle quali porta con sé uno sviluppo autonomo e ben circoscritto della *narratio*, concluso in tutti e quattro i casi con uno scioglimento *ex machina* arbitrario e improvviso.

La loro presenza, più che da motivi strutturali, è giustificata dal fatto che consentono di proporre scenari esterni al cronotopo del racconto, in cui scolano elementi tematici pericolosi per la solidità argomentativa del poema; in altre parole, sono il luogo ideale per mettere a testo idee non accettate dalla comunità attraverso la retorica della dissimulazione. Eccezion fatta per il caso di Baldovino, la cui estromissione dai ranghi non provoca un allontanamento geografico,[180] gli altri tre si ritrovano in luoghi particolari (su due isole gli amanti, luogo tipico di distacco fisico e morale, in Grecia il conte, patria di una morale dell'astuzia aliena ai cavalieri cristiani) in cui compiono un'educazione politica moderna, trovandosi di fronte a problemi costituzionali certo non medievali.

Gildippe e Odoardo, progenitori di casa Farnese secondo Sempronio, si imbattono in avventure speculari, in cui è in discussione lo statuto di legalità del regnante: svincolato dalla legge perché essere extragiuridico secondo Alisa, che salva Odoardo e poi infrange la norma sacra del regno per amore di lui, e secondo Alidoro, che fa altrettanto con Gildippe; persona soggetta come le altre per i ministri, che pretendono la pena capitale per i due forestieri negando la superiorità del sovrano sulle regole civili («Sire – gli dice, indi perdon gli chiede –, / corregger chi mi regge oggi mi pesa, / ma chi dà legge ancor al fin conviene / ch'ei soggiaccia a le leggi et a le pene»).[181] Le storie finiscono in modo diverso, con

[180] Quello del fratello minore di Goffredo è piuttosto un isolamento mentale, un delirio interno spronato dalla lettura e dalla fantasia (vd. XVI 59, 7-8: «e in un mentale e volontario esiglio/ fra lor godea peregrinar co 'l ciglio»), scena da leggere sulla scorta del canto VIII, dove Demogorgone scatena i demoni infernali facendo leva sul potere della mente di creare immagini per dar vita a una di allucinazione collettiva, segno di un discreto interesse da parte di Sempronio per la rudimentale psicologia seicentesca (una definizione tecnica a VIII 6-7). Nel caso di Baldovino il problema è l'avidità di regni, la stessa per cui viene condannato in apertura della *Gerusalemme liberata*.

[181] Ivi, XII 51, 5-8. L'avventura di Gildippe oltre al tema politico porta con sé anche quello scientifico: sull'isola del Sole, infatti, la teoria astrologica dominante è quella copernicana, che la guerriera crociata smentisce (vd. XII 13-20, e a XII 45 un'ipotesi moderna sulle macchie solari). Altra sequenza implicata con queste tematiche riguarda Alceo, fratello di Erminia, che al XVI si presenta da Corbano in abiti pastorali e su istigazione di Solimano è condannato a morte, altra vicenda in cui

Alisa immolata in un olocausto umano per redimere la purezza del sua reame e Alidoro che si uccide da sé per non doversi rendere carnefice dell'amata, ma riflettono chiaramente su un tema di pregnante attualità, a partire dai fatti inglesi.

Il conte dei Carnuti, diversamente dai due innamorati, non finisce su un'isola bensì nella Grecia bizantina, patria della doppiezza diplomatica, dove si addentra nel tempio della Bugia, e ascolta una lezione di arte politica sul tema della dissimulazione, che poi userà alla corte dell'Imperatore. Tema principale è la menzogna, necessità di corte («ma finger oggi e simular si dèe / sempre che 'l chieda ambizion di trono. / Più menton i più grandi e quella frode / ch'al vulgo è biasmo a i più sublimi è lode») e vero fondamento del comando, come detto nella massima acuta con cui termina il discorso: «Regna chi finge, e finge ogni un che regna, / politica civil così n'insegna».[182] Posto in termini così espliciti, il tema è una novità nel panorama della narrativa, comune con Graziani, altro segno di una identità dei fini che si tramuta in prossimità degli esiti.

Significativi ognuno di un problema nella gestione della cosa pubblica, tutti e quattro questi fili narrativi si chiudono non grazie a una curva del racconto, quindi per logica interna, ma *ex machina*, come d'altronde una buona quota dei micro-episodi: nel piccolo e nel grande il poema funziona allo stesso modo, stabilendo una coerenza che, seguita in un disegno complessivo, è indice di un preciso piano significativo. Incapace per scelta di ristabilire i nessi logici tra le cose, il poema di Sempronio è il prodotto non di un disimpegno bensì di un pensiero decostruzionista che concepisce in modo negativo la storia e le sue dinamiche, ambiguo nel momento di insegnare una morale. Il poema resta il mezzo di legittimazione culturale di un potere (e così formalmente i cristiani, avi dei Farnese, vincono la guerra), ma è al contempo così tanto disseminato di elementi contrari alla rappresentazione accettata della realtà seicentesca da far pensare a un più profondo intento critico demistificante, in primo luogo per quello che riguarda la conduzione della politica da parte delle figure di comando.

Se l'intenzione che muove la penna è considerevole, abbastanza per farne uno dei testi di spicco del panorama seicentesco al pari di quelli di Bracciolini, Balli, Nozzolini e Bartolomei, il risultato testuale concreto non è al livello dei capolavori: lo stile è pregevolissimo, forse il risultato migliore di tutto il primo Seicento, ma non tanto da produrre una rivoluzione, come invece quello di Marino; la struttura non sviluppa un suo modello teorico dal momento che è stabilita su un caos contrario all'ordine, come erano capaci di fare Ariosto e Tasso. Non si tratta di classifiche di gusto, ma di considerazioni piuttosto ben fondate: che la metà del secolo sia il momento di possibile svolta di una tradizione che si pensa matura è evidente dall'itinerario che si stabilisce nei settant'anni dopo Tasso; che Sempronio scriva per poggiare l'ultima pietra di questo arco è cosa parimenti palese tanto per la densità tematica del poema,

un principe rischia di perdere la testa e nella quale è premuto al massimo il pedale barocco dell'ambiguità dell'esistenza (vd. il soliloquio dello sfortunato protagonista a XVI 42-43, in cui si pone domande sulla natura dell'io).

[182] Rispettivamente ivi, X 21, 5-8 e X 22, 7-8. Anche il conte giunge a un'isola, ma solo più avanti, al canto XV, e vi trova i Lotofagi, che lo inducono a vivere in una sorta di stato primitivo, senza alcuna legge morale e civile: anche in questo caso è Dio a salvarlo, estirpando il fiore dell'oblio e facendolo rinsavire.

quanto per il lavoro di tipo inclusivo che svolge nei confronti della migliore tradizione, ma lo è anche il fatto che tutte queste spinte non trovino un punto di fuga logico nella struttura del racconto.

Facilitato dalla struttura pulviscolare, l'inserimento di motivi topici produce così a livello d'*inventio* una rassegna in cui sfilano i testi più significativi di un canone individuato sulla base della continuità: agli spunti da Omero, Virgilio e Tasso si aggiungono quelli da Marino e Bracciolini, dall'epica anversana e da quella di navigazione, da Stigliani e Villani, recuperi che se anche non arrivano alla citazione diretta contribuiscono lo stesso a dare l'idea di un processo di rilettura finalizzato al riconoscimento di una tradizione ininterrotta di cui il poeta si sente l'ultimo interprete. Il taglio del fiume e gli specchi ustori sono novità tecnologiche della *Croce racquistata*, la mina per distruggere il ponte è un *topos* moderno legato ad Alessandro Farnese, la geografia globale e la novella sepolcrale di Gildippe sono altri elementi della sensibilità seicentesca che non si ritrovano nel mondo dell'eroico rinascimentale.[183]

Nel tentativo, comune con Graziani, di fondere la migliore epica in una lega dura il ruolo di certo più importante spetta ovviamente alla *Gerusalemme liberata*, non solo per l'appartenenza del *Boemondo* allo *spin-off* o «ciclo» tassiano, ma per via di quel principio erosivo che ne determina la capacità di disgregare dall'interno le forme che in apparenza accetta come proprie. Anche il poema tassiano entra in questo circuito, preso come punto di riferimento e riconosciuto quale antecedente impareggiabile, ma anche sottilmente avversato.[184] Se la struttura complessiva del poema era, in tal senso, una traccia notevole, altri ingranaggi testuali ne sono la prova: la compagine dei personaggi, ad esempio, con la riabilitazione di facciata di Boemondo cui si oppone il declassamento di un Goffredo insubordinato e rinunciatario, pronto a lasciare la città nel momento di maggiore pericolo a un Corbano che è tiranno ma anche buon principe, molto più accorto del suo antenato Aladino e quasi emblema della perfetta figura di comando, non fosse per la sua estrema crudeltà ne sono la prova.[185] Intorno al tema politico Sempronio concentra il fuoco antitassiano, se è vero che da un lato cerca di rovesciare sulla Francia, tramite Baldovino, il

[183] Per le opere di ingegneria ossidionale e per gli specchi che Solimano usa per affondare le navi cristiane vd. V 24 sgg. e IX 27 sgg.; a VII 60 sgg. l'episodio della mina montata su un battello e spinta sotto il ponte, a III 22-27 la storia di Gildippe, sepolta viva per errore, spunto novellistico che trova un antecedente nelle molte vicende simili del *Mondo Nuovo* di Stigliani, infine a X 42-45 la freccia con un messaggio che colpisce Boemondo è un luogo comune della storia (GIACHINO 2002, molto utile per lo scavo tra le fonti classiche, ricorda Erodoto) che trova sbocco nella *Fiorenza difesa* di Villani.

[184] È bello e sincero il riconoscimento di SEMPRONIO, *Boemondo*, I 3, 5-8 che non è soltanto del poeta urbinate ma di tutto il Seicento, in cerca di un primato che non significa opposizione bensì coesistenza: «Così ancor di chiarezza il sol si loda / là nel bel sen de i ricchi lidi eoi, / né da gli uomin però l'alba s'aborre / che s'ha luce minor, pure il precorre» (e prima, a I 2, 8, Sempronio diceva di sé: «d'ordin primier, benché d'onor secondo»).

[185] Corbano non è solo accorto uomo d'arme (a V 53 impedisce un assalto improvvisato al muro, come Goffredo nel canto III del poema tassiano), ma anche sagace politico: a IX 26, contro il proprio consiglio di guerra, dà una franchigia al conte di Cornuti così da invogliare gli altri dissidenti cristiani a disertare, mentre a VIII 69-70 trova un compromesso tra le ragioni del «vincer sedendo» (citato esplicitamente a VIII 69, 2-3) e i furori di Idraspe, il suo miglior guerriero ma anche il più indisciplinato, mentre a XIII 85, 1-4 cede alle richieste dei suoi campioni ma controvoglia, come Goffredo in TASSO, *Gerusalemme liberata*, IV 82, 5-8. Goffredo più che insubordinato è acerbo, non il capitano che si ammira in Tasso ma un cavaliere la cui prodezza ha bisogno di essere diretta: così a III 73 sgg. si piega a malincuore alla richiesta di Boemondo di lasciare il forte in mano ai musulmani, che vorrebbe difendere fino alla morte, mentre a IX 79-83 dimostra un'eccessiva prudenza (la spia di un confronto cercato da Sempronio con Tasso si legge a IX 83, 1-2: «Così facendo esequirem que' voti / che femmo a i piè d'Urbano in Chiaramonte», che riprende nettamente, rovesciando di senso, TASSO, *Gerusalemme liberata*, XI 23).

complesso d'inferiorità che nella *Gerusalemme liberata* affligge Argillano e l'Italia, sbarbicando gli equilibri diplomatici cui Tasso alludeva,[186] dall'altro propone un modello vincente nel governo retto dalle leggi della più spietata ragion di stato qual è quello di Corbano, che più volte gioca Boemondo (ma anche quello di quest'ultimo, vincente per assassinio del leader avversario).

Il rapporto con il modello si conferma stabilmente ambiguo sul piano più circoscritto dei rimandi testuali: i casi di citazione diretta sono piuttosto infrequenti, sia per le medie dell'epica barocca sia nel caso particolare di affiliazione diretta con Tasso,[187] mentre invece si incontrano con molta più facilità le riprese a distanza, a partire da una sostanziale identità di tema che si tramuta in una scrittura dissimile. Esempi di ciò sono i rimproveri di Pier l'Eremita a Boemondo, nati da quello di Raimondo a Goffredo ma in grado di sfruttare anche il celebre binomio tassiano mente-braccio, l'agnizione della donna grazie alla perdita dell'elmo e i *topoi* del fiume d'eloquenza e dell'apostrofe alla stoltezza del pensiero umano, il discorso del condottiero nell'imminenza della battaglia.[188]

Questo dato va preso come parametro non casuale nel corpo di un poema che fa dell'autonomia la propria forza, e che cerca nello stile lo strumento per affermare un'individualità che, al contrario, viene programmaticamente meno nell'*inventio*: Sempronio non ha bisogno di citare perché giunge a stabilire una propria linea di scrittura, in grado di eccellere pur nel confronto con i modelli. Le note principali della sua variazione barocca sono l'iperbato, fenomeno in cui dimostra di saper prendere il meglio sia dalla tradizione tassiana sia da quella classicista,[189] e le figure chiaramente di impronta concettista in cui la forza è data dal legame speculare tra elementi sintattici (*rapportatio* e chiasmo, spesso intersecate con il

[186] Nel pretendere Erminia, Baldovino pone anche una questione di conflitto nazionalistico, rivendicando in maniera esplicita la pari virtù dei francesi (III 11) e facendo passare, sempre con perspicacia antitassiana, la rapina con cui aveva occupato Tarso a danno di Tancredi come un atto legittimo di diplomazia tra una potenza debole e una invece capace di mostrare i muscolo (vd. III 17, in particolare i vv. 7-8: « Confuso ei parte, e i cittadin le porte / aprono a me, come di lui più forte»).

[187] Per qualche caso cfr. ivi, I 48, 3 («ma ben innumerabili e infinite»), I 54, 2 («rigidi sensi in dispettosi accenti»), II 69, 7-8 («– Odi, Clorinda io son, renditi vinto / a me – gli dice»), VII 42, 8 («non esce no, precipita dal muro»), VII 77, 8 («fermi si stan, né parte il piè da l'orme»); XVII 26, 3-4 («odi il pietoso / Demostene europeo come ragiona!») e TASSO, *Gerusalemme liberata*, XIII 11, 1; II 81, 8; XX 140, 7-8; XIX 104, 8; VII 77, 8; XII 55, 6; XVI 58, 5-6.

[188] Cfr. con ordine SEMPRONIO, *Boemondo*, VII 82-83 e X 107; II 23, 7-8 («et eloquente / questo sciolse dal labro aureo torrente»); IV 66, 7-8 («stende la mano a l'elmo e l'elmo sciolto / giovine donna egli discopre al volto»); VI 25, 5-6 («Fallace uman pensiero, ahi come cieco / ne' tuoi vani giudici erri sovente») e, infine, VII 49 (morte di Orlandino), con TASSO, *Gerusalemme liberata*, XI 22; II 61, 5-6 («e di sua bocca uscièno / più che mel dolci d'eloquenza i fiumi»); III 21, 7-8 («e le chiome dorate al vento sparse, / giovane donna in mezzo 'l campo apparse»); IV 21, 1-2 («ahi cieca umana mente, / come i giudizi tuoi son vani e torti!»); XII 66 (morte di Clorinda). Sui discorsi dei capitani cfr. dal testo di Sempronio XVIII 10 e da Tasso XX 7 (in particolare cfr. i rispettivi v. 8: «e vie più ch'uom ne i detti suoi risuona», «altro che mortal cosa egli rassembra»), quindi XVIII 12-13 e XX 19,

[189] Se sono casi tipici tassiani quelli in cui a essere distanziata è una dittologia (SEMPRONIO, *Boemondo*, VI 21, 3: «e pigri gian gli estivi soli e lenti»; VI 58, 6: fatto il tuo regno indegna preda e vile»; I 76, 2: «l'altere sponde e belle»; I 81, 2: «ricurvi al tergo e concavi metalli»; I 11, 2: «a sì dura ei discioglie e ria novella»; IX 37, 2: «e le più scelte schiere e le più care») o un complemento nominale (I 7, 8: «fa il bramato goder dolce riposo»; II 40, 4: «belle ma un tempo già piaghe funeste»; IV 40, 6: «le sue belle interrompe orme onorate»; IX 72, 6: «gli esangui ristorar corpi dolenti»), di cui questi non sono che sparuti esempi, mi sembrano più prossimi allo stile di Chiabrera casi riguardanti il complemento di specificazione (VI 65, 4: «a sì dura di sassi aspra tempesta»; XIII 41, 7 : «ma per gli ampi de l'aria umidi campi»), che si incontrano però in numero molto inferiore. Altra tipologia tassiana demarcata da SOLDANI 1999 è quella dell'iperbato distribuito su un distico, di cui do qualche caso tra i molti: I 86, 7-8; I 97, 7-8; VIII 60, 7-8.

prediletto iperbato),[190] mentre invece sono pochi i casi di bisticcio facile (paronomasia, *derivatio*), segno concreto di una ricerca volta a escludere le strutture retoriche sentite come infantili e poco sostenute, quindi inadatte all'*epos*. Sempre in quest'ottica va valutato il ricorso alla *geminatio*, che infesta il poema in una misura sconosciuta anche a Marino, soprattutto nelle zone di discorso diretto con l'evidente fine di caricare il pathos,[191] e l'apertura del lessico a un vocabolario seicentesco lirico, con la comparsa attestata solo nell'eroico barocco di parole a copyright marinista come «chimerizzati», «mallevadrici», «epilogato», «incenerite», «rubineggiante», «sofista» e (addirittura, non attestata nell'*Adone*) «caccolette».

Come Tasso, anche il napoletano va a costituire la filigrana dello stile di Sempronio senza essere una presenza testuale rilevante ma facendo da modello di riferimento imprescindibile per gli schemi che lo caratterizzano: le metafore e le similitudini sono chiaramente mariniste ma non attestate – almeno non nell'*Adone* –,[192] e così è infrequente la ripresa di singoli versi, da rapportare a un più ampio disinteresse per ciò che riguarda l'*inventio*, soprattutto di sequenze corpose.[193] Su un endecasillabo in particolare vale la pena soffermarsi, che gode di una fortuna tale da poter essere messa in relazione a quella di alcuni versi tassiani, per rendere meglio le esatte dimensioni di un fenomeno di canonizzazione mai preso seriamente: «ne l'incostanza sua sempre costante» è un'acutezza che si trova in Sempronio («e l'umano pensier, sempre ondeggiante, / ne l'incostanze sue solo è costante») e anche nell'*America* di Bartolomei

[190] Rapporti tra più di due elementi si hanno a VI 11, 6 («Da te pende, in te spera, in te confida / questo cor, questa patria e questo regno»); III 51, 5-6 («Sterpi, zolle, macigni, arbori e piante / tronca, rompe, dirupa, abbatte e svelle»); III 52, 5-8 («che bifolchi, pastor, greggi e tuguri / uccide, intimorisce, urta e dirocca, / e fa tutto d'orror sparso e di gelo / tremarne il lito e rimbombarne il cielo»); e l'intera III 57, mentre per i chiasmi, forme fondamentali dell'acutezza per il legame sinergico che creano tra le parti del discorso, vd. I 8, 8 («sta in sen de' colli e tien duo colli in seno»); II 36, 3-4 («e se valore hai tu senza consiglio, / io congiunto il consiglio ho co 'l valore»); III 8, 5-6 («Almen sarà, se colà gelo o sudo, / fruttuoso il gelar, l'arder gradito»); IV 58, 3-4 («pendon le gote in fin su 'l mento, e 'l mento / qual giogaia di bue pende su 'l petto»); IV 75, 6 («l'amante amata e 'l riamato amante»); V 28, 3-4 («arde l'opra, e ne l'opra arde ogni fronte, / e gran sudor gronda da loro e piove»); IX 50, 3-4 («chi de l'onde ha timor l'ardor divora, / e chi teme l'ardor morte ha ne l'onde»); XI 13, 5-6 («langue a i languori suoi, duolsi a le doglie, / e pietosetta a i suoi sospir sospira»).

[191] Sempronio va molto oltre ai casi consueti per la scrittura in ottave («Già già», «sì sì»), facendo di questa figura il proprio marchio di fabbrica (con cui rimpiazza la *derivatio*), usata in forme semplici, con punte di densità molto alte nei monologhi lirici di Gildippe al canto III e Erminia al canto IV (III 7, 4: «nulla, nulla»; III 79, 3: «Proverà, proverà»; IV 20, 1: «Ah fortuna, fortuna»; IV 25, 1: «Nulla, nulla a me cal»; IV 30, 7: «Mori, mori»; VI 47, 1: «Ma noi, noi»; VI 61, 5: «Fummo già regi, regi»; VI 68, 1: «Ma ecco, ecco»; VII 17, 7: «Pensa, pensa»; VII 22, 4: «Lungi, lungi, o sospir, lungi, o querele!»; IX 13, 7: «verran, verranno»; IX 83, 8: «Gierusalem, Gierusalem ne chiama»; IX 87, 5: «o sire, io, io nel campo»; X 93, 1: «Ah Clorinda, Clorinda») o con aggiustamenti nell'ordine delle parole (IV 23, 1: «Torna, deh, torna omai, torna Tancredi»; V 75, 2: «già portan già»; VI 19, 7-8: «il veggio, il veggio, e 'l mio pensier non erra, / ecco noi presi, ecco Antiochia a terra»; VII 52, 4 «io sol, sol io»; VIII 55, 5: «Già fatta già»; XVII 24, 5: «Udite, udite, o coraggiosi, udite»).

[192] Si vd. ad esempio I 68, 7 («ch'un Etna d'ira entro il mio sen raccolsi»); I 79, 6 («animati colossi e torreggianti»); V 79, 7-8 («e Bacco armato e Marte d'armi ignudo, / questi la tazza tien, quegli lo scudo»), da cfr. con MARINO, *Adone*, XIV 134, 5 («un Mongibello ha di faville in viso»), XVI 262, 2 («che quasi viva ed animata mole»), mentre la terza è il caso emblematico del Seicento, a partire dalla quale si discute ogni teoria della metafora. Per una similitudine IX 9, 1-2 («sembra ciascuno / una mal viva anotomia vagante»).

[193] D'ispirazione forse marinista sono il tema dell'oroscopo a II 78-79 e XVI 90-92 e l'incredibile conclusione del canto VI, dove i generali di Corbano non hanno sentito una parola dello straziante resoconto della madre di Erminia perché impegnati a vagheggiare la giovinetta (VI 72-73), disattenti come lo era Adone a teatro. Altro aspetto in qualche modo riportabile a quella matrice è la presenza di brevissimi quadri comici, come nel travestimento da vecchi sdentati dei due demoni a IV 58 e nel primo piano del bruttissimo sicario che uccide Orlandino a VII 36. Sui singoli versi cfr. ivi VIII 15, 4 («torbido il volto e nubiloso il ciglio», quasi identico anche a XIV 60, 4) e X 115, 8 («raggi il crin, raggi il sen, raggi le gote») con MARINO, *Adone*, XIII 255, 5 («traverso il guardo e nubiloso il ciglio») e I 134, 8 («fior la man, fior la chioma e fiori il seno»).

(«nell'incostanze sue costante sempre»), a riprova della capillarità di un processo che si connota come fondamentale anche in vista di un approdo della tradizione.[194]

5. La chiusura del cerchio

Se l'imprinting stilistico marinista, evidentemente da inserire nel contesto del Barocco moderato, è il tratto fondamentale che unisce gli ambiziosi poemi stampati a ridosso della metà del secolo, in due testi in particolare, l'*America* di Bartolomei e il *Conquisto di Granata* di Graziani, è il portato stilistico di un più ampio progetto di ammodernamento che ha il fine di trovare un approdo definitivo alla tradizione. In un'unica opera, monolitica, questi due autori cercano di riassumere una storia che va da Ariosto a Tasso e Marino recuperando il meglio della migliore epica e inserendolo in una struttura di significato nuova, senza cadere in un banale centone: si tratta di due testi fondamentali perché capaci di appropriarsi (nei modi teorizzati e visti nella pratica) delle ricchezze di un secolo abbondante di eroico e al contempo di produrre un balzo in avanti per il genere, trovando soluzione a una serie di tensioni irrisolte e mediando tra le varie istanze imposte dalla scrittura in ottave.

Tra le tante qualità che li rendono tali, la prima e forse più evidente è lo stile, pensato saggiamente in termini di compromesso con l'attualità del Barocco moderato. Il celebre verso dell'*Adone* dà l'idea della profondità marinista del percorso eroico seicentesco, estesa oltre il racconto d'assedio: anche l'*epos* di navigazione tesaurizza Marino, come dimostra, poco prima dell'*America*, la breve collana di ottave della ***Croce stellata*** (Venezia, Hertz, 1646) di **Scipione Errico**, autore notoriamente restio ad accogliere il magistero del napoletano che però in questa scrittura encomiastica e breve mostra di adeguarsi alla tendenza dominante del periodo.[195]

Nel racconto del mito di Medusa, che occupa ben 21 ottave sulle complessive 69, si trovano almeno un paio di memorie dall'*Adone*: la donzella è vagheggiata da tutti, come Psiche nel canto IV di Marino, tanto che le genti accorrono da ogni parte del mondo per vederla, e come nella novelletta è importante il motivo del dogma, in relazione al volere degli dei; infine la metafora marinista della «rupe animata», che spopola nel Seicento.[196] Il medaglione mitologico, che nasce per spiegare la conformazione pietrosa delle isole toccate da Luigi da Mosto durante la navigazione verso il fiume Gambia, diventa un inserto

[194] Cfr. con ordine MARINO, *Adone*, I 50, 8, SEMPRONIO, *Boemondo*, VII 33, 7-8 e BARTOLOMEI, *America*, III 28, 2. Con tutto ciò che si è detto, non capisco sinceramente come si possa affermare che il poema di Sempronio si assesti su «posizioni culturalmente arretrate» (GIACHINO 2003, p. 114).

[195] La *Croce stellata* consta di 69 stanze indivise incluse nella miscellanea delle *Poesie liriche*, in cui è narrato, con ogni probabilità, il primo viaggio del navigatore veneziano (vd. la presentazione del capitano e la battaglia con i nativi, entrambi ripresi da Errico, in DA MOSTO, *Navigazioni*, pp. 476, 519-522). Il finale del testo è quello tipico del poemetto encomiastico, con il ritorno della *figura auctoris* a suggellare in modo autobiografico il test (vd. ERRICO, *Croce stellata*, I 69).

[196] Con ordine si leggano ivi, I 26, 5-8 («per onorarla d'ogni estrema parte / veloce a lei correa gente devota, / come di riverir spesso è costume / in lontana contrada eccelso nume»), I 36, 1-2 («Chi fia che tenti / dar legge e investigar voglie divine?») e I 20, 2 («rupe animata ed isola nuotante») e MARINO, *Adone*, IV 11-12; 124, 1-2, e i passaggi citati in precedenza a proposito dell'«animato monte».

di puro gusto digressivo, tanto che la vittoria di Perseo, che dovrebbe essere il momento fondamentale della divagazione, è riassunta in una quartina, mentre sul ritratto di Medusa e sullo stupro di Nettuno sono sprecate ottave su ottave.

Per quanto irrilevante nella storia dell'eroico, la *Croce stellata* è l'indizio di un possibile riuso di Marino in contesti diversi dall'epica «affettuosa», una tendenza che troverà un compimento massimo nel poema di viaggio di **Girolamo Bartolomei**: l'***America*** (Roma, Grignani, 1650), che nel primo canto fornisce una versione allegoricamente raffinata sui canoni rinascimentali del mito di Perseo («uom di Sapienza armato» che rappresenta la vittoria sul piacere, cioè Medusa), parte da una base di concettismo stilistico per arrivare a una sintesi moderna della tradizione dell'epica «di costume» nata dall'*Odissea*. Ne risulta un testo enorme, in cui lo strato allegorico raggiunge livelli di sofisticazione monumentali e che cerca di inglobare nel suo corpo tutte le conoscenze moderne di antropologia e geografia: una nuova *Odissea*, poema «morato» se veramente ne esiste uno e, tuttavia, non un pedestre archivio di schede bensì un racconto sensato, in grado di aggiornare lo stantio repertorio dell'epica di viaggio,[197] capitale per il suo essere in grado di dare un senso compiuto e completo (sotto ogni aspetto della retorica) al percorso eroico, o meglio di un eroico, quello di navigazione, frustrato dall'incapacità di incastrare una materia non bellica in un contesto affettuoso ma nato in maniera programmatica come epica della modernità.

Sotto il profilo dell'organizzazione testuale, Bartolomei si trova a dover affrontare un problema di non poco conto: concepito per «rappresentare […] li costumi», come dice il poeta nell'avvertenza *Al benigno e saggio lettore*, e «l'usanze e' riti vari delle genti», rischiava di diventare, visto il tentativo di pittura su scala globale, uno smisurato catasto di quadretti. A questo Bartolomei ovvia con una ripartizione interna che ripristina il senso di un percorso non rapsodico ma verticale, di una cornice primaria in cui si inseriscono in vari modi tutti i materiali della sua antropologia. L'imponente edificio del poema (4317 ottave) si può suddividere in quattro macro-sezioni, nelle quali vengono poi inseriti a spina di pesce tutti i materiali digressivi sui costumi dei popoli e sulle particolarità locali, grossomodo corrispondenti a inizio (canti I-III), mezzo (IV-XXXVII) e fine (XXXVII-XL), parti quantitative che non si riconoscono da precisi riscontri testuali, dato che mancano le famose ottave-boa di Tasso (per ragioni precisamente tassiane: il poema «di costume» è privo, dicono i *Discorsi dell'arte poetica*, di perturbazione, cosa quanto mai valida per l'*America*),[198] ma che si scorgono dall'architettura di significato del racconto, che in questo senso è piuttosto ben definita.

Nel prologo, come in ogni poema oceanico, la spedizione agli ordini di Amerigo Vespucci arriva allo scalo delle Canarie e di lì a Capo Verde, dove getta l'ancora e fa rifornimenti prima di tentare la traversata; poi, una volta preso il mare, incontra la diabolica tempesta che separa le tre navi e dà vita alla

[197] In proporzione inversa rispetto all'importanza del poema, la bibliografia è infinitesimale: oltre alla critica di fine Ottocento il solo contributo è quello di GERI 2015. Sul mito di Perseo la puntata di BARTOLOMEI, *America*, I 71-72.

[198] TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, II, p. 390. Anticipo una cosa a proposito del finale, di cui non tratterò in modo sistematico: che si tratti di una sezione conclusiva dal carattere autonomo è testimoniato dal riavviarsi dell'azione, con il ritorno di alcuni fondamentali *topoi* proemiali quali il sogno (del re di Portogallo), la rassegna e il viaggio.

perturbazione che durerà per una trentina di canti. Incipit classico, ma elaborato in modo particolare da Bartolomei, che dà un saggio di quanto farà nel corso di tutto il testo: se già nel primo canto alle topiche funzioni di ripresa dell'azione (su ovvia induzione celeste) e di rassegna si aggiungono una panoramica dell'Africa di 15 ottave e una descrizione del signore di Capo Verde di altre otto, il secondo è interamente occupato dal banchetto alla corte del re locale, che fa vedere agli ospiti i suoi arazzi e le sue incredibili stalle. Uno sviluppo del tutto inutile ai fini del racconto, ma che è proprio il fine del racconto: le avventure dei viandanti sono lo spunto narrativo intorno a cui si attorciglia la complessa materia antropologica e allegorica del mappamondo, che supera nettamente per misura quella di Omero – con cui ha in comune il modo, con Amerigo che al pari di Ulisse «di molti uomini le città vide e l'intendimento conobbe», non i risultati – senza però soffocare il resoconto di un viaggio che occupa i suoi spazi testuali e ha il suo preciso andamento diegetico.

Il mezzo è la zona in cui di più questo equilibrio tra i due fattori viene teso, dato che il testo diventa il collettore di tutte le esperienze del globo fin lì perlustrato: America, Asia, Africa, mondi nordici e subpolari sono scenari progressivamente svelati tramite racconto di secondo grado o dall'esperienza diretta che ne fanno l'ammiraglio e i suoi marinai, spinti dalla tempesta in una «terra / che qual confin del mondo il mar ne serra» (probabilmente intorno al Polo Sud),[199] e quindi da una balena al Capo di Buona Speranza, da dove iniziano un difficoltosa circumnavigazione dell'Africa, con tappe in Etiopia e Congo. Se già in prossimità della Terra del Fuoco incontrano un reduce delle missioni di Colombo, che racconta dell'efferatezza degli Spagnoli, presso la punta sud dell'Africa salvano un marinaio di Vasco da Gama che narra del periplo compiuto dal portoghese fino all'India e poi del proprio tour nell'Estremo Oriente, in Congo danno ricetto a Consalvo, disperso al canto III, che completa il quadro sull'Africa con una notizia delle cose di Guinea (paese non toccato dalla missione), e in Patagonia a Gomarra, che ha risalito il San Lorenzo dopo essere stato tirato a largo dalla tempesta, e infine è Amerigo in prima persona a riferire del viaggio nel nord dell'Europa con cui si era fatto le ossa come uomo di mare.[200]

Gli inserti di secondo grado aprono squarci prospettici non solo nell'oggetto narrativo ma anche nella struttura diegetica, che si apre fino a inglobare racconti a sé stanti di forma complessa: in uno di questi, nel canto IV, è proposta una riedizione della novella boccacciana di Nastagio degli Onesti, utile per introdurre il tema della barbarie spagnola nell'America del Sud e approfondito poi dal resoconto di Oristano,[201] mentre nel racconto di Amerigo al re d'Etiopia si intravedono elementi di chiara natura

[199] Il passaggio a III 78, 8 non mi pare di facile interpretazione, a maggior ragione per via del fatto che è a III 80 che Amerigo riprende terra, dopo tre giorni di mareggiate: dal contesto è certo che il luogo corrisponda con la punta sud del continente americano (che Vespucci non toccò nei suoi viaggi), ma non è dato cogliere un itinerario più dettagliato.

[200] Il resoconto di Tristano occupa interamente i canti X (viaggio di Da Gama intorno all'Africa fino a Calcutta) e XI (peripezie di Tristano nell'estremo Oriente: Sumatra, Borneo, Cina, Catai, Bengala), quello di Consalvo la sola metà del XXIV (46 sgg.) così come quello di Gomarra al XXVI (44 sgg.).

[201] A IV 40 Amerigo vede eruttare un vulcano e in seguito uscire dalle bocche dell'inferno una schiera di dannati, i quali danno vita a una vera e propria caccia infernale; l'ammiraglio chiede allora al più feroce cavaliere chi sia, e questi gli risponde narrandogli la propria storia: è Guacanarillo, re di Ofira, torturato e ucciso dai vicari di Colombo, che ora, per volere divino,

odissiaca. Il re etiope, nuovo Alcinoo, vede l'ospite commuoversi al canto di un aedo, e gli chiede di svelare la propria identità; Vespucci narra del proprio viaggio verso l'estremo nord del mondo: presso la Corsica è stato aggredito da dei pastori simili ai ciclopi, in Sardegna ha trovato un'erba dagli effetti mortiferi e dopo Gibilterra un mostro marino paragonabile a Scilla, mentre in Irlanda è stato accolto da una principessa che raccoglieva conchiglie sul lito.[202] Quella di Amerigo è una piccola *Odissea* nella grande, che porta con sé una serie di nozioni (sui popoli del nord) ma soprattutto la traccia di uno schema narrativo, cosa non banale se si considera che altre parentesi di secondo grado, come quella di Tristano ai canti X-XI che apre la scena sull'Oriente, sono più che altro dei secchi resoconti di viaggio.

Il racconto di Amerigo è una digressione di un paio di canti inserita nel contesto di una sequenza, le vicissitudini presso il sovrano etiope, in cui l'azione subisce una crescita importante, non solo per la quantità di canti (XII-XX) e il volume di materiale narrativo (Amerigo e i compagni sono prima accolti felicemente, ma diventano poi oggetto delle ire regie, caso complicato al punto da richiedere un concilio celeste, al canto XX), ma anche in vista degli eventi successivi: il dono di una zagaglia a Vespuccio, come provvidamente anticipa il narratore («Ben gli fu grata, ma da quella incorse / il giovin poscia in infortunio rio») è ciò che a molta distanza produrrà il suo fortuito allontanamento dal campo, cioè il secondo grande ostacolo al compimento della missione, corrispondente a un'altra grande arcata del testo, di una dozzina di canti.[203]

In questa sezione la figura di Vespuccio si specifica, venendo a prendere le fattezze di Adone, con cui condivide molte caratteristiche e di cui rappresenta una specie di versione vincente.[204] Da un lato il *topos* delle armi di Melagro, con le quali dà la caccia a una belva perdendosi nel bosco (ed è da vedere la descrizione data del giovane, all'insegna di una bellezza efebica),[205] dall'altro il lamento in stile Arianna (e filiazioni seguenti: Olimpia, Armida) che ne conferma la natura ibrida e femminilizzata,[206] infine il suo

è destinato a ucciderli in eterno (IV 77-108). Segue ai canti VI-VII il reportage del naufrago Oristano sulle crudeltà degli Spagnoli capeggiati da Roldano, i quali, in assenza di Colombo, schiavizzano i locali facendone dei minatori.

[202] Per l'introduzione del racconto, con Amerigo visto in lacrime dal re d'Etiopia vd. XIV 95 sgg., i fatti accaduti in Corsica si leggono a XV 10-14 e quelli in Sardegna a XV 18, mentre per la principessa irlandese vd. XV 77 sgg.; infine dopo Gibilterra il mostro simile a Scilla, a XV 54-55.

[203] Per la citazione cfr. XIII 122, 5-6. Questo secondo blocco di canti è diviso in due parti: perdita e ritrovamento di Vespuccio (XXV-XXX), risalita del Paranà e avventure presso il regno di Tumbi (XXXI-XXXVII), sezioni che trovano confluenza nel matrimonio del giovane eroe con la principessa Tunimba e il cui legame è irrobustito dalla specularità di azioni e ruoli tra i personaggi coinvolti (vd. *infra*, la n. 207 alla p. seguente).

[204] In modo secondo me poco credibile GERI 2015 sostiene che si possano intravedere i tratti di Adone in Amerigo, e non nel suo effeminato nipote, ipotesi forzata, soprattutto alla luce di quel processo di correzione dell'ipotesto che pare molto forte nel caso di Bartolomei: cacciatore bellissimo, diventa re, ma al contrario dell'antecedente saprà regnare con capacità grazie alle lezioni apprese nel corso delle avventure al seguito dello zio.

[205] Il narratore insiste per due ottave sui capelli che plasticamente gli cascano sul collo in «treccie sparse» (XXVII 5-6), come a un nuovo Apollo. Per il suo allontanamento dal campo vd. XXVII 1-13, con a 12 un ammonimento diretto da parte del narratore, in pieno stile Marino: «Ah lascia, o giovin, quella belva, e 'l piede / ritraggi omai dal bosco ombroso e spesso; / a che t'affanni per sì vane prede, / e per trovare altrui perdi te stesso? / O di qual grave male io veggio erede / folle vaghezza tua di girne presso / a fera infausta: io con pietà ti guardo / entrar pronto nel bosco ed uscir tardo».

[206] Portato lontano trenta leghe da una tartaruga, su cui si è stoltamente addormentato, Vespuccio quando si risveglia prorompe in un lamento sullo stile di Arianna: a XXIX 16 spera nell'arrivo di una vela, a XXIX 19, come l'Angelica di Ariosto, si immagina preda di un mostro, a XXIX 28 teme di dormire all'addiaccio, dando prova di pusillanimità (tanto che a XXIX 31-33 si arrampica su un albero). Sempre sulla falsariga del mito, a XXIX 58, 6 Amerigo viene detto «novo Perseo»,

essere costantemente agito anziché agente, come l'antecedente, oggetto prima delle mire dell'amazzone Lampedona, poi della principessa Tunimba, con la quale alla fine viene maritato diventando sovrano di un immenso territorio ma in virtù della bellezza esteriore anziché di una qualche virtù eroica.[207]

Il ponte costituito da Vespuccio con il poema di Marino è ben solido, cementato da almeno altre due caratteristiche della scrittura di Bartolomei, la tendenza a creare strutture bifocali e lo stile. Sul primo versante, va notato come il poema mostri un principio di concordanza interno degli elementi, da cui il ripetersi di alcune scene: Amerigo che di nascosto spia i comportamenti dei compagni è un trucco da comandante scafato che si incontra due volte, Tunimba salvata all'ultimo dal sacrificio era cosa già vista a proposito di Vespuccio, e così l'interruzione di un racconto di secondo grado per via dell'apparizione di un mostro (prima con Consalvo, poi con Gomarra, entrambi capitani di vascello delle navi disperse al canto III), ripetizioni mai casuali, che creano specularità da leggere con attenzione al significato.[208]

Sul piano dell'*elocutio* – l'aspetto che più ha destato l'interesse della poca critica fin qui disposta a cimentarsi nella lettura –, non si potranno che dare delle generiche impressioni di lettura vista la consistenza del poema, nell'impossibilita di fornire una schedatura precisa dei fenomeni retorici: la caratteristica principale mi pare sia l'uso ampio ed efficace della metafora (che domina numericamente le figure di ripetizione), da connettere a un forte interesse per Marino, declinato nei canoni del Barocco moderato. Se non è facile, come in tutti i poeti di questo decennio, rintracciare citazioni precise, si notano lo stesso gli schemi avvertiti come classici dello «scudo di Bacco», del «Mongibello d'ira», dei remi come ali e degli «squammosi augelli», oltre a un notevole ricorso alla metafora continuata, tra le quali spicca certamente quella dei capelli del monte (ampliata in modo sconosciuto a una tradizione che ha inizio con Tasso).[209] La metafora prevale sul gioco di parole, che non è del tutto dimenticato ma

---

dando conferma dell'ipotesto soggiacente (a 42, 1 il Caribi è invece «empio corsaro», come quelli che avevano fatto preda di Angelica); infine a XXX 40, pronto a essere ucciso, si lascia andare al pianto, come Olindo in Tasso, non il modo in cui un martire sostiene il proprio supplizio.

[207] Per i sentimenti di Lampedona, capitano dell'esercito etiope, vd. XIII 42-44 e XVII 10-24 (è lei a salvare l'amato svelando la congiura che il re prepara ai danni dei pellegrini), mentre per la speculare angoscia notturna di Tunimba vd. XXXV 1 sgg. Il fatto che i meriti di Vespuccio siano esclusivamente estetici è dichiarato dalla principessa, che afferma come «lo rend*a* la beltà d'impero degno» (XXXV 19, 2, concetto ribadito all'ottava 22): in maniera più caricaturale ma tutto sommato simile è il modo in cui Adone ottiene lo scettro di Cipro.

[208] Per lo spionaggio di Amerigo vd. XXI 1-13 e XXIII 76-81, mentre per i salvataggi di Vespuccio e Tunimba XXX 26 sgg. e XXXII 106-112. Da sottolineare che nell'ultimo caso i due narratori interrotti mentre parlano dei fatti occorsi fintanto che erano alla deriva per colpa della tempesta del canto III, coincidenza che salda perfettamente i margini della *fabula* ma lascia anche delle zone d'ombra, andando a interrompere resoconti che potenzialmente potevano essere assai più dilatati. Dell'ultima e importantissima duplicazione, nei due canti finali del poema, si darà conto più avanti.

[209] Cfr. in ordine XXV 22, 2 (dove lo «scudo di Bacco» è una botte di vino), XVIII 29, 5-6 («Arde di rabbia egli per entro il petto, / come in sen chiuda un Mongibello ardente»), XX 70, 1-3 («Conduttier di se stesso in quel battello / ch'a lui s'offerse vedovato e solo / ambo traendo i remi, ali di quello»), III 11, 2 («d'alati pesci, anzi squammosi augelli») e XXXIV 43, 3 («e strani pesci, anzi natanti augelli»). Si legga per intero I 8, saggio delle attitudini del poeta fiorentino: «Cangiato in verde selva il crin d'argento, / in isterpi la barba offre e la testa / in dura cima, in sassi l'ossa, il vento / gli percote le tempie e la tempesta, / scendendo qual sudore, un umor lento / riga il fianco squarciato e non s'arresta, / ma giunto a piè delle paterne spalle / fiume sen corre a secondar la valle» (ripresa in altro modo a XXI 27, 3-4). Sullo stesso schema della metafora di Bacco-Marte vd. XI 97, 2 («Tal era fatto ch'io non so se 'l dica / cocchio natante o pur barca terrena»), mentre per un calco netto V 52, 1-2 («Un cadaver spirante, un uom nel volto, / mummia animata» e MARINO, *Adone*, XIX 292, 7). Altre due metafore che usano parole mariniste sono quella delle creste degli uccelli (BARTOLOMEI, *America*, II 34, 6: «di

riemerge, sul dato dei quaranta canti, ancora meno che in Sempronio, più spesso come acutezza densa di significato che come arguzia gratuita.[210]

L'adozione di uno stile aperto al compromesso con la novità contemporanea corrisponde a ciò che si registra su un altro piano retorico: grazie al costume Bartolomei può sfruttare a livello dell'*inventio*, con sguardo ancora rivolto all'*Adone*, argomenti che di norma non si rintracciano nel contesto eroico, e cementare ulteriormente il poema in senso moderno. Rassegne di fiori (tra i quali spicca la granadiglia), lode della vita agreste, descrizione del cannocchiale e delle feste di corte, ritratto per antitesi di Amore sono alcune tra le tante tracce mariniste in un poema che non ha problemi di sorta ad annettere nel proprio corpo cose di questo genere, che ben si confanno al suo fine enciclopedico ma che non sono facili da inserire in una favola guerresca senza alterarne la chimica.[211] Per le stesse ragioni non sorprende la presenza di un lessico più basso rispetto alle medie della tuba eroica, giustificato dalla scelta degli argomenti consentita dalla tipologia di poema: al «vomito» e agli «sputi» si aggiungono i «rutti», giusto per citare un caso, nell'ambito di descrizioni di banchetti che è sbagliato ricondurre all'eroicomico (la loro legittimità è confermata dagli analoghi luoghi dell'*Odissea*), mentre negli elenchi degli animali cose come polli e galline sono frequenti.[212]

Fare un poema «di costume» significa introdurre temi e motivi diversi e nuovi rispetto a un poema «di affetti»: la profondità del tentativo di Bartolomei mi sembra si debba misurare proprio in questo, nel suo sganciarsi da una tradizione oceanica che continuava a seguire lo schema – non la struttura – del racconto affettuoso, rifiutando argomenti di cui si sarebbe dovuto valere, anche se avvertiti come ormai corrotti dall'eroicomico. Su questo, peraltro, si è costruita la vulgata del poema di navigazione come incoerentemente tassiano, un malinteso da sanare sostituendo a Tasso la categoria di poema «morato»: il problema di Stigliani e degli altri poeti oceanici non riguarda la prossimità a Tasso bensì alle griglie di argomenti del poema «affettuoso», poco conta che sia poi tassiano, virgiliano o omerico (argomenti di cui non è escluso un reflusso nell'*America*, ma nel quadro del predominante interesse per il costume).[213]

---

contrafatti elmetti armati alcuni») e dello spirito santo, detto in maniera molto forzata «del Padre e del Figlio amplesso eterno» (I 3, 1).

[210] Ne do solo un paio di esempi: a VIII 4-5 la serie di acutezze, non di arguzie, sul tema dell'*homo homini lupus* e a X 34, 3 un altro caso («scorto da scorta infida io mossi i passi»).

[211] Per le varie sequenze vd. XIV 37 sgg. (a 46-51 l'elogio della granadiglia), XIII 6-16 (con motivi certamente non tassiani, da ricondurre a Imperiali e Marino), XVIII 69-72 (cannocchiale) e XXII 113-119 (balli di corte), infine a XVII 19 la descrizione di Amore.

[212] Si vd. I 23, 8 («reso a tosco fatal tosco lo sputo») e, fuor di metafora, XVI 43, 5 («Assorte l'acque indi con fiero rutto / le vomitò dal baratro più interno»). A IX 24 si legge una scena da osteria, con i marinai che fanno allo spiedo gli uccelli catturati: *topos* barocco, che tuttavia è riduttivo catalogare in seno a un gusto seicentesco per la vita umile o a un orientamento eroicomico vista la sua attinenza con il modello omerico. Per i volatili da cortile XXV 13, 7-8 e XXVI 79, 8, ma sono solo due casi in una scrittura che vive a contatto con le zone basse (non triviali) del quotidiano.

[213] In questo modo si spiegano gli sporadici riferimenti di Bartolomei a Tasso: Lampedona come Clorinda arriva alla corte del re etiope da avventuriera ed è fatta capitano (XII 60, e TASSO, *Gerusalemme liberata*, II 48), mentre a XXVIII 44 sgg. le false immagini che Amerigo vede nel bosco trovano antecedente certo in quelle della selva di Saron (a 71, 5-8 il motivo della tomba nello stomaco della belva, da TASSO, *Gerusalemme liberata*, XII 79). A XXX 93 sgg. il modello è il canto di Olindo e Sofronia (in particolare cfr. XXX 96 e II 32), che torna anche a XXXI 33, 7-8 («e gli rimena a festa nuziale / ei che fu tratto a duro funerale», parafrasi larga del celebre II 53, 4: «Va dal rogo alle nozze»); anche il viaggio di Carlo e Ubaldo con la

Se ci sono pochi dubbi sul fatto che l'*Adone* funzioni come ipotesto, qualche dubbio sul grado di accettazione, tra ripresa e emendamento, sorge se si legge la sequenza del «mostro marino» che assalta la spedizione al canto XXV, possibile maschera, tra le tante fin qui viste, per Marino. Quest'«uomo marino», in tutto simile a quelli terrestri («Infausto parto esto dell'amplo mare, / non pur nelle fattezze all'uom conforme») non fosse per la sua deformità, è un predatore acquatico, che cattura le proprie prede tendendo agguati: «ladron squamoso», che per la rapacità pare un «falcon grifagno sovr'augel canoro» e che infine, ubriacato da Amerigo, rigurgita tutti i suoi furti («occulto spiator di furto scorto» veniva detto in precedenza) in una orribile mistura.[214] Pur senza riferimenti puntuali, come invece quelli di Stigliani, pare che sotto questa allegoria del demonio (così almeno la spiega il poderoso apparato interpretativo in calce al canto) si possa vedere qualcosa di diverso e più legato alla storia letteraria: se il mostro fosse davvero Marino, cosa che non escluderei, la scena sarebbe allegorica di un processo di revisione, quello del Barocco moderato, che non solo accetta il patrimonio marinista ma lo corregge, migliorandolo.[215]

Parrebbe strano, in definitiva, che in un poema con un tale tasso di marinismo si trovasse una tirata contraria al napoletano, attestato a livello d'*inventio* e presentissimo nell'ordito stilistico, ma d'altro canto non sarebbe nemmeno cosa impossibile in un Seicento che vive di dissimulazioni e giochi di specchi; ad ogni modo, non cambia la sostanza di un poema che fa leva sul costume per trovare un adattamento perfetto al concettismo, utile a esprimere significati di primaria importanza. Le particolarità del Barocco moderato di Bartolomei non intaccano il significato di un racconto che è anzitutto escatologico, verso una terra promessa, compiuto da marinai che non a caso sono chiamati più volte «pellegrini», come già i crociati tassiani, ma anzi ne potenziano la forza espressiva di modo da compiere nel segno di Marino l'audace sogno, proprio del napoletano, di un poema di pace.

Unico testo davvero irenico della nostra tradizione, l'*America* è capace di avverare una terza ipotesi, dopo quella «alternativa» di Sveno («dalla crociata al martirio»), che potremmo chiamare della tolleranza e della conoscenza,[216] dando approdo conclusivo alla tradizione narrativa sul tema del viaggio per mare. Nel valutare la misura di questo compimento, tuttavia, non si può prescindere dal fatto che chiude una curva molto povera della tradizione, i cui testi si contano nell'ordine della dozzina e tra i quali manca un

Fortuna è messo a frutto, se a XXXVIII 3, 5 si legge «barbara di costume, obra di mente» e a I 30, 8 «a poema chiarissimo ed istoria», esempi di un rendez-vous con le zone dell'ipotesto più vicine per tema.

[214] Per tutti i riferimenti vd. ivi, XXV 3, 1-2; 13, 6; 31, 1; 8, 1. Alle ottave 11-12 un ritratto a mezzo busto, dal quale spiccano i dettagli dei capelli neri e degli occhi piccoli e accesi.

[215] In quest'ottica di idee ha un senso la parabola dell'«uomo marino», accecato come Polifemo ma infine non catturato, come a dire che è impossibile ingabbiare l'arte del mostro napoletano, a cui dagli occhi non sgorga sangue ma inchiostro.

[216] Ovvio il riferimento, per quel che riguarda Sveno, a BALDASSARRI 2003, mentre per l'*America* aggiungo soltanto che la fondazione della città di San Salvador con cui si conclude il racconto si potrebbe rapportare all'*Eneide*, in qualità di ultimo tassello del progetto di disarmo dell'*epos*: il cuore del racconto è sempre la creazione di un impero, ma terreno e ottenuto con il sangue nel primo caso, celeste nel secondo (un po' come nel *San Francesco* di Gallucci), raggiunto con le armi moderne cioè la tolleranza e la conoscenza scientifica (mi sembra più difficile, o quantomeno laterale, la lettura di GERI 2015, p. 52, che vede nell'atto di Vespucci un modo per opporre le colonizzazione portoghese e spagnola). Sul primo aspetto, la tolleranza, sia permesso rimandare a un contributo a cura di scrive di prossima uscita su «Incontri»: *«Barbaro è di costume, empio di fede»? Sul nativo americano nell'epica del Seicento*.

capolavoro moderno con cui confrontarsi. In questo senso la sopravanza nettamente per tonnellaggio il ***Conquisto di Granata*** di **Girolamo Graziani** (Modena, Soliani, 1650), che deve fare i conti, oltre che con i classici antichi, anche con Ariosto, Tasso e la nutrita schiera di epici dei settant'anni successivi, e che compie quest'opera di torrefazione del canone in modo tanto più mirabile se si considera il volume che raggiunge, di poco superiore a quello della *Gerusalemme liberata*.[217]

Basterà questo, allora, a rendere palese come la portata dei due tentativi non sia la stessa ma poggi su ambizioni oltre che su tipologie diverse, come è chiaro se si guarda ai processi di lettura della storia che i due poemi accolgono, pur partendo dall'obiettivo comune di trovare uno stato di pace: nell'*America* la ricerca esige un viaggio utopico verso un nuovo mondo che rende allegoria la storia e quindi la scheggia senza addentrarvisi, nel *Conquisto di Granata*, in modo molto più sottile, non è una speranza riposta in un altrove fantastico ma il concreto realizzarsi di una dinamica storica cui si giunge tramite la guerra. La via imboccata da Graziani è molto più complessa di quella di Bartolomei perché non è tracciata con matita immaginaria e perché apre al presente senza obliare il passato, raccontando di un evento che si colloca su quella che ancora oggi riteniamo la cerniera tra mondo medievale e moderno. Se Bartolomei spera o immagina di stare raccontando qualcosa di là da succedere ma che poi, di fatto, non accadrà, Graziani vede molto più chiaramente il nesso tra le due epoche e lo sfrutta per produrre un'apertura assai più coscienziosa e complessa al presente.

La scelta dell'argomento, in quest'ottica, è veramente di rara perfezione: la presa dell'ultimo baluardo moro in terra spagnola è l'atto definitivo della crociata contro i musulmani, il momento di conclusione ideale del percorso iniziato dalla *Gerusalemme liberata* e inseguito da tutta l'epica moderna, ma è anche un fatto che cade in coincidenza quasi perfetta con il primo viaggio di Colombo verso le Indie Occidentali, l'evento che ha aperto un nuovo orizzonte della storia. Medioevo e moderno si toccano nel poema di Graziani, che è il solo dell'epica in volgare, *Gerusalemme liberata* inclusa, ad ammettere in contemporanea uno sguardo storico bifocale, che contempla il passato richiesto dal genere e quel presente mai entrato compiutamente nei suoi ranghi. È una mossa di grande perspicacia, indizio di come il poema sia il vero terzo della nostra tradizione con Ariosto e Tasso: come gli altri due capolavori, il *Conquisto di Granata* ha quella capacità di dialogare con la storia e con i suoi problemi che rende il poema eccelso ottimo, e lo fa portabandiera di un movimento e di un'epoca. Se per i due illustri predecessori la critica, con letture di sistema, parla di dialettica tra Medioevo e Rinascimento moderno, a maggior ragione si deve ragionare in maniera conforme per il poema di Graziani – sostituendo magari a moderno un più giusto Seicento come secolo della nuova scienza –, che ragiona espressamente sulla faglia tra i due mondi attribuendosi le funzioni di graffetta e di ponte che sono difficili da negargli.[218]

[217] Da un rapido calcolo mi risulta che il poema consti di 2219 ottave, contro le 1917 del poema tassiano (che ha sei canti in meno), dato significativo se si pensa alle quasi 5000 del *Mondo Nuovo* di Stigliani e dell'*America* di Bartolomei.

[218] Riguardo ad Ariosto vanno citate le considerazioni introduttive al lavoro di JOSSA 2002 (pp. 11-13), che riassume con mirabile concisione il percorso di lettura dell'*Orlando furioso* da Hegel a Bachtin, ma è anche utile per avere prova di quanto si

In maniera inconsapevole, i lettori dotti sono stati portati attraverso i secoli ad attribuirgli la palma di migliore tra i poemi epici moderni senza però riuscire a cogliere la straordinaria essenza dell'operazione, che va inquadrata preliminarmente tanto nella scelta dell'argomento quanto nella giuntura in cui il testo viene scritto, nel tempismo con cui si affaccia sulla scena: fosse stato scritto un decennio prima di certo non avrebbe avuto lo stesso impatto, mentre invece nella finestra dei primi anni Cinquanta ha la chance di giocare il ruolo di risolutore di una tradizione stabile tanto in teoria quanto in pratica e ormai matura per giungere a una conclusione.[219]

Il *Conquisto di Granata* è l'ultimo tassello – alla data del 1650 – della storia ininterrotta di un genere in grado di assorbire e di resistere, assestandosi, alle spinte e alle pressioni interne, tra loro simili (come si vede nella ricorsività dei processi di canonizzazione: Ariosto, Tasso, Marino), e di definirsi proprio sulla base delle ridefinizioni e degli accorgimenti che queste impongono. A un secolo abbondante di distanza dal primo *Orlando furioso* il cerchio si chiude, di nuovo nel segno degli Este (nuovamente direttrice forte dell'eroico, dagli anni Quaranta, come mostrano i poemi visti finora e i due abbozzati da **Fulvio Testi**, ***Il Costantino*** e l'***India conquistata***),[220] con un'opera che ha il merito di svecchiare la tradizione e di dare nuovi indirizzi alla scrittura mantenendo, al contempo, tutto il bagaglio precedente, senza che la salvaguardia della continuità finisca per diventare un vuoto intervento di catalogazione ma rendendo dinamico il processo, allo stesso modo in cui Tasso l'aveva fatto con la catena classica (Omero, Virgilio e Ariosto) rimpastandola in un risultato originale.[221]

Sono considerazioni che il testo legittima ben oltre la scelta dell'argomento. Nato in un contesto nel quale era forte l'idea di produrre un'opera riassuntiva (lo testimonia in modo incompiuto D'Andrea con la sua *Italia liberata*), riesce effettivamente a produrre quella combinazione alchemica degli elementi base desiderata dai vari rami della teoria, da Beni ai polemisti e i teorici del concettismo, senza dimenticare i

va dicendo, cioè che le letture complessive del testo partono da considerazioni generali, da impressioni e da analogie con il presente novecentesco più che da veri fatti testuali. Senza voler negare la straordinaria qualità di certe di queste lettura, mi pare che a fronte di ciò si debba considerare come le indicazioni di lettura siano, nel caso di Graziani, interne al poema, che decide volutamente di raccontare un evento che sta sulla soglia tra due momenti storici.

[219] Già nel corredo paratestuale, che di per sé vale poco in quanto sede consueta di iperboliche esaltazioni, l'autore è esaltato in paragone a Omero e Tasso, un accostamento che senza alcuna pretesa di lettura riemerge anche nella non troppo rara critica novecentesca. Le idee sul poema, tuttavia, restano molto confuse: tra i grandi lettori della storia della letteratura, è da ricordare il giudizio di CROCE 1929, p. 286, che ne ammette la preminenza però in ragione di «una certa foga» espressiva, da cui scaturiscono «versi risonanti e disinvolti», mentre BELLONI 1893, pp. 322-323, alle intuizioni azzeccate sul soggetto fa seguire considerazioni riduttive sul superficiale, a suo dire, «spirito di religione» del poeta; infine TIRABOSCHI 1763, III, p. 20 ne riconosce la superiorità sul resto dell'epica seicentesca ma senza specificarne un motivo preciso. Negli ultimi anni le cose non sono certo cambiate, e anzi la proliferazione di studi parziali sul Seicento non ha aiutato la fortuna di Graziani, ricordato banalmente solo per la menzione che ne fa Leopardi nella *Crestomazia*.

[220] Due poemi appena iniziati di cui non intendo dare lettura, se non per sottolinearne l'utilità al discorso encomiastico: il proemio del *Costantino* mostra perfettamente quanto sto cercando di dire, dato che identifica nella corte degli Este, già ricetto per Ariosto e Tasso (citati espressamente da Testi), il porto per la terza grande corona che tutto il Seicento aspetta (TESTI, *Il Costantino*, I 3-4). Per il resto sono due proposte di poema poco interessanti, ripiene di intrighi amorosi nonostante la brevità, e che tornano utili solo per mostrare come la presa di Granata fosse oggetto di interesse per il Seicento: nell'*India conquistata*, poema di viaggio e conquista, all'impresa di Albuquerque sono aggregati veterani della guerra contro i Mori (I 47-48), indizio di una continuità che si trovava, in contesto narrativo simile, in BENAMATI, *Mondo Nuovo*, I 66-67.

[221] Per quel che si capisce, ne parla come di un centone dell'eroico antico e moderno MARAGONI 1988, idea che va rivista in seno a una più articolata considerazione dell'operato di Graziani, pur mantenendo la gamma di riferimenti: a tal proposito mi giova anticipare come un'edizione commentata del testo è in cantiere per il 2017, a mia cura.

molti tentativi particolari della pratica: così se l'argomento è autonomo e rispetta le prerogative di Tasso superandole, l'*inventio* recupera dal fiore della tradizione, compresa quella recente, i luoghi migliori e più decorosi, la struttura è unitaria e coesa pur superando i confini organizzativi della *Gerusalemme liberata*, lo stile è Barocco moderato e, infine, i temi portanti sono quelli della linea eroica più pura, stabilita intorno al discorso politico già a partire da Trissino e poi evoluta nei termini dettati da Tasso.[222]

Questi ultimi due aspetti di per sé non valgono molto in mancanza di una struttura narrativa logica e ben organizzata, ma se presi singolarmente provano tanto l'affiliazione a un eroico ortodosso, quanto la competenza in fatto di stile, dando una prima prova di natura tecnica degli intenti del testo: fare i conti con i panorami moderni della politica e della retorica non è cosa da tutti, tantomeno riuscirci in maniera egregia, come qui, dando testimonianza di intelligenza nell'aver colto le dinamiche di trasformazione del genere dopo Tasso. Sullo stile, tuttavia, non intendo fermarmi a lungo, se non per anticipare come sia in linea con le tendenze barocche in fatto di retorica e di selezione degli ipotesti: da un lato la precisione di una scrittura che porta a livelli altissimi la tecnica, e che si presta ad analisi formali più accurate di quelle che potrei qui dedicargli, dall'altro la presenza nel ventaglio delle fonti dell'*Adone*, recuperato in maniera meno esibita che nella *Cleopatra* e secondo direttrici diverse, che insomma potremmo dire moderata.[223]

Per ciò che riguarda il primo aspetto, sul quale Graziani possedeva competenze non comuni, forte di una posizione di rilievo a corte, va sottolineata come la ripresa fitta degli argomenti tassiani, identificati dalla prassi della scrittura in ottave come ottimi, sia puntuale ma passi dal filtro di un aggiornamento dei contenuti in chiave seicentesca. Non si tratta solo di un motivo, seppure significativo, quale la ragion di stato, discussa nel testo grazie a una catabasi del messo del re moro Baudele al canto I, ma di tutta una serie di cellule (riprese minime, distribuite su singole ottave talvolta), che costellano tanto densamente il poema da costituirne l'asse portante: letto in modo troppo facile come lirico, è in realtà impossibile non considerarlo il più serio degli epici dopo Tasso sotto il profilo della definizione dell'arte di governo.[224]

Il nodo della questione, simile a quello tassiano, concerne il funzionamento dell'istituto monarchico, ma vive su un rovesciamento di prospettiva rispetto alla situazione iniziale della *Gerusalemme liberata*: nel poema di Graziani è il re pagano, sovrano di nuovo conio, come Aladino in Tasso, e perciò impegnato a consolidare con mezzi spicci il regno,[225] a dover ristabilire la coesione del proprio esercito a seguito di

---

[222] Su quest'ultimo aspetto si sofferma la lettura di DI NEPI 1976: utile, assieme alla magnificenza stilistica, ad affermare l'importanza del poema, è parte però di un percorso che nasce dalla *Gerusalemme conquistata* e non investiga sulle diramazioni precedenti, come quelle di Balli e Tronsarelli, fondamentali per comprendere il percorso di continuità dal poema tassiano in avanti.

[223] La schedatura dei fenomeni retorici presenti nel testo è piuttosto complicata: se ne ha un saggio in MARAGONI 1988, pp. 19-21, che mostra la stratificazione vertiginosa di figure di uno scorcio assai ristretto. Per un paio di casi molto rilevanti di ripresa dall'*Adone* rimando a quanto segnalato *infra* alla n. 231, p. 378.

[224] Lo interpreta in questo modo ad esempio lo specchio, ormai datato, dei *DBI*. Sulla scorta di DI NEPI 1976, in quanto nato precisamente da quell'invito alla lettura, si consideri SALMASO 2005, ma mi sia permesso rimandare al percorso più generale, non limitato al canto I, che stabilisco nel mio contributo al volume *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento*.

[225] La definizione dei due è simile: cfr. in particolare TASSO, *Gerusalemme liberata*, I 83, 1-4 («Aladin detto il re, che, di quel regno / novo signor, vive in continua cura: / uom già crudel, ma 'l suo feroce ingegno / pur mitigato avea l'età matura») e GRAZIANI, *Conquisto di Granata*, I 15, 5-8 («Dopo lunghe discordie e vari errori / allor de i Saracini avea l'impero / il tiranno

una sedizione, mentre dall'altra parte Ferdinando d'Aragona è già saldamente in mano del potere, tanto che non ha bisogno di una preliminare investitura. L'argomento politico, spostato sul fronte islamico, si propone come qualcosa di tutt'altro che circostanziale: non solo dà vita a un agitato dibattito interno al senato sull'opportunità di richiamare l'auto-esiliato Almansorre, ma è anche una parte fondamentale per ricostruire il pregresso della *fabula*, che non avrebbe ragioni valide senza quanto viene qui premesso.[226]

Lo schema omerico dell'eroe assente (e forse non impensabile un rimando al Tasso della *Gerusalemme conquistata*),[227] spostato all'inizio della narrazione e rivisto sui canoni della vita di corte seicentesca, è la molla che produce l'acceso dibattito sul calcolo della stabilità politica che il suo eventuale ritorno potrebbe alterare: se è essenziale che riprenda il suo posto, perché campione massimo e solo scudo dalla rovina, lo è altrettanto il fatto che il suo risentimento potrebbe portarlo a tentare un colpo di stato. È allora Alvante a risolvere il dilemma, dando una prospettiva da analista che conferma il grado di capacità tecnica di Graziani: Almansorre non ha l'appoggio del popolo, quindi non ha la «base opportuna» per tentare l'ascesa ricorda il consigliere, usando un lessico specialistico affilato sulla cote di «base», hapax tassiano prima che lemma della trattatistica almeno da Machiavelli.[228] Nel parallelismo dei sistemi (anche in Tasso il primo canto è in buona parte messo a disposizione dal senato) prende vita un complesso narrativo nuovo e autonomo, capace di innovare profondamente a partire dal simile e che da qui si svilupperà in maniera complessa nel resto del poema.[229]

Più in là si trovano altre due zone ad alta densità politica, tra loro evidentemente correlate nel segno della rivolta al potere della corona, ed entrambe funzionali allo sviluppo della favola: la prima, quella di Albimonte, brigante dai tratti comuni all'Argillano di Tasso, presenta un'opzione di tipo particolaristico all'assolutismo di Ferdinando (come ovvio repressa nel sangue) che porterà a complicazioni notevoli sul piano del racconto,[230] la seconda, invece, è esacerbazione di uno scontro ai vertici della piramide sociale, con alcuni nobili che si rifiutano di accettare la decisione presa dal re in merito a una disputa, mettendo

---

Baudele, uom che, feroce, / di costumi è crudel, di volto atroce») e I 16, 1-4 («Fra le risse civil questi agitato / ora perdente, or vincitor divenne, / sin che, l'emulo suo vinto e scacciato, / lo scettro di Granata al fine ottenne»). Se la ferocia è simile, il modenese aggiunge per il proprio tiranno un breve resoconto dei torbidi che lo hanno portato al trono.

[226] Alla base dell'amore di Elvira per Consalvo, una delle fila narrative centrali nella vicenda, sta infatti una derivazione di questo iniziale quadro, che occupa i canti I-III: al terzo è spiegato come l'amore di Elvira, ritenuta a torto figlia di re Baudele fino al rivolgimento, fosse nato dall'intervento del cavaliere cristiano in difesa di Maurinda, sorella dell'Achille pagano, gesto inutile perché Baudele non aveva accettato il verdetto delle armi, facendo montare in ira Almansorre.

[227] La vicenda di Almansorre potrebbe mettere a frutto, migliorandolo, l'ipotesto di Argante nella *Gerusalemme conquistata*, che viene presentato come lontano dalla città natia per contrasti con Ducalto (TASSO, *Gerusalemme conquistata*, II 2-3), senza però che la situazione sia sviluppata ulteriormente (lo si ritrova in città a VII 2, senza che sia dato conto al lettore di come il suo rapporto con il re si sia sanato).

[228] Ovviamente GRAZIANI, *Il conquisto di Granata*, I 49, 7-8 («Almansorre a fondar tanta fortuna / non ha, credimi, o re, base opportuna») va letto in controluce a TASSO, *Gerusalemme liberata*, V 39, 7-8.

[229] Come giustamente nota SALMASO 2005, p. 37, la profondità della discussione non impedisce la presenza del giudizio, per il quale la nefasta ragion di stato è un modo di fare politica del tutto «attribuito in esclusiva agli infedeli».

[230] Su questo frangente del poema rimando a un mio lavoro su Graziani di prossima pubblicazione nel volume *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento*, senza soffermarmi qui. Aggiungo solo che i tratti comuni con Argillano (GRAZIANI, *Conquisto di Granata*, IX 23, 1-2 e TASSO, *Gerusalemme liberata*, VIII 58, 3-4) confermano l'ipotesi di vedere un riferimento storico reale nel personaggio di Tasso, probabilmente un bandito marchigiano, avanzata da Guido Baldassarri in una lezione magistrale in disaccordo con l'idea di Bruno Maier, che nel commento dell'edizione Rizzoli ipotizza si tratti di un esule politico di Ascoli Piceno, città «nota nel Medioevo per le lotte intestine» (p. 278).

così in discussione la sua autorità giuridica e provocando una serie di defezioni che comprometteranno quasi fatalmente il risultato della campagna.

A innescare la cascata di tensioni interne è Altabruno che, spinto da una Gelosia di taglio fortemente mariniano,[231] accusa l'amata Silvera di essersi concessa a un guerriero pagano; la delazione è rintuzzata dal padre della donzella, il maggiorente Armonte d'Aghilar, con una mentita, cui segue un duello, presto sfociato in zuffa generale. Senza soluzione di continuità, dalla singolar tenzone si genera una faida, cosa che non succedeva nel canto V della *Gerusalemme liberata* (che con l'VIII è l'ipotesto preciso), se non in una redazione arcaica, posteriore al *Gierusalemme*, nella quale l'accusatore di Rinaldo, Gernando, era non a caso spagnolo e a cui il cavaliere crociato rispondeva quasi facendo una strage.[232] Come nel canto VIII di Tasso, compare il *topos* delle «sediziose trombe», esibito in una bella quartina per marcare in maniera inattaccabile l'attinenza con l'ipotesto («Infiammano col suon gli odi più fieri / le trombe allor sediziose e pronte; / secondano i tamburi e in rauche voci / chiamano a l'armi i popoli feroci»)[233] e descrivere nei perfetti termini tassiani il tumulto che solo l'intervento di Ferdinando riesce, a stento, a sedare.[234]

Si apre così, al canto successivo, un'istruttoria, che diventa sede per una trattazione intorno al tema, di capitale importanza in Tasso come nella vita degli stati, dell'amministrazione della giustizia. I duellanti con il loro desiderio di giustizia privata hanno travalicato i limiti della legalità imposta dallo scettro regio e perciò vanno puniti: in un solo punto Graziani raggruppa gli elementi disseminati da Tasso nei canti V e VIII, e li approfondisce in una disamina accurata di filosofia politica. Da un lato il duca d'Alba apre il proprio intervento con un cappello di portata generale, che riprende alla larga gli argomenti usati nella querelle su Rinaldo da Raimondo,[235] da cui poi sviluppa una metafora medica sul corpo sociale utile per

[231] Il modello-Marino è qui largamente presente, nell'ormai classica descrizione della Gelosia e della sua reggia, così come lo era nella sequenza di Albimonte, che si presta a una lettura comparata anche puntigliosa con la prima parte del canto XIV dell'*Adone*: per le indicazioni precise dei luoghi da mettere a confronto rimando al mio saggio nel volume *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento*.

[232] L'attinenza con il modello del canto VIII è sottolineata una citazione pressoché diretta: cfr. GRAZIANI, *Conquisto di Granata*, XV 63, 7-8 («e – Menti – gli rispose, e 'l ferro crudo / strinse in un punto et imbracciò lo scudo») a fronte della reazione di Rinaldo contro Gernando in TASSO, *Gerusalemme liberata*, V 26, 7-8 («ma grida: – Menti –, e adosso a lui si spinge / e nudo ne la destra il ferro stringe»). Nella redazione del canto V contenuta nel codice Gonzaga, l'uccisione di Gernando non era il solo gesto compiuto da Rinaldo, all'epoca Ubaldo: la sua ira si sfogava, infatti, anche su una squadra accorsa ad arrestarlo, e a rimetterci la vita era un seguace del castigliano, Ugone (vd. le ottave 36-43). Nella *vulgata* l'episodio è riportato a un equilibrio moderato, con la diminuzione della dimensione cavalleresca che ancora aleggia su Ubaldo «in nome di un *furor* più decorosamente accettabile per un eroe cristiano» (TOMASI 2005, p. 101). Per la descrizione del codice Gonzaga vd. SCOTTI 2001, pp. 37-43.

[233] GRAZIANI, *Conquisto di Granata*, XV 65, 5-8 e TASSO, *Gerusalemme liberata*, VIII 75, 1-4 («Corrono già precipitosi a l'armi / confusamente i popoli feroci, / e già s'odon cantar bellici carmi / sediziose trombe in fere voci»). L'accorrere dei popoli in tumulto (cfr. dal poema del modenese XV 64, 5-6: «Corre il vulgo, e chi freme e chi minaccia, / mille spade e mille aste ardono intorno») sfruttava invece un nesso tassiano dall'assassinio di Gernando (V 28, 1-6: «Quasi in quel punto mille spade ardenti / furon vedute fiammeggiare insieme, / ché varia turba di mal caute genti / d'ogn'intorno v'accorre, e s'urta e preme. / D'incerte voci e di confusi accenti / un suon per l'aria si raggira e freme»).

[234] Dopo un primo intervento del re (XV 69-71) il figlio di Altabruno riattizza lo sdegno di Silvera chiedendo a gran voce la prova delle armi e ottenendo una nuova mentita (XV 73-74), ma al canto XVI l'insubordinazione continua, addirittura, tra gli stessi consiglieri chiamati a esprimere un parere sul caso, allontanati infine dal tribunale.

[235] Chiaro ciò che si legge in GRAZIANI, *Conquisto di Granata*, XVI 3: «Sono i premi, signor, sono le pene / le basi in cui la maestà si fonda, et è quinci il timor, quindi la spene / al senso popolar stimolo e sponda. / Se questa non lusinga e quel non tiene / manca l'effetto e la superbia inonda, / et a l'odio comun tolti i ritegni / fra disprezzo e furor cadono i regni», da cfr.

dare peso al proprio consiglio: i rei sono da giustiziare perché così faranno da esempio al resto dell'oste (vista, alla pari del Tasso lettore di Platone, come un corpo, dal quale, se necessario, si deve amputare il braccio, l'eroe principale), che viceversa si potrebbe infettare del pericoloso morbo della ribellione. Una proposta estrema, a cui controbatte il duca di Sidonia, che ragionando su dati empirici caldeggia al re di perdonare per non alienarsi il consenso del popolo, cioè dei fanti,[236] e ricorda i meriti acquistati dai due cavalieri sul campo.[237]

Purtroppo per Ferdinando, però, gli animi si scaldano nuovamente per opera della Gelosia, al punto che anche i consiglieri si danno la mentita e si minacciano di passare alle vie di fatto. Il re si trova così di fronte a un'altra grana, che sembra intenzionato a reprimere con veemenza («Farò, se d'uopo fia, che da i più cari / leggi d'ubbidienza ogni altro impari»),[238] ma che tuttavia non affronta in maniera tempestiva, sospendendo il giudizio; questo temporeggiamento è gravemente dannoso, dato che ne compromette il prestigio presso il popolo basso: molte schiere, stanche della guerra, colgono l'occasione per partire dal vallo, peggiorando una situazione già critica. A questo punto un'altra discordia si scatena: da una parte Alarcon consiglia al re di usare il pugno di ferro subito se non vuole perdere del tutto la presa sul corpo sociale, dall'altro Piero di Mendoça propone un perdono di facciata, fondato sulla dissimulazione; ovvio che i due si scambino la consueta mentita, e vengano rimandati alle tende in attesa di una decisione, ma la cosa davvero interessante emerge dal discorso di Piero, che sprona il re a concedere un falso perdono riservandosi di castigare i sediziosi una volta placate le acque:[239] spunto indipendente da Tasso, che vive delle teorie politiche seicentesche e sembra riportare la più sfacciata pratica della ragion di stato anche al campo crociato.[240]

Il risultato di questa filiera di azioni tra loro interconnesse è la partenza dal campo di quattro dei più validi cavalieri (Altabruno, Armonte, i duchi d'Alba e di Sidonia), cosa che più avanti, in termini sempre tassiani, richiederà una conciliazione formale con l'autorità politica. Stavolta Ferdinando non accorda il

---

con TASSO, *Gerusalemme liberata*, V 38-39 (in particolare, si legga la *combinatio* di questa seconda ottava: «Cade ogni regno, e ruinosa è senza / la base del timor ogni clemenza»).

[236] La proposta mira a rintracciare un equilibrio tra dottrina politica e morale che nel calcolo consideri la psicologia delle masse: GRAZIANI, *Conquisto di Granata*, XVI 10 («Armate schiere, insuperabil mura / sono lieve difesa al regio trono, / se l'affetto comun non l'assicura / su le grazie fondato e sul perdono. / Troppo inferma è, signor, nostra natura, / troppo gravi del senso i moti sono, / onde agevole è poi che ne i difetti / corrano traboccanti i nostri affetti»; il concetto viene ribadito in altri termini alle ottave 12 e 17, vv. 1-4).

[237] Ivi, XVI 14, 3-6 (e, d'altra parte, anche i versi successivi, inclusa l'ottava 15): «né già de i prischi eroi l'alto natale / per lor mercede a supplicar mi move, / ma la propria virtù, che tanto vale / in lor, prepongo a le discordie nove».

[238] Ivi, XVI 22, 7-8. Parallelamente si veda quanto decide a caldo Goffredo a proposito dell'affare Rinaldo in TASSO, *Gerusalemme liberata*, V 37, 1-2: «Risponde il capitan: – Da i più sublimi / ad ubidire imparino i più bassi».

[239] Anche il comandante crociato cela i propri timori sotto un manto di tranquillità, senza però che Tasso indugi mai in termini sentenziosi sul suo comportamento. Senza voler scendere al dettaglio nella raggiera di fonti della trattatistica politica (che potrebbe diventare quasi un capitolo a sé dell'analisi del poema), ci si limiti qui a sottolineare la presenza lessicale del trattato *Della dissimulazione onesta* di Torquato Accetto. Sul versante del poema, una risoluzione simile si trova anche nella *Malteide* di Fratta, dove nel canto I, 88-89 è il Gran Maestro dell'Ordine a non reprimere una insubordinazione per riservare la punizione a miglior tempo (come spiega, con piglio da trattatistica, l'allegoria posposta al canto).

[240] GRAZIANI, *Conquisto di Granata*, XVI 33, 5-8: «Soffri, aspetta dal tempo il tuo vantaggio / (insolite fortune il tempo apporta); / la vendetta dannosa ingiuria appare, / chi non può simular non sa regnare». Da segnalare la somiglianza con ciò che si è citato in precedenza dal *Boemondo* di Sempronio (vd. *supra*, p. 363) mentre per un sondaggio sulla dissimulazione nella discussione politica del Seicento vd. DOMENICHELLI 2002, pp. 271-277.

perdono sulla base di una simbolica ammenda ma lo regala, differenza fondamentale con l'ipotesto che si spiega alla luce di una diversa concezione del rapporto tra regnante, ora assoluto quindi autorizzato a donare qualsiasi cosa, anche scavalcando la legge, e sudditi, sulla quale, nello stesso periodo, rifletteva in maniera ancor più approfondita il *Boemondo* di Sempronio.[241]

Il ritorno degli eroi al canto XXIII chiude l'ultima curva di una peripezia enorme, che aveva mutato direzione già al canto XIX (dove Dio, in un'ottava costruita sul modello di quella celebre tassiana, aveva imposto il nuovo ordine delle cose),[242] e che però aveva giocato sulla polifonia di fattori, contrariamente a Omero e Tasso, e in modo simile a Bracciolini, sfruttando a tale scopo le possibilità combinatorie per dislocare altrove i vari accidenti: così la sedizione alla Achille-Rinaldo si ha molto avanti, ai due terzi del poema, e non all'inizio, e allo stesso modo l'ingresso del mago pagano Alchindo sul teatro di guerra al XVIII. Fino a che il Signore non muta le sorti, per i cristiani le cose si mettono molto male, nonostante questi ritardi, tra sedizioni, fughe dal campo per ragioni d'onore, e pestilenza; le sfortune si sommano e, come in Omero, portano il campo cristiano vicino al baratro: un equilibrio diverso da quello del poema tassiano, che danneggia la figura del comandante. Il fatto che le scollature all'unità siano strappi invece che microfratture (come nella *Gerusalemme liberata*, dove Tasso non mette mai a rischio l'impresa ma crea una serie di intralci che non rovesciano la situazione) è ciò che inficia il potere di Ferdinando, duce e re, fino alla collana di sedizioni che lo mostrano come debole. Non si può, tuttavia, paragonarlo alla trafila di capitani inetti, da Zinano a Sempronio, che si incontrano nel Seicento eroico, ma bisogna valutare la cosa nell'ottica della necessità: Graziani sacrifica un po' della maestà del re di Spagna per poter costruire una favola in cui il rivolgimento è molto forte perché ribalta uno situazione critica, aumentando l'effetto sorpresa, sulla scia dell'esperimento della *Croce racquistata*.[243]

La chiamata in causa del miglior Bracciolini eroico, elemento che conferma quanto detto sulla vastità dell'opera di dragaggio di Graziani (ma anche sull'importanza del pistoiese), va puntualizzata: rispetto a quel tipo d'impianto, l'accumulo non è più solo orizzontale, ma si distende in una struttura strettamente coesa, nella quale l'evento non è solo motivato in relazione alla situazione di partenza ma ha anche su di essa un effetto, che altera lo stato delle cose e genera altra azione. In questo senso la capacità del poeta di non disperdere nulla di quanto narrato, già notata a proposito della *Cleopatra*, si dispiega con massima evidenza: il *Conquisto di Granata* è davvero un «picciolo mondo» in cui niente è casuale, ma ogni cosa ha

[241] A Rinaldo pentito, Buglione chiede il consueto valore sul campo come fio della colpa (vd. TASSO, *Gerusalemme liberata*, XVIII 1-3), mentre ai suoi erranti Ferdinando riserva un'accoglienza festosa ma fredda, di maniera, e non avanza richieste specifiche (vd. GRAZIANI, *Conquisto di Granata*, XXIII 36, 3-4: «d'accoglie il gran Ferrando e questa e quello / lieto accarezza e placido trattiene»).

[242] Ivi, XIX 66 («Riceve Dio gli affettuosi detti, / e gradisce la fé candida e pura, / e dice: – A i vostri prieghi, a i vostri affetti / vo' che servano il Cielo e la natura. / Racquistino vigor gli egri e gl'infetti, / tornino ad espugnar l'altere mura / da lo scoglio d'Alchindo o prigionieri, / e sorgan nuovi mondi a i regi iberi –»), dove sarà da notare la mirabile concisione, non certo indegna di competere con quella di TASSO, *Gerusalemme liberata*, XIII 73.

[243] Va sottolineato inoltre, a discolpa di Ferdinando, che è possibile vederlo come il perno dell'unità del campo in modo simile al Goffredo tassiano, quindi con il recupero di una funzione intrinseca non così facile da trovare nel Seicento: un altro indizio della bontà del lavoro di Graziani, dimostrano con acutezza da GARCÍA AGUILAR 2014.

una propria ragion d'essere, che è poi importante per l'insieme; Graziani è davvero il terzo, con Ariosto e Tasso, a creare un meccanismo che, a prescindere dalla tipologia (intreccio, unità),[244] si sostiene da sé e non necessita di altro che della lettura per essere apprezzato nella sua logica.

Non posso però esimermi dal dare due esempi, tra i tanti, che danno veridicità a queste affermazioni, due casi che coinvolgono oggetti topici della narrazione, la spada celeste e il palladio, che peraltro sono utili per cementare il concetto di continuità cui alludevo: si tratta di due *topoi* standard, che afferiscono a diverse tradizioni (cavalleresca arturiana ed epica omerica), e che sono preferiti ai ritrovati moderni, dai più sensati quali gli specchi ustori di Bracciolini, ai più balzani come gli occhiali-cannocchiali di Peri e ai più anacronistici, cioè le bombarde di Zinano ed Errico, schegge di attualità che Graziani dimostra non essere fondamentali per fare un poema contemporaneo.

Al momento di entrare in battaglia, nel canto II, Ferdinando fa la sua prima comparsa nel poema ed è brevemente descritto; dopo un'ottava e mezza sul manto e sul cavallo, il narratore ne usa cinque per la spada, dando notizia della sua origine: appartenuta a San Giacomo, è stata fabbricata in Cielo per ordine di Dio, che «vuol che solo in toccare opre d'incanti / vinca il brando fatal l'arti perverse».[245] Una glossa che a questa altezza non ha ancora un significato specifico: lo acquisterà più avanti, quando al momento giusto finirà nelle mani di Hernando, risolvendo genialmente una situazione spinosa. Sottratta al canto XII da Albino, cortigiano irritato con il proprio re e aizzato dall'Interesse, passa nel successivo ai corsari con cui l'infido tesoriere si è alleato, e da loro a Hernando, che ne fa strage e la porta con sé al palazzo di Alchindo su cui viene imprigionato con Consalvo, Darassa e Elvira. Qui, dopo una serie di traversie, gli eroi riescono a sciogliersi dagli incanti e Hernando, nella calca, la recupera per caso dall'armeria, poi inseguendo un cavaliere egizio arriva alla cella speciale di Elvira, dove chiunque ponga il piede perde il moto, e senza neanche rendersene conto e solo per merito dell'oggetto celeste la libera.

Fin qui niente di clamoroso, con al massimo l'attestazione di come gli oggetti interni tornino anche a grande distanza nel racconto, segno che nulla viene trascurato; dalla fuga dal palazzo però le cose si fanno davvero interessanti, e la spada risulta fondamentale per vincere la resistenza della città assediata, difesa dal palladio della maga Granata conservato in una grotta incantata da Alchindo. La spada è necessaria a Hernando per superare la barriera magica, uccidere Alchindo, che ha preso le sembianze di un drago, e sottrarre così ai difensori l'ultima speranza di resistenza, ma è il mezzo con cui si compie il destino di un racconto che giunge fino a quel punto in maniera tanto complessa quanto logica. Quanto

[244] Fondamentale anche per questo aspetto (e superiore a Bartolomei, che segue una *ratio* più algebrica che logica), se ne è parlato banalmente come di un poema con intreccio alla Ariosto: definizione scorretta, da un lato perché incongrua con le specificità di questa tecnica (che secondo PRALORAN 2016, p. 105 è una forma «fondata sulla polifonia delle linee narrative, sulla loro indipendenza e sulle continue transizioni da l'una all'altra», cosa che non si dà nel *Conquisto di Granata* e che per di più negherebbe quanto giustamente rilevato da GARCÍA AGUILAR 2014), dall'altro perché applicazione di una griglia altrui su un poema che ha una specificità propria, come tenterò di dimostrare, e che rappresenta una terza soluzione per l'epica. Il lavoro di FOLTRAN 2005, tuttavia, non è da scartare del tutto: la particolarità dell'alternativa di Graziani sta proprio nell'aver saputo giocare con elementi di Ariosto e Tasso (la molteplicità e l'unità), fondendoli in un dispositivo nuovo, nel quale ha un ruolo cardine l'agnizione.

[245] GRAZIANI, *Conquisto di Granata*, II 23, 3-4.

infatti accade al canto XXIII è il chiudersi di un'ellisse narrativa perfetta, che in ogni punto dell'orbita, anche i più distanti dal centro (penso alle avventure nel bosco dei vari personaggi, che hanno portato la critica a parlare erroneamente di *entrelacement*), mantiene un rapporto di gravità con il fulcro del sistema, e nella quale i vari oggetti cooperano in sinergia, come parti necessarie di un racconto che si costruisce, per sincronia interna, raccontandosi.

Hernando al canto XXIII vince il terribile Orgonte, supera gli incanti del bosco e della grotta, uccide Alchindo e recupera il palladio, ma arriva fin lì grazie a un'insostituibile curva della *fabula*, senza la quale tutto questo non si darebbe e che fa leva sull'agnizione. Qualche canto prima infatti, nel XXI, i cavalieri liberati dall'eremo di Alchindo si erano trovati su un'isola deserta, dove la cooperazione di vari racconti aveva svelato i natali di alcuni di loro, consentendo per aggiunta di ricostruire poi un quadro completo: così si erano risolti, in modo simile a Nozzolini, tutti i nodi amorosi posti dall'inizio del racconto,[246] ma soprattutto si era rivelata l'identità di Elvira, non figlia di Baudele come tutti fin lì credevano, bensì di Armonte. La scoperta è fondamentale: in quanto ritenuta di lignaggio regale la giovane era stata messa a conoscenza del segreto del palladio, che nella famiglia di Baudele si tramanda di padre il figlio, ma una volta riconosciuta di parte cristiana non esita a spifferare il segreto.

Quello che qui ho riassunto in modo sbrigativo e lineare, sorvolando su molti altri elementi chiave, è in realtà un percorso complesso che, distribuito sull'arco dei 26 canti, si sviluppa progressivamente con tecnica virgiliana e tassiana (cioè con passaggio graduale dall'ignoranza alla conoscenza) ma utilizzando una quantità di elementi sconosciuta alla tradizione, combinati in un modo imprevedibile per il lettore. La disperazione di Baudele, che al canto XVIII racconta ad Alchindo del palladio della maga Granata, è data non tanto dal fatto di aver perso la presunta figlia (altra azione che comincia molto, molto lontano, al canto VI, e per quei motivi amorosi che a torto vengono visti dalla critica come digressioni)[247] quanto invece dal sapere che Elvira è a conoscenza del segreto che fin lì a permesso alla città di resistere e che lo dirà al nemico, come gli ha mostrato un sogno. Ecco che allora Alchindo decide di incantare la grotta per assicurare il palladio, ma viene vinto dalla spada magica (e dal valore) di Hernando, nel XXIII.

Tutto torna fin nel più minimo dettaglio, nulla succede per caso e men che meno per macchina, e la cosa straordinaria è che gli strumenti tecnici (incontro, agnizione, oggetti magici) collaborano in modo inscindibile con il ripiegarsi sinuoso del racconto, che si incurva fino a tornare allo stesso punto ma con un senso diverso, gli sono indispensabili tanto quanto esso è necessario per loro: non c'è il predominio di uno sull'altro, insomma, ma un legame chimico che produce qualcosa nuovo, in cui gli elementi non

[246] Questo è il succo di quanto viene rivelato, grazie ai tre racconti di Armonte, dell'eremita e del pastore Sireno: Rosalba è sorella di Hernando, ed Elvira è sorella di Consalvo. Il sentimento di Elvira per Consalvo è dunque incestuoso, cosa che si risolve facilmente incrociando le coppie: Hernando è maritato a Elvira, Consalvo a Rosalba.

[247] Elvira si trova dove serve solo perché nel canto VI esce dalla città: è Morasto, innamorato non corrisposto e geloso di Consalvo, ad attirarla fuori dalle mura, dandole a intendere di essere Consalvo per poi cercare di rapirla; dalla fuga nel bosco della giovane, passando attraverso una serie di avventure intermedie, si arriva alla situazione dei canti XII-XIII, dove si ha il ritrovamento tra i vari personaggi coinvolti nelle agnizioni del XXI.

sono più separabili, nel quale è realizzato il sogno tassiano per cui nel poema, «una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini».

Rispetto a Tasso, tuttavia, Graziani aggiunge una componente di fondamentale importanza, inseguita lungo tutto il Seicento d'avanguardia, cioè l'agnizione, e lo fa nel modo più corposo possibile, usandola non quale semplice macchina perché «amistà o inimistà si cagioni» tra gli agenti, nel modo cioè in cui la intendeva Grandi, e con lui la maggior parte del Barocco,[248] bensì come parte integrante della favola: gli svelamenti in fila del canto XXI mettono ordine nello scacchiere degli amori, decretando l'impossibilità di certi e la liceità di altri, allo stesso modo che nella *Sardigna ricuperata*, ma servono anche allo scopo del racconto, che richiede una soluzione al nodo del palladio, così che le due cose vengono a combaciare (è banale, a margine di ciò, sostenere allora che il *Conquisto di Granata* è un poema dominato dall'amore, se è vero che è questo a portare il racconto fin dove si è detto).

Un altro strumento, stavolta umano, essenziale al prodursi del racconto è Colombo, che ha un ruolo di primaria importanza: è lui, di ritorno dal primo viaggio americano, a raccogliere i cavalieri sfuggiti alle magie di Alchindo e naufragati poco lontano, su un'isoletta lungo le coste africane,[249] e a riportarli sotto le mura della città, non prima di aver dato un dettagliato rendiconto del proprio viaggio;[250] ed è ancora lui, nell'inconsueta veste di capitano d'arme, a risolvere la battaglia campale contro gli alleati tingitani di Baudele guidati da Alimoro, il cui arrivo, come in Tasso, veniva preventivato fin dal canto iniziale ma si concretizza poi solo nella coda del poema.[251]

La manipolazione evidente della storia (Granada cadde a gennaio 1492, mentre Colombo tornerà in Spagna solo l'anno successivo), ma giustificata in ottica tassiana, fa sì che il genovese sia un ingranaggio fondamentale della macchina narrativa, che ne ammette per via di necessità la presenza, ma è anche ciò

---

[248] Per il concetto esposto nell'*Epopeia* vd. *supra*, p. 310, n. 12.

[249] Da quanto si legge, mi pare che il monte su cui ha sede il palazzo magico vada identificato nel Monte Camerun: lo si capisce dalla spiegazione dell'etimologia del toponimo Sierra Leone, spiegato per la furia dei venti che i marinai vi incrociano (GRAZIANI, *Conquisto di Granata*, XX 119; venti che turbano il mare e rappresentano la vendetta di Belsirena, suicidatasi per il rifiuto amoroso di Hernando e assecondata dall'Inferno nel desiderio di trasformarsi in «Furia del mare»: ivi, XX 115, 5-8), e da un controllo sull'atlante, che mostra come l'unico monte sul golfo d'Africa che abbia di fronte un'isola sia proprio questo.

[250] Richiederebbe troppo spazio un'analisi di questa sequenza, che occupa in pratica tutto il canto XXI (21 sgg.), pertanto mi limito a sottolinearne solo un paio di aspetti fondamentali: come prima cosa la circolarità perfetta, da Granada a Granada, del viaggio di Colombo, cominciato con la richiesta d'aiuto al re impegnato nell'assedio (XXI 19) e finito, come detto, nella battaglia campale del canto XXV, ennesimo caso di perfezione interna del poema che non si trova in tutti i poeti cimentatisi in precedenza sul tema (basti ricordare i già menzionati Benamati e Testi: vd. *supra*, n. 220, p. 375). Come seconda, l'incrocio di fonti documentarie e *topoi* letterari, da cui si sprigiona un'*evidentia* impareggiabile: basti guardare com'è descritta la grotta dei cannibali, con immediato richiamo al Polifemo omerico in un contesto che gareggia con la *Bottega del macellaio* di Annibale Carracci (XXII 88, 1-4: «Io vidi ne la grotta, ahi fiera vista!, / d'uomini estinti orribile mistura; / pendea la carne affumicata e trista / di marcia e di fuliggine a le mura», mentre a XXII 89, 1-4, con occhio a Virgilio, la descrizione della cruda cena). Da ultimo, la considerazione filantropica sulla bontà dei nativi, che segue a quelle viste in Bartolomei: ivi XXII 65.

[251] L'Ammiraglio fa il suo ingresso sulla scena della battaglia a XXV 80, e rovescia quella che ormai era una sconfitta per i crociati: il suo arrivo ritardato al fatto d'armi è dovuto alla presa di Malaga, in cui era stato fin lì impegnato (ne dà notizia al canto XXVI con un racconto retrospettivo). Il suo arrivo guarda da vicino a quello di Tancredi con i cinquanta cavalieri: cfr. in particolare il fiammeggiare nella armi nella nube di polvere che si legge ivi, XXV 81, 5-8 («Sorge la polve, indi di schiera in schiera / si veggono apparir fanti e cavalli; / de l'armi luminose a i ferrei lampi / ride il sol, splende il cielo, ardono i campi») e TASSO, *Gerusalemme liberta*, IX 91, 5-8.

che consente di aprire le maglie del racconto storico medievale alla modernità cinque e seicentesca:[252] il ritrovamento dell'America è il primo gradino di una nuova epoca che Graziani riconosce e anticipa, per via profetica,[253] spianando automaticamente la strada al presente dell'autore. Con questa mossa il poema si smarca definitivamente dalla tenaglia dei classici, e nel contesto di un confronto sentito come scontro afferma la possibilità di un'epica nuova capace di raggiungere grandi esiti a partire, cosa fondamentale, da oggetti narrativi vicini nel tempo, appartenenti a una storia moderna che si può innalzare a materia di canto riconoscendone l'importanza.

Nella prospettiva di una legittimazione del presente bisogna leggere il finale del poema, che dimostra come questo processo influenzi le strutture del testo e, di conseguenza, il loro legame con la tradizione. L'arrivo del contingente alleato in supporto degli assediati, infatti, non si ha come in Tasso a città presa, bensì con Granata ancora in piedi, come nel *Palermo liberato* di Balli, cosa che da un lato corregge quello che i detrattori consideravano un vizio della *Gerusalemme liberata*, cioè lo sviluppo di una seconda azione criticabile perché indipendente da quella principale, dall'altro consente una conclusione di altro tipo alla *narratio*, con una sosta significativa dopo la cruenta battaglia poiché consente a Ferdinando di perdonare al nemico anziché massacrarlo. La fine del poema, compendio perfetto di una tecnica di recupero della tradizione che non dimentica i paratesti e le discussioni che circondano i poemi,[254] pesca dalla rosa delle possibili conclusioni quella certamente più in sintonia con la sensibilità di un Seicento raro, intelligente e delicato – che proprio nel Tasso che simpatizzava per i vinti trovava un modello di riferimento –, più incline a esaltare la *pietas* che la ferocia del comandante, a maggior ragione dopo Westfalia, non solo per immancabili ragioni di opportunità politica ma per un sentimento di compassione sui destini dell'uomo che accumuna vincitori e vinti. La guerra è una triste necessità che – detto con modi immancabilmente tassiani – abolisce ogni distinzione di razza e fede, nel segno dell'orrore: «Non senti un parlar chiaro, un suono espresso / non vedi armi novelle o segno antico, / ma senti o gridi ignoti o voci fiere, / ma vedi infrante o rotte armi e bandiere».[255]

---

[252] Altro colpo di genio di Graziani, preceduto in questo solo da Marino in tutto il panorama della narrativa in ottave, è il legare al viaggiatore lo scienziato tramite il riferimento al *Sidereus nuncius* di Galilei, «sorta di giornale di bordo di un viaggio lunare» (ZINATO 2005, p. 267), vedendo nell'impresa di Colombo la rottura di un limite che porterà l'uomo a espandersi non solo su scala mondiale ma universale: «Forse al mondo lunar tanto disgiunto / fia che l'uomo il commercio un dì ritrove: / vuol Dio ch'ogni secreto, ogni arte, ogni opra / in secoli diversi a l'uom si scopra» (GRAZIANI, *Conquisto di Granata*, XXII 27, 5-8). La considerazione su Colombo rientra in un più ampio progetto di superamento degli antichi, di cui il poema è alfiere, già annunciato in precedenza, quando l'accostamento con Tifi stabilito da Ariosto veniva rivisto da Graziani all'insegna del sorpasso: «Taccia d'Argo e di Tifi opre vulgari / la Grecia favolosa a tal paraggio, / e del Colombo a i titoli più chiari / non presuma agguagliar breve viaggio» (ivi, XXII 94, 1-4, a fronte di ARIOSTO, *Orlando furioso*, XV 20).

[253] È l'eremita Ulderico, rapito in estasi, a darne conto, narrando della conquista del Messico di Hernando (che è Hernan Cortés) e della fondazione della casa di Sessa da parte di Consalvo (GRAZIANI, *Conquisto di Granata*, XXI 116-126).

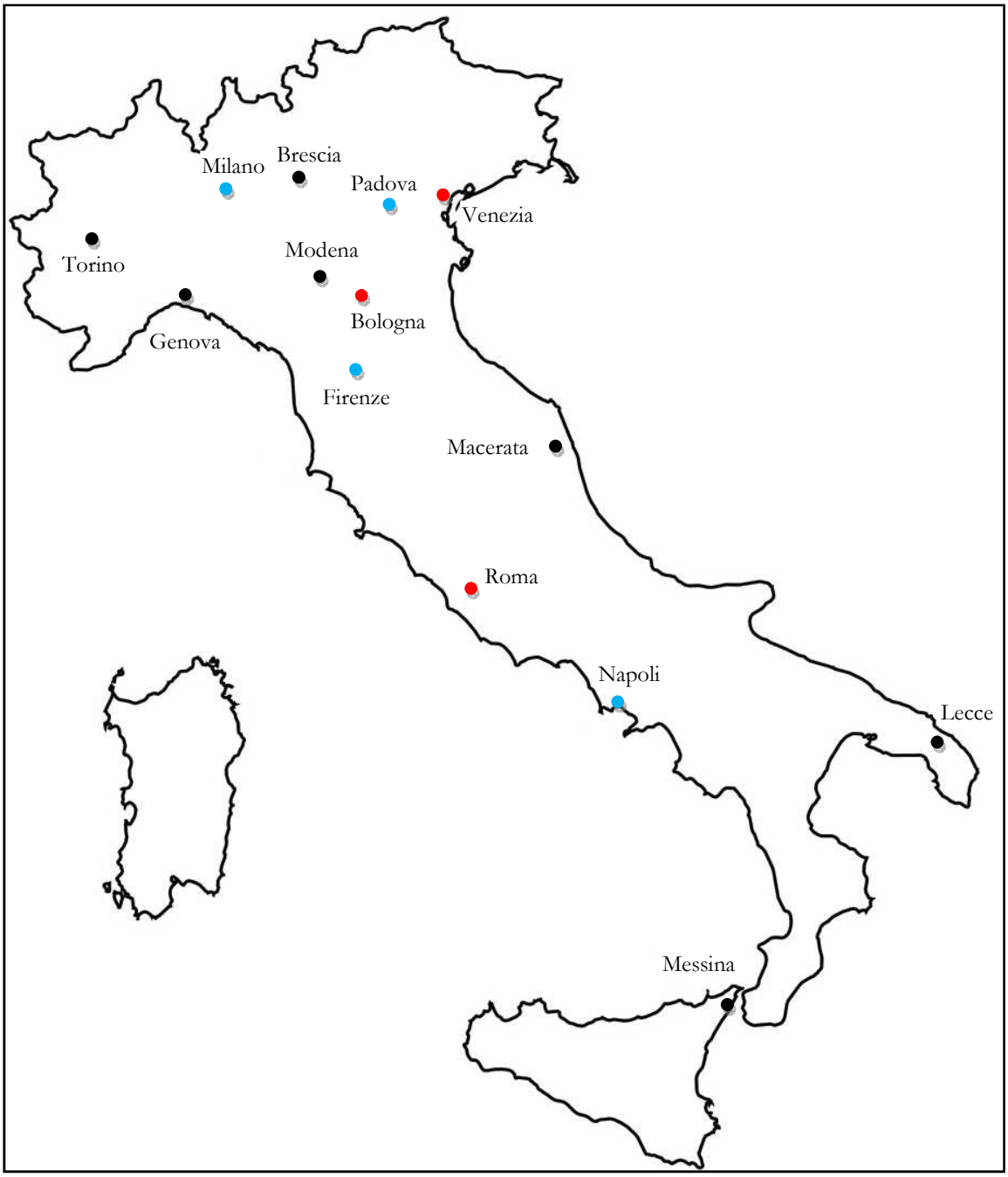
[254] Se è evidente che Graziani ha memoria delle polemiche sul poema tassiano, mi pare almeno probabile che ne abbia anche delle ottave stravaganti, rifiutate dalla vulgata ma finite sul mercato librario a partire dalla stampa pirata del *Goffredo* nel 1580 e poi in appendice all'edizione Osanna del 1584: si confronti in particolare la descrizione dell'approdo di TASSO, *Ottave estravaganti*, XV n, 1-4, con quella dell'insenatura alle pendici del Monte Camerun descritta in GRAZIANI, *Conquisto di Granata*, XIV 2, 5-8.

[255] Ivi, XXV 58, 5-8, e cfr. ovviamente TASSO, *Gerusalemme liberta*, XX 51, 5-8.

Tavola 1. Poemi e opere in prosa

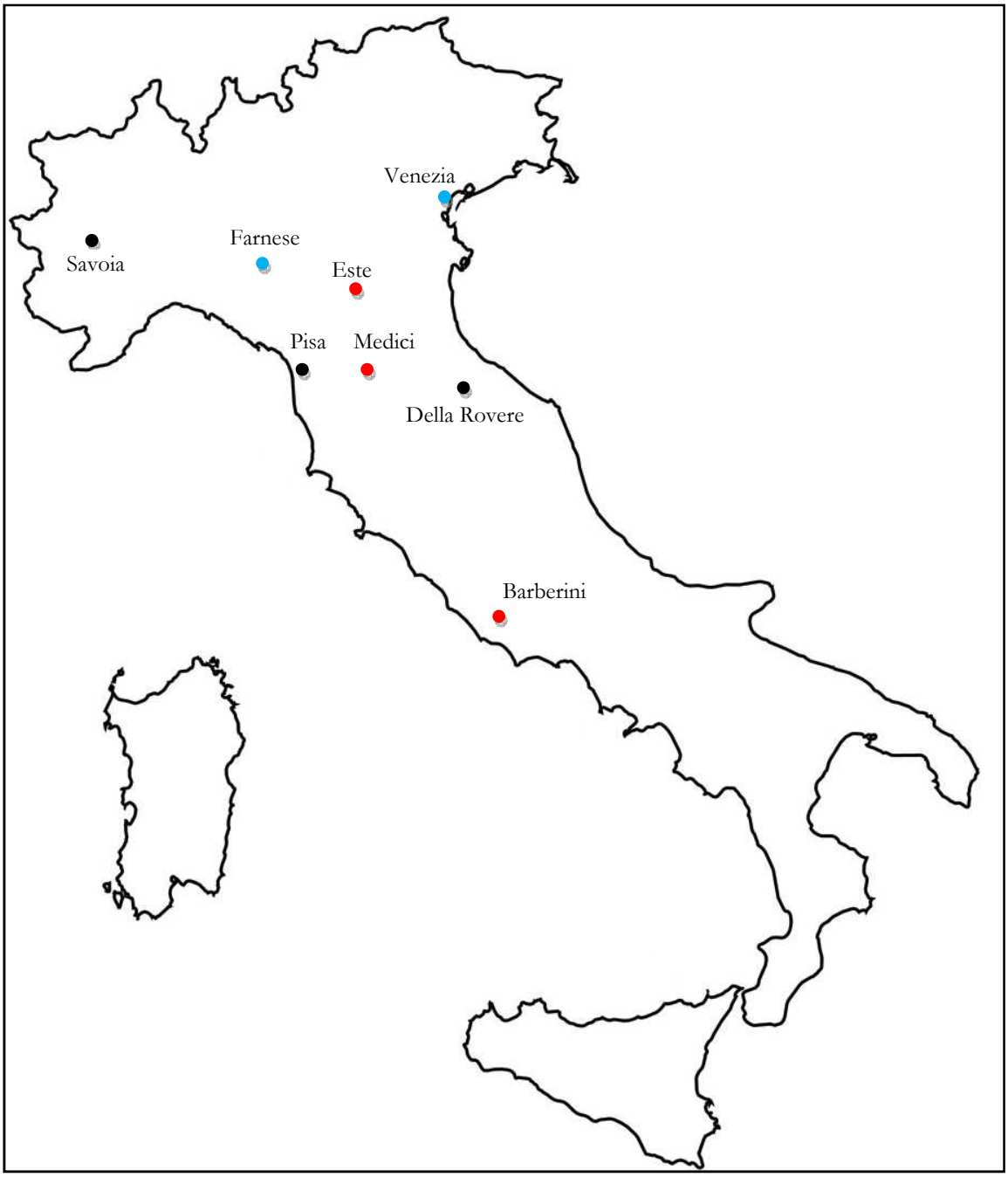
G. Graziani, *Cleopatra*	1632	
O. Tronsarelli, *Vittoria navale*	1633	
A. Scaramuccia, *Belisario* L. Marinella, *Enrico*	1635	
F. Bracciolini, *Bulgheria convertita*	1637	A. Aprosio, *Vaglio critico* G.C. Grandi, *Epopeia*
	1637	A. Aprosio, *Spugna*
Anonimo, *Fiordeligi* G. Chiabrera, *Foresto* G. Chiabrera, *Ruggiero*	1638 *1638*	
	1639	M. Peregrini, *Delle acutezze*
G. Garopoli, *Aurena* S. Errico, *Guerra troiana*	1640	
N. Villani, *Fiorenza difesa*	1641	
P.E. Obizzi, *Atestio*	1642	A. Aprosio, *Occhiale stritolato* A. Aprosio, *Buratto*
	1643	A. Aprosio, *Sferza poetica*
	1645	A. Aprosio, *Veratro secondo*
O. D'Andrea, *Italia liberata* G. Benamati, *Vittoria navale* S. Errico, *Croce stellata*	1646	
	1647	A. Aprosio, *Veratro primo*
F. Testi, *Costantino* F. Testi, *India conquistata*	1648	
G. Graziani, *Conquisto di Granata* G. Bartolomei, *America*	1650	M. Peregrini, *I fonti dell'ingegno*
G.L. Sempronio, *Boemondo* F. Brancalasso, *Betulia liberata*	1651	
	1652	G.B. Manzini, *Meteore rettoriche*

Tavola 2. Carta delle edizioni



Venezia	10	Napoli	4	Genova	1
Bologna	8	Firenze	2	Lecce	1
Roma	7	Milano	2	Macerata	1
		Padova	2	Messina	1
inediti	1	Brescia	1	Modena	1
Amsterdam	1	Foligno	1	Torino	1

Tavola 3. Carta del mecenatismo



Este	6	Farnese	2	Della Rovere	1
Medici	5	Venezia	2	Massa	1
Barberini	4			Pisa	1
Corona francese	4	*Corona spagnola*	1	Savoia	1

Poemi e edizioni per le Tavole 2 e 3

Scaramuccia, *Belisario*	Roma	Luigi XIII
Anonimo, *Fiordeligi*	*inedito*	Luigi XIII
Marino, *Adone*	Amsterdam	Luigi XIII
Bartolomei, *America*	Roma	Luigi XIV
Testi, *India conquistata*	Bologna	Filippo IV
Testi, *India conquistata*	Modena	
Testi, *India conquistata*	Venezia	
Testi, *India conquistata*	Modena	
Bracciolini, *Bulgheria convertita*	Roma	Antonio Barberini
Errico, *Guerra troiana*	Messina	Antonio Barberini
Villani, *Fiorenza difesa*	Roma	Francesco Barberini
Gatti, *Maria regina di Scozia*	Bologna	Maffeo Barberini
Graziani, *Cleopatra*	Venezia	Francesco I d'Este
Graziani, *Cleopatra*	Venezia	
Obizzi, *Atestio*	Bologna	Alfonso III d'Este
Obizzi, *Atestio*	Padova	
Testi, *Costantino*	Bologna	Francesco I d'Este
Testi, *Costantino*	Modena	
Testi, *Costantino*	Venezia	
Testi, *Costantino*	Modena	
Chiabrera, *Foresto*	Genova	Francesco I d'Este
Chiabrera, *Ruggiero*		Francesco I d'Este
Graziani, *Conquisto di Granata*	Modena	Francesco I d'Este
Garopoli, *Aurena*	Bologna	Ferdinando II di Toscana
D'Andrea, *Italia liberata*	Napoli	Ferdinando II di Toscana
D'Andrea, *Italia liberata*	Napoli	
Chiabrera, *Firenze*	Venezia	Ferdinando II di Toscana
Coppola, *Cosmo*	Firenze	Ferdinando II di Toscana
Baitello, *Scipiade*	Brescia	Ferdinando II di Toscana
Benamati, *Vittoria navale*	Bologna	Vittoria Della Rovere
Brancalasso, *Betulia liberata*	Napoli	Don Andrea Massa
Lalli, *Gerusalemme desolata*	Foligno	Odoardo Farnese
Sempronio, *Boemondo*	Bologna	Odoardo Farnese
Marinella, *Enrico*	Venezia	Doge e senato veneziani
Michiele, *Guidon Selvaggio*	Venezia	Doge e senato veneziani
Nozzolini, *Sardinga ricuperata*	Firenze	Pisa
Nozzolini, *Sardinga ricuperata*	Roma	
Grandi, *Tancredi*	Lecce	Carlo Emanuele di Savoia
Tasso, *Gerusalemme conquistata*	Venezia	Cinzio Aldobrandini

Marino, *Strage de gl'Innocenti*	Bologna	n.d.
Marino, *Strage de gl'Innocenti*	Milano	
Marino, *Strage de gl'Innocenti*	Torino	
Marino, *Strage de gl'Innocenti* e *Gerusalemme distrutta*	Venezia	n.d.
Marino, *Strage de gl'Innocenti* e *Gerusalemme distrutta*	Venezia	
Marino, *Strage de gl'Innocenti* e *Gerusalemme distrutta*	Macerata	
Marino, *Strage de gl'Innocenti* e *Gerusalemme distrutta*	Bologna	
Tronsarelli, *Vittoria navale*	Roma	n.d.
Tronsarelli, *Vittoria navale*	Roma	
Chiabrera, *Amedeide*	Napoli	n.d.
Errico, *Croce stellata*	Venezia	n.d.
Berti, *Scipione africano*	Padova	n.d.
Nigosanti, *Faneide*	Venezia	n.d.
Malipiero, *Annibale*	Milano	n.d.

Apologia = *Apologia del s. Torquato Tasso, in difesa della sua 'Giurusalemme liberata', a gli accademici della Crusca*, Ferrara, Vasalini 1586 [da p. 199 la numerazione è erronea, e ricomincia da 100; nelle citazioni si è ristabilita la numerazione corretta, segnalando tra parentesi tonde il numero di pagina errato].

Lettere = *Lettere diverse scritte da Torquato Tasso e da altri*, in *Apologia*, pp. 216-275.

Stacciata prima = *Difesa dell'"Orlando furioso" dell'Ariosto contra 'l dialogo 'Dell'epica poesia' di Camillo Pellegrino, stacciata prima*, Firenze, Manzani, 1584

ALAMANNI, *Avarchide* = L. Alamanni, *La Avarchide*, Firenze, Giunti e fratelli, 1570.

ALAMANNI, *Girone* = L. Alamanni, *Girone il Cortese*, Venezia, Comin da Trino, 1549.

ALEANDRI, *Difesa* = G. Aleandri, *Difesa dell'"Adone"*, Venezia, Scaglia, 1629.

ALEANDRI, *Difesa seconda* = G. Aleandri, *Difesa dell'"Adone", parte seconda*, Venezia, Scaglia, 1630.

ANONIMO, *Anversa liberata* = G.B. Marino, *Anversa liberata: tre canti inediti*, a cura di F. Salsano, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956.

ANONIMO, *Fiordeligi* = Accademico Guastatore, *Fiordeligi, overo Clodoveo*, Biblioteca Universitaria di Padova, segnatura 1090.VI, cc. 157-175, 1638.

ANONIMO, *Opposizioni all'"Eracleide"* = Anonimo, *Opposizioni d'incerto all'"Eracleide" di Zinano*, Venezia, Deuchino, 1623.

APROSIO, *Buratto* = A. Aprosio, *Il Buratto, replica di Carlo Galistoni al 'Molino'*, Venezia, Pavoni, 1642.

APROSIO, *Occhiale stritolato* = A. Aprosio, *Occhiale stritolato*, in Id., *Buratto.*

APROSIO, *Sferza poetica* = A. Aprosio, *La sferza poetica di Sapricio Saprici*, Venezia, Guerigliana, 1643.

APROSIO, *Spugna* = *La Spugna di Oldauro Scioppio per risposta all'"Occhiale" del Cavaliere Tomaso Stigliani*, Biblioteca Universitaria di Genova, segnatura E.II.32, cc. 105r-106v.

APROSIO, *Vaglio critico* = A. Aprosio, *Il vaglio critico di Masoto Galistoni da Terama*, Treviso, Righettini, 1637.

APROSIO, *Veratro primo* = A. Aprosio, *Del veratro, apologia di Sapricio Saprici*, Venezia, Leni, 1647.

APROSIO, *Veratro secondo* = A. Aprosio, *Del veratro, apologia di Sapricio Saprici*, Venezia, Leni, 1645.

ARETINO, *Marfisa* = P. Aretino, *Marfisa*, in Id., *Poemi cavallereschi*, a cura di D. Romei, Roma, Salerno, 1995.

ARIOSTI, *Alfeo* = O. Ariosti, *L'Alfeo*, a cura di Giuseppe Venturini, Ferrara, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, 1982.

ARIOSTI, *Difese* = *Difese dell'"Orlando furioso"*, in *Apologia*, pp. 300-327.

ARIOSTO, *Orlando furioso* = L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di C. Zampese, introduzione e commento di E. Bigi, indici di P. Floriani, Milano, Bur, 2012.

ARIOSTO, *Cinque canti* = L. Ariosto, *Cinque canti*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1977.

ARISTOTELE, *Poetica* = Aristotele, *Poetica*, traduzione con testo a fronte e introduzione di G. Paduano, Bari, Laterza, 1998.

BALLI, *Palermo liberato* = T. Balli, *Palermo liberato*, Palermo, Maringo, 1612.

BARDI, *Lezione in difesa dell'Ariosto* = G. Bardi, *Lezione in difesa dell'Ariosto*, in Id., *Della Imp. Villa Adriana e di altre sontuosissime già adiacenti alla città di Tivoli descrizione di Giovanni de' Conti Bardi antico accademico della Crusca*, Firenze, Magheri, 1825, pp. 39-78.

BARTOLOMEI, *America* = G. Bartolomei, *L'America*, Roma, Grignani, 1650.

BENAMATI, *Mondo nuovo* = G. Benamati, *Il mondo nuovo*, in Id., *Delle due trombe i primi fiati*, Parma, Viotti, 1622.

BENAMATI, *Vittoria navale* = G. Benamati, *La vittoria navale*, Bologna, Monti, 1646.

BENI, *Commento al 'Goffredo'* = P. Beni, *Il 'Goffredo', overo la 'Gierusalemme liberata' con il commento del Beni*, Padova, Bolzetta, 1616.

BENI, *Comparazione* = P. Beni, *Comparazione di Torquato Tasso con Omero e Virgilio*, Padova, Martini, 1612.

BOCCACCIO, *Decameron* = G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano, Milano, Bur, 2013.

BOCCHINERI, *Palladio* = C. Bocchineri, *Il Palladio*, Parigi, Huqheville, 1611.

BOIARDO, *Orlando innamorato* = M.M. Boiardo, *Orlando innamorato*, a cura di R. Bruscagli, Torino, Einaudi, 1995, 2 voll.

BOLOGNETTI, *Costante* = F. Bolognetti, *Il Constante*, Bologna, Rossi, 1566.

BRACCIOLINI, *Bulgheria convertita* = F. Bracciolini, *La Bulgheria convertita*, Roma, Mascardi, 1637.

BRACCIOLINI, *Croce racquistata* = F. Bracciolini, *La Croce racquistata*, Firenze, Giunti, 1618.

BRACCIOLINI, *Lettere sulla poesia* = F. Bracciolini, *Lettere sulla poesia*, introduzione, testo e note a cura di G. Baldassarri, Roma, Bulzoni, 1979.

BRACCIOLINI, *Roccella espugnata* = F. Bracciolini, *La Roccella espugnata*, Roma, Mascardi, 1630.

BRANCALASSO, *Betulia liberata* = F. Brancalasso, *La Betulia liberata*, Napoli, Maccarano, 1651.

CAGNOLI, *Aquilea distrutta* = B. Cagnoli, *Aquilea distrutta*, Venezia, Baba, 1628.

CAMILLI, *Cinque Canti* = C. Camilli, *Cinque Canti*, Venezia, De Franceschi, 1583.

CAMÕES, *Os Lusíadas* = L. Vaz De Camões, *Os Lusíadas*, Perugia, Edizioni dell'Urogallo, 2011.

CAMPEGGI, *Destruzione di Gierusalemme* = R. Campeggi, *La destruzione di Gierusalemme*, Roma, Grignani, 1628.

CAMPEGGI, *Lagrime* = R. Campeggi, *Le lagrime di Maria Vergine*, Bologna, Golfarini, 1617.

CATANEO, *Amor di Marfisa* = D. Cataneo, *Dell'amor di Marfisa*, Venezia, De' Franceschi, 1562.

CEBÀ, *Alcippo spartano* = A. Cebà, *Alcippo spartano*, in Id., *Tragedie*.

CEBÀ, *Furio Camillo* = A. Cebà, *Furio Camillo*, Genova, Pavoni, 1623.

CEBÀ, *Gonzaga* = A. Cebà, *Il Gonzaga, overo del poema eroico*, Genova, Pavoni, 1621.

CEBÀ, *Tragedie* = A. Cebà, *Tragedie*, a cura di M. Corradini, Milano, Vita e Pensiero, 2001.

CHAPELAIN, *Lettre sur le poëme d'"Adonis'* = J. Chapelain, *Lettre sur le poëme d'"Adonis'*, in G.B. MARINO, *Adone*, pp. 99-136.

CHIABRERA, *Amedeide* = G. Chiabrera, *Amedeide*, Genova, Pagano, 1836.

CHIABRERA, *Firenze* = G. Chiabrera, *Firenze*, Firenze, Pignoni, 1615.

CHIABRERA, *Foresto* = G. Chiabrera, *Foresto*, in Id., *Poemi eroici postumi*.

CHIABRERA, *Gotiade* = G. Chiabrera, *Delle guerre de' Goti*, Venezia, Brognolo, 1582.

CHIABRERA, *Poemetti sacri* = G. Chiabrera, *Poemetti sacri. 1627-1628*, a cura di L. Beltrami e S. Morando, introduzione di F. Vazzoler e S. Morando, Venezia, Marsilio, 2007.

CHIABRERA, *Poemi eroici postumi* = G. Chiabrera, *Poemi eroici postumi*, Genova, Guasco, 1653.

CHIABRERA, *Ruggiero* = G. Chiabrera, *Ruggiero*, in Id., *Poemi eroici postumi*.

CLAUDIANO, *De raptu Proserpinae* = C. Claudiano, *De raptu Proserpinae*, introduzione, traduzione con testo a fronte e note di F. Serpa, Milano, Rizzoli, 1981.

COLOMBO, *Giornale di bordo* = C. Colombo, *Giornale di bordo del primo viaggio e della scoperta delle Indie*, introduzione di F. Antonucci, traduzione di A. Bognolo, nota di F. Lardicci, Milano, BUR, 1992.

COSTO, *Pianto di Ruggiero* = T. Costo, *Il pianto di Ruggiero*, Napoli, Cappelli, 1582.

COSTO, *Vittoria della lega* = T. Costo, *La vittoria della Lega*, Napoli, Cappelli, 1582.

D'ALESSANDRO, *Difesa* = G.P. D'Alessandro, *Difesa dell'"Adone'* in CICOTTI 2003.

D'ANDREA, *Italia liberata* = O. D'Andrea, *Italia liberata*, Napoli, Beltramo, 1647.

D'URFÉ, *Jugement sur l'"Amedeide* = H. D'Urfé, *Jugement sur l'"Amedeide*, in BERTOLOTTO 1896.

DA MOSTO, *Navigazioni* = A. da Mosto, *Navigazioni di Alvise Ca' da Mosto*, in RAMUSIO, *Navigazioni e viaggi*, vol. I, pp. 469-535.

DANTE, *Inferno-Purgatorio-Paradiso* = D. Alighieri, *Commedia*, commento a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, «I Meridiani», Mondadori, 1991-1997, 3 voll.

DEGLI ODDI, *Dialogo* = N. Degli Oddi, *Dialogo in difesa di Camillo Pellegrini*, Venetia, Guerra, 1587.

DELLA VALLE, *Amedeide* = F. Della Valle, *Amedeide*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di P. Cazzani, Milano, Mondadori, 1955.

DENORES, *Discorso* = *Discorso di Iason Denores*, Padova, Meieto, 1587.

DEUCHINO, *Lo stampatore a' lettori* = E. Deuchino, *Lo stampatore a' lettori*, in MURTOLA, *Mondo*.

DI GIROLAMO, *Palermo trionfante* = V. Di Girolamo, *Palermo triunfante*, Palermo, Maringo, 1599.

DI SOMMA, *America* = A. Di Somma, *I due primi canti dell'America*, Roma, Zannetti, 1624.

DOLCE, *Trasformazioni* = L. Dolce, *Le trasformationi*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1558.

DONIA, *San Giorgio* = M. Donia, *Il Giorgio*, Palermo, Maringo, 1600.

DONNO, *Sposalizio del mare* = F. Donno, *L'allegro giorno veneto, overo lo sposalizio del mare*, Venezia, Sarzina, 1627.

ERRICO, *Babilonia distrutta* = S. Errico, *La Babilonia distrutta*, Messina, Bianco, 1623.

ERRICO, *Croce stellata* = S. Errico, *Croce stellata*, in Id., *Poesie liriche*, Venezia, Hertz, 1646.

ERRICO, *Guerra troiana* = S. Errico, *Della guerra troiana*, Messina, Stamperia Camerale, 1640.

ERRICO, *Occhiale appannato* = S. Errico, *L'occhiale appannato*, Napoli, Matarozzi, 1629.

ERRICO, *Rivolte di Parnaso* = S. Errico, *Le rivolte di Parnaso*, Venezia, Fontana, 1626.

FIORETTI, *Proginnasmi poetici* = B. Fioretti, *Proginnasmi poetici di Udeno Nisiely*, Firenze, Matini, 1620.

FRATTA, *Malteide* = G. Fratta, *La Malteide*, Venezia, Zaltieri, 1596.

FRATTA, *Nigella* = G. Fratta, *Nigella. Favola pastorale*, a cura di P. Lasagna, Bologna, ArchetipoLibri, 2012.

GABRIELLI, *Stato della Chiesa liberato* = G. Gabrielli, *Lo Stato della Chiesa liberato*, Vicenza, Grossi, 1620.

GALLUCCI, *San Francesco* = A. Gallucci, *Il San Francesco, overo Gierusalemme celeste acquistata*, Venezia, Barezzi, 1618.

GARIBI, *Seraffico San Francesco* = G. Garibi, *Il seraffico San Francesco*, Genova, Bartoli, 1595.

GAROPOLI, *Aurena* = G. Garopoli, *L'Aurena*, Bologna, Monti, 1641.

GHELFUCCI, *Alla gloriosa regina del cielo* = C. Ghelfucci, *Alla gloriosa regina del cielo*, in Id., *Il rosario della Madonna*, Venezia, Polo, 1603.

GIORGINI, *Mondo nuovo* = G. Giorgini, *Il mondo nuovo*, Iesi, Farri, 1596.

GIRALDI, *Ercole* = G.B. Giraldi, *Dell'Hercole*, Modena, Gadaldini, 1557.

GONZAGA, *Fido amante* = C. Gonzaga, *Il fido amante*, Mantova, Ruffinello, 1582.

GRANDI, *Epopeia* = G.C. Grandi, *L'Epopeia*, Lecce, Michieli, 1637.

GRANDI, *Tancredi* = A. Grandi, *Il Tancredi*, Lecce, Michieli, 1632.

GRAZIANI, *Cleopatra* = G. Graziani, *La Cleopatra*, Modena, Soliani, 1632.

GRAZIANI, *Conquisto di Granata* = G. Graziani, *Il conquisto di Granata*, Modena, Soliani, 1650.

GRISALDI, *Costantino* = F. Grisaldi, *Costantino il Grande, overo Massenzio sconfitto*, Venzia, Giunti, 1620.

GUALTEROTTI, *America* = R. Gualterotti, *L'America*, Firenze, Giunti, 1611.

GUASTAVINI, *Risposta* = *Del sig. Giulio Guuastavini risposta all'Infarinato*, Bergamo, Ventura, 1588 [da p. 79v l'esemplare è mutilo].

GUIDOTTI, *Gerusalemme distrutta* = P. Guidotti, *Quattro Canti della Gerusalemme Distrutta di Paulo Borghesi Guidotti*, in NICOLACI 2016.

IMPERIALI, *Stato rustico* = G.V. Imperiali, *Lo stato rustico*, edizione a cura di O. Besomi, A. Lopez-Bernardeschi, G. Sopranzi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2015.

LOMBARDELLI, *Dei contrasti* = *Discorso intorno ai contrasti che si fanno sopra la 'Giervsalemme liberata' di Torquato Tasso*, Ferrara, Vassalini, 1586.

LUCANO, *Farsaglia* = M.A. Lucano, *Farsaglia o La guerra civile*, testo latino a fronte, introduzione di L. Canali, premessa al testo e note di F. Brena, Milano, Bur, 2011[6].

MALMIGNATI, *Enrico* = E. Malmignati, *L'Enrico, overo Francia conqusitata*, Francia, Guarisco, 1623.

MALMIGNATI, *Ordaura* = *L'Ordaura*, Venezia, Valentini, 1630.

MANZANO, *Dandolo* = S. Manzano, *I tre primi canti del Dandolo*, Venezia, Bariletti, 1594.

MANZINI, *Meteore rettoriche* = G.B. Manzini, *Delle meteore rettoriche*, Bologna, Monti, 1652.

MARINELLA, *Enrico* = L. Marinella, *L'Enrico, overo Bisanzio acquistato*, Venezia, Imberti, 1635.

MARINO, *Adone* = G.B. Marino, *Adone*, a cura di E. Russo, Milano, Bur, 2013, 2 voll.

MARINO, *Gerusalemme distrutta* = G.B. Marino, *Gerusalemme distrutta*, Venezia, Piuti, 1626.

MARINO, *Strage de gl'Innocenti* = G.B. Marino, *La Strage de gl'Innocenti*, Venezia, Scaglia, 1633.

MARINO, *Tempio* = G.B. Marino, *Il Tempio*, Lione, Iullieron, 1615.

METELLI, *Marte* = V. Metelli, *Il Marte*, Venezia, Venzoni, 1582.

MURTOLA, *Mondo* = G. Murtola, *Della creazione del mondo*, Venezia, Deuchino e Pulciani, 1608.

NOZZOLINI, *Sardigna ricuperata* = T. Nozzolini, *La Sardigna ricuperata*, Firenze, Onofri, 1632.

OBIZZI, *Atestio* = P.E. Obizzi, *L'Atestio*, Bologna, Monti e Zenero, 1642.

OMERO, *Iliade* = Omero, *Iliade*, prefazione di F. Codino, traduzione con testo a fronte di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1990[2].

OMERO, *Odissea* = Omero, *Odissea*, introduzione e commento a cura di V. Di Benedetto, traduzione di V. Di Benedetto e P. Fabrini, Milano, Bur, 2014.

OTTONELLI, *Difese* = G. Ottonelli, *Discorso del s. Giulio Ottonelli*, Ferrara, Vassalini, 1586.

OVIDIO, *Metamorfosi* = P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, traduzione con testo a fronte a cura di P. Bernardini Mazzolla, Torino, Einaudi, 1994[2].

PANCETTI, *Venezia libera* = C. Pancetti, *Venezia libera*, Venezia, Muschio, 1622.

PATRIZI, *Parere* = *Parere del Patrici, in difesa di Lodovico Ariosto*, in *Apologia*, pp. 276-299.

PATRIZI, *Trimerone* = *Della poetica di Francesco Patrici, La Deca Disputata […] e vi è aggiunto il Trimerone*, Ferrara, Baldini, 1586.

PELLEGRINO, *Carrafa* = C. Pellegrino, *Discorso dell'epica poesia*, Firenze, Sermartelli, 1584.

PELLEGRINO, *Replica* = C. Pellegrino, *Replica alla risposta degli Accademici della Crusca*, Vico Equense, Cacchi, 1585.

PEREGRINI, *Acutezze* = M. Peregrini, *Delle acutezze*, Genova, Ferroni et alii, 1639.

PEREGRINI, *I fonti dell'ingegno* = M. Peregrini, *I fonti dell'ingegno*, Bologna, Zenero, 1650.

PERI, *Fiesole distrutta* = G. Peri, *Fiesole distrutta*, Firenze, Pignoni, 1619.

PESCETTI, *Difesa* = *Del primo Infarinato, cioè della 'Risposta' dello Infarinato accademico della crusca all''Apologia' di Torquato Tasso, 'Difesa' d'Orlando Pescetti contro allo Eccellentiss. Sig. Giulio Guastavino*, Verona, Discepolo, 1590.

PRETI, *Discorso intorno all'onestà della poesia* = G. Preti, *Discorso del signor Girolamo Preti intorno all'onestà della poesia*, in CAMPEGGI, *Lagrime*, pp. 13-37.

RAMUSIO, *Navigazioni e viaggi* = G.B. Ramusio, *Navigazioni e viaggi*, a cura di M. Milanesi, Torino, Einaudi, 1978, 6 voll.

SALVIATI, *'Nfarinato primo* = L. Salviati, *Dello infarinato*, Firenze, Meccoli e Magliani, 1585.

SALVIATI, *'Nfarinato secondo* = L. Salviati, *Lo 'nfarinato secondo*, Firenze, Padovani, 1588.

SANVITALI, *Anversa conquistata* = F. Sanvitali, *Anversa conquistata*, Parma, Viotti, 1609.

SARROCCHI, *Scanderbeide* = M. Sarrocchi, *La Scanderbeide*, Roma, Fei, 1623.

SCARAMUCCIA, *Belisario* = A. Scaramuccia, *Il Belisario*, Roma, Grignani, 1635.

SEMPRONIO, *Boemondo* = G.L. Sempronio, *Il Boemondo, overo Antiochia difesa*, Bologna, Zenero, 1651.

STAZIO, *Tebaide* = P.P. Stazio, *Tebaide*, introduzione di W.J. Dominik, traduzione con testo a fronte e note di G. Faranda Villa, Milano, Bur, 2009[4].

STIGLIANI, *Arte poetica* = *L'arte poetica del cav.re Fra Tomaso Stigliani, distinta in sei libri e i libri in capitoli, nella quale con nuovo modo e con ordine non più usato s'insegna chiaramente il favoleggiare e tutte l'altre parti appartenenti al poeta*, Biblioteca Casanatense, Roma, segnatura ms1265/1-4, cc. 1-100.

STIGLIANI, *Mondo Nuovo* = T. Stigliani, *Il Mondo Nuovo*, Roma, Mascardi, 1628.

STIGLIANI, *Occhiale* = T. Stigliani, *Dello occhiale, opera difensiva*, Venezia, Carampello, 1627.

STROZZI, *America* = G.B. Strozzi, *America*, in FIDO 1982.

STROZZI, *Barbarigo* = G. Strozzi, *Il Barbarigo, overo l'amico sollevato*, Venezia, Ginammi, 1628.

STROZZI, *Discorso dell'unità* = G.B. Strozzi, *Discorso dell'unità*, in Id., *Orazioni e prose*, pp. 148-158.

STROZZI, *Lezione in lode del poema* = G.B. Strozzi, *Lezione in lode del poema eroico*, in Id., *Orazioni e prose*, pp. 189-203.

STROZZI, *Orazioni e prose* = *Orazioni e altre prose*, Roma, Grignani, 1635.

STROZZI, *Venezia edificata* = G. Strozzi, *La Venezia edificata*, Venezia, Pinelli, 1624.

SUMMO, *Discorsi poetici* = A. Summo, *Discorsi poetici*, Padova, Bolzetta. 1600.

TASSO, *Allegoria* = T. Tasso, *Allegoria del poema*, in SOLERTI 1895, II, pp. 25-30.

TASSO, *Amadigi* = B. Tasso, *L'Amadigi*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560.

TASSO, *Apologia* = T. Tasso, *Apologia*, in *Apologia*, pp. 121-215.

TASSO, *Discorsi del poema eroico* = T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in TASSO, *Prose,* vol. I, pp. 487-729.

TASSO, *Discorsi dell'arte poetica* = T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, in TASSO, *Prose,* vol. I, pp. 349-410.

TASSO, *Gerusalemme conquistata* = T. Tasso, *Gerusalemme conquistata*, a cura di L. Bonfigli, Bari, Laterza, 1934.

TASSO, *Gerusalemme liberata* = T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, Bur, 2009.

TASSO, *Gierusalemme* = T. Tasso, *Il Gierusalemme*, introduzione, commento e testo critico a cura di G. Baldassarri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.

TASSO, *Lettere* = T. Tasso, *Lettere*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1852-1855.

TASSO, *Lettere poetiche* = T. Tasso, *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Parma, Guanda, 1995.

TASSO, *Lettere II* = B. Tasso, *Delle lettere di M. Bernardo Tasso secondo volume,* Venezia, Giolito de' Ferrari, 1560 (ristampa anastatica a cura di A. Chemello, Araldo Forni Editore, Bologna, 2002).

TASSO, *Prose* = T. Tasso, *Prose*, a cura di E. Mazzalai, Milano-Napoli, Ricciardi, 1935.

TASSO, *Rinaldo* = T. Tasso, *Rinaldo*, edizione commentata a cura di M. Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

TASSO, *Risposta* = *Risposta del s. Torquato Tasso, al 'Discorso' del sig. Orazio Lombardelli*, Ferrara, Vasalini, 1586.

TASSONI, *Lettere* = A. Tassoni, *Lettere*, a cura di P. Puliatti, Roma-Bari, Laterza, 1978, 2 voll.

TASSONI, *Oceano* = A. Tassoni, *Oceano*, in Id., *La secchia rapita, L'Oceano e le Rime*, a cura di G. Rossi, Bari, Laterza, 1930.

TASSONI, *Postille al 'Mondo Nuovo'* = A. Tassoni, *Postille al 'Mondo Nuovo'*, in T. Stigliani, *Mondo nuovo*, Piacenza, Bazachi, 1617.

TESTI, *Costantino* = F. Testi, *Costantino*, in Id., *Terza parte delle poesie.*

TESTI, *India conquistata* = F. Testi, *India conquistata*, in Id., *Terza parte delle poesie.*

TESTI, *Terza parte delle poesie* = F. Testi, *Terza parte delle poesie*, Modena, Soliani, 1651.

TRISSINO, *Italia liberata* = G.G. Trissino, *L'Italia liberata da' Gotthi*, Roma, Valerio e Luigi Dorici, 1547.

TRONSARELLI, *Vittoria navale* = O. Tronsarelli, *La vittoria navale*, Roma, Fei, 1633.

VERDIZZOTTI, *Aspromonte* = G.M. Verdizzotti, *Dell'Aspromonte*, Venezia, Giolito, 1591, e Venezia, Guerra, 1594.

VERDIZZOTTI, *Boemondo* = G.M. Verdizzotti, *Il Boemondo overo dell'acquisto di Antiochia*, Venezia, Rampazetto, 1607.

VERDIZZOTTI, *Lettere* = G.M. VERDIZZOTTI, *Lettere a Orazio Ariosti*, a cura di G. Venturini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969.

VESPUCCI, *Lettera delle isole nuovamente trovate* = A. Vespucci, *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovate in quattro suoi viaggi*, in *Il mondo nuovo di Amerigo Vespucci. Scritti vespucciani e paravespucciani*, a cura di M. Pozzi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, pp. 133-175.

VILLANI, *Considerazioni* = N. Villani, *Considerazioni di messer Fagiano sopra la seconda parte dell''Occhiale'*, Venezia, Pinelli, 1631.

VILLANI, *Fiorenza difesa* = N. Villani, *Della Fiorenza difesa*, Roma, Landini, 1641.

VILLANI, *Uccellatura* = N. Villani, *L'uccellatura di Vincenzo Foresi*, Venezia, Pinelli, 1630.

VILLIFRANCHI, *Colombo* = G. Villifranchi, *Copia del primo e del secondo canto del Colombo*, Firenze, Sermartelli, 1582.

VIRGILIO, *Eneide* = 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.

VISDOMINI, *Parma vittoriosa* = E. Visdomini, *Parma vittoriosa d'Eugenio Visdomini, nell'Academia innominata di Parma il roco, al sereniss. sig. il sig. donn'Alfonso da Este principe di Modena et di Reggio*, Biblioteca Universitaria di Modena, alfa G.6.8.

ZINANO, *Eracleide* = G. Zinano, *L'Eracleide*, Venezia, Deuchino, 1623.

ZINANO, *Il sogno* = *Il sogno, overo della poesia*, Reggio, Bartoli, 1586.

ZOPPIO, *Parere* = *Parere del molto illustre et eccellente sig. Melchior Zoppio*, in CAMPEGGI, *Lagrime*, pp. 7-11.

Bibliografia

A History of Women's Writing in Italy = *A History of Women's Writing in Italy*, a cura di L. Panizza e S. Wood, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Atlante della letteratura italiana = *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, Torino, Einaudi, 3 voll.

Attila e gli Unni = *Attila e gli Unni, mostra itinerante*, a cura di S. Blason Scarel, Roma, L'erma di Bretschneider, 1995.

Cantami o diva = Cantami o diva*: la tradizione del poema*, Torino, Editrice Tirrenia Stampatori, 1992.

Cavalieri ed eroi = *Cavalieri ed eroi alla corte di Mantova. Il 'Fido Amante' di Curzio Gonzaga*, a cura di A.M. Razzoli Roio, Roma, Verso l'Arte, 2008.

Cinquant'anni di pittura veronese = *Cinquant'anni di pittura veronese 1580-1630*, Catalogo della mostra a cura di L. Magagnato, Vicenza, Neri Pozza, 1974.

Cultura meridionale e letteratura italiana = *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna*, Atti dell'XI Congresso dell'Associazione per gli Studi di Lingua e Letteratura italiana, Napoli-Castel dell'Ovo, 14-18 aprile 1982, a cura di P. Giannantonio, Napoli, Loffredo, 1985.

Curzio Gonzaga = *Curzio Gonzaga fedele d'amore. Letterato e politico*, Atti del convegno di studi di Torino, 27-28 novembre 1999, a cura di A. Villata, Roma, Verso l'Arte, 2000.

Il letterato tra miti e realtà del nuovo mondo = *Il letterato tra miti e realtà del nuovo mondo: Venezia, il mondo iberico e l'Italia*. Atti del Convegno di Venezia, 21-23 ottobre 1992, a cura di A. Caracciolo Aricò, Roma, Bulzoni, 1994.

Dopo Tasso = *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico. Atti del Convegno di Studi, Urbino, 15 e 16 giugno 2004*, a cura di G. Arbizzoni, M. Faini, T. Mattioli, Roma-Padova, Antenore, 2005.

Epica e oceano = *Epica e oceano*, a cura di R. Gigliucci, in «Studi (e testi) italiani», 34 (2014).

Figures à l'italienne = *Figures à l'italienne. Métaphores, équivoques et pointes dans la littérature maniériste et baroque*, a cura di D. Boillet e A. Godard, Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 1999.

Gorizia barocca = *Gorizia barocca. Una città italiana nell'impero degli Asburgo*, Catalogo della Mostra, Monfalcone, Edizioni laguna, 1999.

I capricci di Proteo = *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, Atti del Convegno internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno, 2002.

Il nuovo canzoniere = *Il nuovo canzoniere. Esperimenti lirici secenteschi*, a cura di C. Montagnani, Roma, Bulzoni, 2008.

Instabilità e metamorfosi = *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Atti del Convegno di Studi (Genova, 5-7 ottobre 2006), a cura di S. Morando, Venezia, Marsilio, 2007.

La filología italiana = *La filología italiana ante el nuevo milenio*, a cura di V. González Martin, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2003.

La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento = *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento. Modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, a cura di T. Artico e E. Zucchi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, i.c.s.

La scelta della misura = *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, Atti del Convegno di studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte, Savona, 3-6 novembre 1988, a cura di F. Bianchi e P. Russo, Genova, Costa & Nolan, 1993.

L'arme e gli amori = *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence.* Acts of an International Conference, Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001, a cura di M. Rossi e F. Gioffredi Superbi, Firenze, Olschki, 2004.

Lectura Marini = *Lectura Marini*, a cura di F. Guardiani, Dovehouse Ed., Toronto, 1989.

Lettura della «Gerusalemme liberata» = *Lettura della «Gerusalemme liberata»*, a cura di F. Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.

Lettura dell'«Orlando furioso» = *Lettura dell'«Orlando furioso»*, diretta da G. Baldassarri e M. Praloran, vol. I, a cura di G. Bucchi e F. Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016.

L'eroicomico dall'Italia all'Europa = *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*, Atti del Convegno, Università di Losanna, 9-10 settembre 2011, a cura di G. Bucchi, Pisa, ETS, 2013.

Il romanzo = *Il romanzo. Origine e sviluppo delle strutture narrative nella letteratura occidentale*, a cura di Associazione Italiana di Cultura Classica Delegazione di Pontedera e Liceo Scientifico «XXV aprile» - Pontedera, Pisa, ETS, 1987.

Politica e cultura = *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid*, Convegno internazionale di studi, Torino, 21-24 febbraio 1995, a cura di M. Masoero, S. Mamino e C. Rosso, Firenze, Olschki, 1999.

Ricerche tassiane = *Ricerche tassiane*. Atti del convegno di Studi. Cagliari, 21-22 ottobre 2005, a cura di R. Puggioni, Roma, Bulzoni, 2009.

San Francesco e il Francescanesimo = *San Francesco e il Francescanesimo nella letteratura italiana dal Rinascimento al Romanticismo, Atti del Convegno Nazionale, Assisi, 18-20 maggio 1989*, a cura di S. Pasquazi, Roma, Bulzoni, 1990.

Storia della letteratura italiana = *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Roma, Salerno, 14 voll.

Sul Tasso = *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di F. Gavazzeni, Roma-Padova, Antenore, 2003.

The 'Sense' of Marino = *The 'Sense' of Marino. Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, a cura di F. Guardiani, New York-Ottawa-Toronto, Legas, 1994.

ALFANO 2011 = G. Alfano, *Una forma per tutti gli usi: l'ottava rima*, in *Atlante storico della letteratura italiana*, vol. II. *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di E. Irace, 2011, pp. 31-57.

ALOÈ 2013 = C. Aloè, *Wellington 2013 – Ippolita rinascimentale, le Amazzoni americane nell'epica italiana*, in «altrelettere», 20.5.2014, DOI: 10.5903/al_uzh-19.

AMORETTI 1993 = G. Amoretti, *Il "Firenze" di Gabriello Chiabrera*, in *La scelta della misura*, pp. 231-246.

ANTONIOLI 2008 = R. Antonioli, *Il mito di Armidoro. Giovanni Soranzo e il suo poema milanese (1611)*, tesi di dottorato discussa presso l'Università Sacro Cuore di Milano nel 2008, supervisori M. Corradini e C. Annoni.

ARBIZZONI 1977 = G. Arbizzoni, *Un'ipotesi secentesca di poesia eroica*, Argalìa, Urbino, 1977.

ARBIZZONI 1985 = G. Arbizzoni, *Una topica del poema eroico nell'*Epopeia *di Giulio Cesare Grandi*, in *Cultura meridionale e letteratura italiana*, pp. 275-286.

ARBIZZONI 1997 = G. Arbizzoni, *Poesia epica, eroicomica, satirica, burlesca. La poesia rusticale toscana. La poesia figurata*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. V. *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno, 1997, pp. 727-770.

ARDISSINO 1996 = E. Ardissino, *«L'aspra tragedia». Poesia e sacro in Torquato Tasso*, Firenze, Olschki, 1996.

ARDISSINO 1999 = E. Ardissino, *Conoscenza e diletto nelle «Acutezze» di Matteo Peregrini*, in *Figures à l'italienne*, pp. 291-305.

ARNAUDO 2012 = M. Arnaudo, *Tolomeo Nozzolini poeta sacro del Seicento*, Ravenna, Longo, 2012.

BALDASSARRI 1977 = G. Baldassarri, *«Inferno» e «cielo». Tipologia e funzione del «meraviglioso» nella «Liberata»*, Roma, Bulzoni, 1977.

BALDASSARRI 1979 = G. Baldassarri, *Introduzione*, in BRACCIOLINI, *Lettere*, pp. 11-21.

BALDASSARRI 1982 = G. Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa nel poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982.

BALDASSARRI 1982b = *Quasi un picciolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, a cura di G. Baldassarri, Unicopli, Milano, 1982.

BALDASSARRI 1982c = G. Baldassarri, *Prefazioni cinquecentesche*, in Baldassarri 1982b, pp. 13-22.

BALDASSARRI 1984 = G. Baldassarri, *Ancora sulla cronologia dei «Discorsi dell'arte poetica» (e filigrane tassesche)*, in «Studi Tassiani», XXXII (1984), pp. 99-110.

BALDASSARRI 1989 = G. Baldassarri, *Il Marino ovvero la Poesia*, in *Lectura Marini*, pp. 139-153.

BALDASSARRI 2003 = G. Baldassarri, *Dalla "crociata" al "martirio". L'ipotesi alternativa di Sveno*, in *Sul Tasso*, pp. 107-121.

BALDASSARRI 2005 = G. Baldassarri, *Sulla «Croce racquistata»*, in *Dopo Tasso*, pp. 63-94.

BALDASSARRI 2009 = G. Baldassarri, *Sulla «Gerusalemme conquistata»*, in *Ricerche tassiane*, pp. 159-172.

BALDONCINI 1993 = S. Baldoncini, *L'"Epopea Americana" del sec XVI: "Il Mondo Nuovo" di Giovanni Giorgini*, in «Biblioteca Aperta», 4 (1993), pp. 11-14.

BALSAMO 2008 = J. Balsamo, *«Per fargli dar l'anima dalla stampa di Francia»: Marino, l'*Adone *et le livre italien à Paris dans la première moitié du XVII siècle*, in *Maitre et passeur. Per Marziano Guglielminetti dagli amici di Francia*, a cura di Claudio Sensi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 197-212.

BARBI 1897 = M. Barbi, *Notizia della vita e delle opere di Francesco Bracciolini*, Firenze, Sansoni, 1897.

BATTISTINI 2000 = A. Battistini, *Retoriche del Barocco*, in *I capricci di Proteo*, pp. 71-110.

BATTISTINI 2002 = A. Battistini, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2002.

BEALL 1937 = C.B. Beall, *Deux Romans peu connus du XVIIe siècle français*, in «Modern Language Notes», 52, 7 (Nov., 1937), pp. 482-485.

BEER 1987 = M. Beer, *Romanzi di cavalleria*, Roma, Bulzoni, 1987.

BELLINI 1992 = G. Bellini, *Colombo nelle grandi opere della letteratura italiana*, in BELLINI-MARTINI 1992, pp. 159-179.

BELLINI 2002 = E. Bellini, *Agostino Mascardi tra 'ars poetica' e 'ars historica'*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

BELLINI-MARTINI 1992 = G. Bellini e D.G. Martini, *Colombo e la scoperta nelle grandi opere letterarie*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992, pp. 159-179.

BELLONI 1907 = A. Belloni, *Il pensiero critico di Torquato Tasso nei posteriori trattatisti italiani dell'epica*, in *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni dai suoi discepoli*, per cura di A. Della Torre e P.L. Rambaldi, Firenze, tipografia Galileiana, 1907, tomo II, pp. 5-79.

BELTRAMI 2015 = L. Beltrami, *Tra Tasso e Marino: Giovan Vincenzo Imperiali. Percorsi nella letteratura di primo Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015.

BERTOLOTTO 1896 = G. Bertolotto, *Il giudizio di Onorato d'Urfe sull'*Amedeida *per la prima volta pubblicato*, in «Giornale ligustico di archeologia, storia e letteratura», XXI (1896), 1-2, pp. 143-199.

BERTONI 1997 = C. Bertoni, *Percorsi europei dell'eroicomico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1997.

BIANCHINI 1982 = G. Bianchini, *Cristoforo Colombo nella poesia italiana, Parte prima. Poesia epica*, Venezia, Tip. Cordelia, 1892, pp. 17-30.

BOCCA 2013 = L Bocca, *Le «Lettere poetiche» e la revisione romana della «Gerusalemme liberata»*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014.

BONARDI 1975 = P. Bonardi, *Vita ed opere di Fortuniano Sanvitale (1564-1626)*, in «Archivio Storico Province Parmensi», XXVII (1975), pp. 261-318.

BORSETTO 2002 = L. Borsetto, *Riscrivere gli Antichi, riscrivere i Moderni e altri studi di letteratura italiana e comparata tra Quattro e Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002.

BOSCO 1991 = G. Bosco, *Tra mito e storia. "L'Epopea" in Francia nel XVII secolo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1991.

BOSCO 1993 = G. Bosco, *Il "Jugement" di Honoré d'Urfé sull'"Amadeide"*, in *La scelta della misura*, pp. 518-531.

BOSCO 1999 = G. Bosco, *L'epico d'Urfé, cortigiano sabaudo*, in *Politica e cultura*, pp. 263-273.

BOVET 1905 = E. Bovet, *La préface de Chapelain à l'*Adonis, in *Aus romanischen sprachen und literaturen*, Tubingen, Verlag von Max Niemeyer, 1905, pp. 1-52.

BRIGUGLIO 1994 = S. Briguglio, *Due visioni della religiosità dei popoli del Nuovo Mondo: Pietro Martire d'Anghiera e Gonzalo Fernandez de Oviedo*, in *Il letterato tra miti e realtà del nuovo mondo*, pp. 99-116.

BRUSCAGLI 1987 = R. Bruscagli, *"Romanzo" ed "epos" dall'Ariosto al Tasso*, in *Il romanzo*, pp. 53-71

BRUSCAGLI 1993 = R. Bruscagli, *L'errore di Goffredo (G. L. XI)*, in «Studi tassiani», XL-XLI (1992-1993), pp. 207-232.

BRUSCAGLI 2003 = R. Bruscagli, *Studi cavallereschi*, Firenze, SEF, 2003.

BUCCHI 2015 = G. Bucchi, *Il Vecchio Mondo di Tassoni: l'impasse dell'*Oceano, in *Epica e Oceano*, pp. 99-114.

CABANI 1995 = M.C. Cabani, *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Napoli, Liguori, 1995.

CABANI 1999 = M.C. Cabani, *La pienalla di Scarpinello. Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Lucca, Pacini Fazi Editore, 1999.

CABANI 2010 = M.C. Cabani, *Eroi comici. Saggi su un genere seicentesco*, Lecce, Pensa, 2010.

CACHEY 1995 = T.J. Cachey jr., *Le Isole Fortunate. Appunti di storia letteraria italiana*, Roma, L'«Erma» di Bretschneider, 1995.

CALABRESE 2010 = S. Calabrese, *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, in collaborazione con F. Fioroni, Milano, Mondadori, 2010.

CALZAVARA 1994 = A. Calzavara, *«Istoria» e «commedia» nell'opera di un autore marchigiano del XVII secolo: Angelita Scaramuccia*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXI (1994), pp. 534-552.

CAPUOZZO 2008 = S. Capuozzo, *Tomaso Costo e la battaglia di Lepanto: edizione e studio de «La vittoria della Lega»*, tesi di dottorato discussa presso l'Università Federico II di Napoli, a.a. 2007-2008, supervisore M. Palumbo.

CARMINATI 2008 = C. Carminati, *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008.

CARPANÈ 2007 = L. Carpanè, *«Nell'inclita città di Verona». Momenti della letteratura veronese tra Cinque e Seicento*, Verona, QuiEdit, 2007.

CASERTA 1985 = G. Caserta, *Appunti per una storia della letteratura e della cultura lucana. Il Seicento fra angoscia e avventura: Padre Serafino da Salandra e Tommaso Stigliani*, in «Bollettino della Biblioteca Provinciale di Matera. Rivista di cultura lucana», 10-11 (1985), pp. 33-46.

CERISOLA 1993 = G. Cerisola, *Il "Firenze": dalle ottave del 1615 ai versi liberamente rimati del 1637*, in *La scelta della misura*, pp. 247-253.

CERISOLA 1993 = P.L. Cerisola, *Il sistema epico di Gabriello Chiabrera*, in «Testo», XIV (1987), pp. 45-69.

CHERCHI 1996 = P. Cherchi, *La metamorfosi dell'"Adone"*, Ravenna, Longo, 1996.

CHIESA 2005 = M. Chiesa, *Il poema sacro secentesco: uno sguardo ai frontespizi*, in *Dopo Tasso*, pp. 285-309.

CHIODO 1999 = *Idilli*, a cura di D. Chiodo, Torino, Res, 1999.

CICOTTI 2003 = C. Cicotti, *Difesa dell'*Adone *di Giovan Pietro d'Alessandro*, edizione critica, Lang, Francoforte, 2003.

CINELLI CALVOLI 1746 = G. Cinelli Calvoli, *Biblioteca volante*, Venezia, Albrizzi, 1747, tomo IV.

COELHO 1994 = V. Coelho, *Marino's Toccata between the Lutenist and the Nightingale*, in *The 'Sense' of Marino*, pp. 395-427.

COLLAS 1912 = G. Collas, *Jean Chapelain. 1595-1674. Étude historique et littéraire, d'apres des documents inédits*, Paris, Perrin et c.ie librarires-éditeurs, 1912.

CONFALONIERI 2014 = C. Confalonieri, *«In guisa d'acqua che rinchiusa ingorga». Il testo epico oltre la teoria: il caso Tasso*, tesi di dottorato discussa nell'a.a. 2013-2014 presso l'Università degli Studi di Padova, relatore G. Baldassarri.

CONRIERI 2005 = D. Conrieri, *Chiabrera encomiasta dei Medici*, in Id., *Scritture e riscritture secentesche. Chiabrera Marino Tesauro Segneri Brignole Sale Frugoni*, Lucca, pacini fazzi editore, 2005, pp. 13-32.

CONTE-BARCHIESI 1898 = G.B. Conte, A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, diretto da G. Cavallo, P. Fedeli e A. Giardina, Roma, Salerno, 1989, 3 voll.vol. I. *La produzione del testo*, pp. 81-114.

CONTINI 2016 = F. Contini, *L'eroicomico secondo l'arte. Verso un'idea di favola «come un'idra di molti capi»*, in *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento*, s.n.

CORRADINI 1994 = M. Corradini, *Genova e il Barocco. Studi su Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Giulio Brignole Sale*, Milano, Vita e Pensiero, 1994.

CORRADINI 2001 = M. Corradini, *Introduzione*, in CEBÀ, *Tragedie*, pp. IX-LXVIII.

CORRADINI 2012 = M. Corradini, *In terra di letteratura. Poesia e poetica di Giovan Battista Marino*, Lecce, ARGO, 2012.

CORRENTI 1976 = S. Correnti, *La Sicilia del Seicento. Società e cultura*, Milano, Mursia, 1976.

CORRIERI 2013 = A. Corrieri, *Lo scudo d'Achille e il pianto di Didone: da "L'Italia liberata da' Gotthi" di Giangiorgio Trissino a "Delle guerre de' Goti" di Gabriello Chiabrera*, in «Lettere italiane», LXV, 2 (2013), pp. 238-262.

COX 2000 = V. Cox, *"Fiction 1560-1650"*, in *A History of Women's Writing in Italy*, pp. 52-64.

COZZI 1960 = G. Cozzi, *Una vicenda nella Venezia barocca: Marco Trevisan e la sua «eroica amicizia»*, in «Bollettino dell'Istituto di storia della società e dello stato veneziano», 2 (1960), pp. 61-154.

CRESCIMBENI 1730 = *Dell'istoria della volgar poesia scritta da Giovan Mario Crescimbeni*, vol. IV, libro III, Venezia, Basegio, 1730.

CROCE 1929 = B. Croce, *Storia della età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1929.

CROCE 1966 = F. Croce, *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966.

D'AGOSTINO 1983 = R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani. Le "Bellezze" del Mondo Nuovo*, Napoli, Loffredo, 1983.

D'ELIA-RUSSO 2007-2008 = D. D'Elia, E. Russo, *La partita a scacchi del canto XV dell''Adone': analisi storica scacchistica*, in «Ludica», 13-14 (2007-2008), pp. 241-250.

DE MALDÉ 2005 = V. De Maldé, *Fortuna elegiaca della Liberata*, in *Sul Tasso*, pp. 161-194.

DELL'AQUILA 1994 = M. Dell'Aquila, *Il Cavalcanti di Paolo Beni*, in «Italianistica», XXIII (1994), pp. 333-359.

DENAROSI 2003 = L. Denarosi, *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.

DI NEPI 1976 = P. Di Nepi, *«Il conquisto di Granata» e l'epica del Seicento*, in «Il Veltro», XX (1976), pp. 94-104.

DIFFLEY 1988 = P.B. Diffley, *Paolo Beni. A Biographical and Critical Study*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

DOGLIO 1990 = M.L. Doglio, *Immagini di San Francesco nella letteratura del Seicento*, in *San Francesco e il Francescanesimo*, pp. 179-198.

DOMENICHELLI 2002 = M. Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Roma, Bulzoni, 2002.

DONDERI 2005 = B. Donderi, *Giovanni Mario Verdizzotti, un favolista italiano del Cinquecento*, in «Ambra» 6 (2005), pp. 50-65.

FAVARO 1983 = A. Favaro, *Amici e corrispondenti di Galileo*, a cura e con una nota introduttiva di P. Galluzzi, Firenze, Salimbeni, 1983, 3 voll.

FERRARO 2014 = L. Ferraro, *Il laboratorio di Tassoni postillatore. La riflessione sul* Furioso *nel postillato tassoniano*, tesi di dottorato discussa presso l'Università Federico II di Napoli a. 2014, supervisori M.A. Palumbo e J.-L. Fournel.

FERRETTI 2010 = F. Ferretti, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella* Gerusalemme liberata, Pisa, pacini fazi editore, 2010.

FIDO 1982 = F. Fido, *L'*America*: primo canto di un poema inedito di Giovan Battista Strozzi il Giovane*, in «Studi secenteschi», XXIII (1982), pp. 277-310.

FILIERI 2008 = E. Filieri, *La musa lirica di Ferdinando Donno*, in *Il nuovo canzoniere*, pp. 51-126.

FIRPO 1999 = G. Firpo, *Le rivolte giudaiche*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

FOFFANO 1904 = F. Foffano, *Il poema cavalleresco dal XV al XVIII Secolo*, Milano, Vallardi, s.d. (ma 1904).

FOLTRAN 2004 = D. Foltran, *Calliope ed Erato: stile e struttura nella* Babilonia distrutta *di Scipione Errico*, in «Schifanoia», 26/27 (2004), pp. 39-99.

FOLTRAN 2005 = D. Foltran, *L'"unità" rivisitata. Struttura e forma nel* Conquisto di Granata *di Girolamo Graziani*, in Dopo Tasso, pp. 95-120.

FOLTRAN 2005b = D. Foltran, *Per un ciclo tassiano. Imitazione, invenzione e 'correzione' in quattro proposte epiche fra Cinque e Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.

FRARE 2000 = P. Frare, *Poetiche del Barocco*, in I capricci di Proteo, pp. 25-40.

FUMAROLI 2002 = M. Fumaroli, *L'età dell'eloquenza. Retorica e «res literaria» dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, Milano, Adelphi, 2002 [ed. orig. *L'Âge de l'Éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance a seuil de l'époque classique*, Ginevra, Droz, 1980].

GARCÍA AGUILAR 2003 = M. García Aguilar, *La épica colonial en la literatura barroca italiana: estudio y edición crítica de* Il mondo nuovo *de Tommaso Stigliani*, tesi di dottorato discussa nell'a.a. 2002-2003 presso l'Università di Granada, supervisore M.D. Valencia Miròn.

GARCÍA AGUILAR 2005 = M. García Aguilar, *El infierno épico de Tommaso Stigliani* in *La filología italiana*, pp. 211-220.

GARCÍA AGUILAR 2014 = M. García Aguilar, *La construcción del espacio épico en* Il Conquisto di Granata *de Girolamo Graziani*, in «Iris», 35 (2014), pp. 105-116.

GAUME 1977 = M. Gaume, *Les inspirations et les sources de l'œuvre d'Honoré d'Urfé*, Saint-Etienne, C.E.F., 1977.

GAVAGNIN 2001 = 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 nell'a.a. 2000/2001 presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, supervisore F. Bruni.

GENETTE 1976 = G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, traduzione di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976 [ed. orig. *Figures III*, Parigi, Éditions du Seuil].

GERI 2015 = L. Geri, *La «materia del mondo nuovo» nella poesia epica italiana. Da Lorenzo Gambara a Girolamo Bartolommei (1581-1650)*, in *Epica e oceano*, pp. 29-61.

GETTO 1969 = G. Getto, *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Rizzoli, 1969.

GIACHINO 2002 = L. Giachino, *Giovan Leone Sempronio tra «lusus» amoroso e armi cristiane*, Firenze, Olschki, 2002.

GIACHINO 2003 = L. Giachino, *Dalla storia al mito.* La Roccella espugnata *di Francesco Bracciolini*, «Studi Secenteschi», XLIV (2003), pp. 167-195.

GIANNANTONIO 1982 = V. Giannantonio, *Su Ferdinando donno, scrittore barocco*, Napoli, Loffredo, 1982.

GIGANTE 1996 = C. Gigante, *«Vincer pariemi più sé stessa antica». La "Gerusalemme conquistata" nel mondo poetico di Torquato Tasso*, Napoli, Bibliopolis, 1996.

GIGANTE 2003 = C. Gigante, *Esperienze di filologia cinquecentesca: Salviati, Mazzoni, Trissino, Costo, Il Bargeo*, Tasso, Roma, Salerno, 2003.

GIGANTE 2007 = C. Gigante, *Tasso*, Roma, Salerno, 2007.

GIGANTE-SBERLATI 2003 = C. Gigante, F. Sberlati, *La polemica sul poema epico e le discussioni sull'*Orlando furioso *e sulla* Gerusalemme liberata. *Torquato Tasso*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. XI. *La critica letteraria dal Due al Novecento*, coordinato da P. Orvieto, Roma, Salerno, 2003, pp. 369-435.

GIRARDI 2002 = M.T. Girardi, *Tasso e la nuova «Gerusalemme». Studio sulla 'Conquistata' e sul 'Giudicio'*, Napoli, ESI, 2002.

GRILLO 1945 = F. Grillo, *Girolamo Garopoli. Poeta Civile del Secolo XVII*, New York, Vanni, 1945.

GROOTVELD 2016 = E. Grootveld, *Celebrare Luigi XIII dopo Tasso:* La Roccella Espugnata *di Francesco Bracciolini*, in *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento*, s.n.

GROOTVELD-Lamal 2016 = E. Grootveld, N. Lamal, *Impious heretics or simple birds? Alexander Farnese and Dutch rebels in post-tassian italian poems*, in «Quaderni d'italianistica», i.c.s.

GUASTI 1844 = C. Guasti, *Bibliografia pratese. Compilata per un da Prato*, Prato, Pontecchi, 1844.

HALL 2013 = C. Hall, Galileo, *Poetry, and Patronage: Giulio Strozzi's «Venetia edificata» and the Place of Galileo in Seventeenth-Century Italian Poetry*, in «Renaissance Quarterly», LXVI, 4 (2013), pp. 1296-1331.

HEMPFER 2004 = K. W. Hempfer, *Letture discrepanti. La ricezione dell'*Orlando furioso *nel Cinquecento*, Modena, Panini Editore, 2004 [ed. or. *Diskrepante Lektüren: Die* Orlando-Furioso-*Rezeption im Cinquecento.*

Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation, Stoccarda, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, 1987].

HESTER 2012 = N. Hester, *Failed new world epic in Baroque Italy*, in *Poiesis and Modernity in the Old and New World*, a cura di A.J. Cascardi e L. Middlebrook, Nashville, Vanderbilt University Press, 2012, pp. 210-224.

IMPARATO 1978 = E. Imparato, *Tommaso Costo: un esempio della diversa cultura napoletana alla fine del Cinquecento*, in «Historica», XXXII (1978), pp. 120-131.

IRACE-FRATONI 2011 = E. Irace, M.A. Panzanelli Fratoni, *Le Accademia in Italia dal Cinquecento al Settecento*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di E. Irace, vol. II. *Dalla Restaurazione alla Controriforma*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 314-322.

JAVITCH 1999 = D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'*Orlando furioso, traduzione di T. Praloran, Milano, Mondadori, 1999 [ed. or. *Proclaiming a classic. The Canonization of* Orlando Furioso, Princeton, Princeton University Press, 1991].

JAVITCH 2003 = D. Javitch, *Lo spettro del romanzo nella teoria sull'epica del sedicesimo secolo*, in «Rinascimento», 43 (2003), pp. 159-176.

JOSSA 2000 = S. Jossa, *Ordine e casualità: ideologizzazione del poema e difficoltà del racconto tra Ariosto e Tasso*, in «Filologia e critica», 1 (2000), pp. 3-39.

JOSSA 2002 = S. Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002.

JOSSA 2002b = S. Jossa, *Dal romanzo cavalleresco al poema omerico: il «Girone» e l'«Avarchide» di Luigi Alamanni*, in «Italianistica», 1 (2002), pp. 13-37.

JOSSA 2003 = S. Jossa, *Verso la «Gerusalemme liberata»*, in «Schifanoia», 24-25 (2003), pp. 151-166.

JOSSA 2004 = S. Jossa, *Da Ariosto a Tasso: la verità della storia e le bugie della poesia*, in «Studi rinascimentali», 2 (2004), pp. 69-82.

JOSSA 2008 = S. Jossa, *Gli eroi e i mostri. Mito e storia nell'"Ercole" di G.B. Giraldi Cinzio*, in *Giovan Battista Giraldi Cinzio gentiluomo ferrarese*, a cura di P. Cherchi, M. Rinaldi e M. Tempera, Firenze, Olschki, 2008, pp. 145-156.

JOSSA 2011 = S. Jossa, *La polemica sul primato di Ariosto o di Tasso*, in *Atlante della letteratura* italiana, vol. II. *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di E. Irace, 2011, pp. 232-237.

JOSSA 2013 = S. Jossa, *Giraldi e Pigna sui romanzi: una polemica in contesto*, in «Critica letteraria», XLI (2013), 159-160, pp. 533-552.

LANCETTI 1835 = V. Lancetti, *Il poema desiderato*, in «Ricoglitore italiano e straniero, ossia rivista mensuale europea di scienze, lettere, belle arti, bibliografia e varietà», II (1835), 2, pp. 540-562.

LASAGNA 2012 = P. Lasagna, *Introduzione*, in FRATTA, *Nigella*, pp. 7-58.

LEONE 2007 = M. Leone, *Dalle* Guerre di Parnaso *all'*Achille innamorato. *Scipione Errico tra Omero e Marino*, in «Studi e problemi di critica testuale» LXXIV (2007), 1, pp. 141-150.

LIVINGSTON 1910 = A.A. Livingston, *Gian Francesco Busenello e la polemica Stigliani-Marino*, in «Ateneo Veneto», 33 (1910), 2, pp. 123-155.

MAMMANA 2007 = S. Mammana, *Lèpanto: rime per la vittoria sul turco. Regesto (1571-1573) e studio critico*, Roma, Bulzoni, 2007.

MANCINI 1992 = A. Mancini, *Ideologia e struttura nel 'Mondo Nuovo' di Giovanni Giorgini*, in «Annali d'Italianistica», X (1992), pp. 150-178.

MARAGONI 1988 = G.P. Maragoni, L'o*nda e la spira. Saggio di ricerca sull'artificio anacronico nel* Conquisto di Granata *di Girolamo Graziani*, Roma, Bulzoni, 1988.

MARAGONI 1994 = G.P. Maragoni, *Ottave in boccio e ottave in fiore : Contributo minimo alla storia perinatale della* Strage de gl'Innocenti, in *The sense of Marino*, pp. 217-234.

MARAGONI 2014 = G.P. Maragoni, *Gabriele Zinano narratore barocco. Lettura del canto III dell''Eracleide'*, Roma, Aracne, 2014.

MARAVALL 1986 = J.A. Maravall, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna, Il Mulino, 1986.

MARCHEGIANI JONES 1992 = I. Marchegiani Jones, *Alessandro Tassoni e Guidobaldo Benamanti: poeti dell'impresa di Colombo*, in «Italica», 69 (1992), n. 3, pp. 410-420.

MARCHI 1974 = G.P. Marchi, *Letteratura e società nel Seicento veronese*, in *Cinquant'anni di pittura veronese*, pp. 243-266.

MARINI 1992 = Q. Marini, recensione a STEA-QUARANTA 1986, in «La rassegna della letteratura italiana», 96 (1992), 1-2, pp. 238-240.

MARTINI 1987 = D. Martini, *Cristoforo Colombo tra ragione e fantasia*, prefazione di P.E. Taviani, presentazione di G. Ferro, Genova, Edizioni Internazionali Culturali Genova, 1987.

MASCIULLO 1925 = E. Masciullo, *Le fonti del 'Tancredi' di Ascanio Grandi*, Lecce, Masciullo, 1925.

MASOERO 1999 = M. Masoero, *Agostino Bucci e l'epica sabauda*, in *Politica e cultura*, pp. 105-122.

MÉNIEL 2002 = B. Méniel, *La* Savoysiade *d'Honoré d'Urfé et le Tasse*, in *L'Épopée et ses modèles*, Actes du colloque international de Reims, 16-18 mai 2001, a cura di F. Greiner e J.-C. Ternaux, Parigi, Champion, 2002.

MÉNIEL 2004 = B. Méniel, *Renaissance de l'épopée. La poésie épique en France de 1572 a 1623*, Ginevra, Librairie Droz, 2004.

MORANDO 2007 = S. Morando, *I poemetti di Chiabrera: narrare in versi tra epilli, idilli e inni*, in *Instabilità e metamorfosi*, pp. 135-161.

MORANDO 2012 = S. Morando, *Il sogno di Chirone. Letteratura e potere nel primo Seicento*, Lecce, Argo, 2012.

MORANDO-VAZZOLER 2007 = S. Morando, F. Vazzoler, *Introduzione*, in CHIABRERA, *Poemetti sacri*, pp. 9-32.

MUNAFÒ 2008 = V. Munafò, *Cultura e letteratura nei poemi degli epigoni della «Gerusalemme liberata». Errico, Balli, Nozzolini*, tesi di dottorato discussa nell'a.a. 2007-2008 presso l'Università degli Studi di Sassari, supervisori A.M. Morace e G. Rando.

NAVA 1993 = G. Nava, *Il tema del "Mondo nuovo" nella poesia italiana*, in «Allegoria», 15 (1993), pp. 45-68.

NAVONE 2011 = M. Navone, *Dalla parte di Tasso. Giulio Guastavini e il dibattito sulla* Gerusalemme liberata, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.

NELLI 1937 = B. Nelli, *I Papi e le imprese di Pisa contro i Saraceni nei secoli XI e XII*, in «Bollettino storico pisano», XVI (1937), 3, pp. 284-322.

NICOLACI 2016 = M. Nicolaci, *La* Gerusalemme distrutta *di Paolo Guidotti Borghese pittore e poeta lucchese*, in *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademia nell'Italia centrale tra Cinque e Seicento*, a cura di C. Chiummo, A. Geremicca, P. Tosini, Roma, De Luca editori d'arte, 2016, i.c.s.

ONORATI 1985 = U. Onorati, *Gabriele Zinano, Signore di Bellay. Un trattatista della ragion di Stato e intellettuale della Controriforma reggiano*, in «Contributi», 18 (1986), IX, pp. 6-44.

PANCIERA 1990 = L. Panciera, *Barbarismi nelle polemiche secentesche sulla lingua dell'*Adone, in «Studi linguistici italiani», XVI (1990), 1, pp. 54-79.

PAUDICE 1978 = A. Paudice, *Un giudizio «parziale» svelato: Agazio Di Somma e il primato dell'*Adone, in «Filologia e critica», III (1978), pp. 95-106.

PELLIZZARO 1903 = G. Pellizzaro, *Un episodio di un poema del Seicento*, in «Fanfulla della domenica», 30 (1903, 16 febbraio), s.n.

PERROTTA 1979 = M. Perrotta, *Il "Mondo nuovo" di Giovanni Giorgini*, in *Atti del 3° convegno si Studi Colombiani. Genova, 7 e 8 ottobre 1977*, Genova, Istituto Civico Colombiano, 1979, pp. 633-641.

PIERI 1976 = M. Pieri, *Per Marino*, Padova, Liviana, 1976.

PIRRUCCIO 2011 = L. Pirruccio, *Giovanni Villifranchi. La fabbrica delle favole sceniche di Tasso e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2011.

PLAISANCE 2004 = M. Plaisance, *I dibattiti intorno ai poemi dell'Ariosto e del Tasso nelle accademie fiorentine: 1582-1586*, in *L'arme e gli amori*, pp. 119-134.

PONTE 1993 = G. Ponte, *L'"Amedeida" di Gabriello Chiabrera*, in *La scelta della misura*, pp. 208-230.

POZZI 1976 = G.B. Marino, *L'Adone*, tomo II.

PRALORAN 1999 = M. Praloran, *Tempo e azione nell'*Orlando furioso, Firenze, Olschki, 1999.

PRALORAN 2016 = M. Praloran, *Le strutture narrative dell''Orlando furioso'*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, pp. 101-124.

PROTO 1908 = E. Proto, *Un epigono della* Gerusalemme liberata, in «Studi di Letteratura italiana», VIII (1908), pp. 181-217.

PULIATTI 1984 = P. Puliatti, *Il Tassoni e l'epica*, in «Studi Secenteschi», XXV (1984), pp. 3-52.

QUINT 2004 = D. Quint, *Francesco Bracciolini as a reader of Ariosto and Tasso in* La croce racquistata, in *L'arme e gli amori*, pp. 59-77.

QUONDAM 1975a = A. Quondam, *La parola nel labirinto. Società e scrittura nel Manierismo a Napoli*, Bari, Laterza, 1975.

QUONDAM 1975b = A. Quondam, *La protrazione del classicismo: Tommaso Costo*, in *Storia di Napoli*, in Id., *La Parola nel labirinto*, Bari 1975, pp. 627-646.

RAIMONDI 1982 = E. Raimondi, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze, Olschki, 1982.

RAIMONDI 1995 = E. Raimondi, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, Il Mulino, 1995.

RAZZOLI ROIO 2000 = A.M. Razzoli Roio, *Da Ariosto a Tasso: il* Fido amante *di Curzio Gonzaga*, in *Curzio Gonzaga*, pp. 29-57.

RESIDORI 2004 = *Francesco Bracciolini dalla* Croce racquistata *allo* Scherno degli dei, in *L'arme e gli amori*, vol. I, pp. 79-98.

RIEPPI 1941 = A. Rieppi, *«Il Dandolo» di Scipione Manzano*, in «Ateneo Veneto. Rivista di scienze, lettere ed arti», XIX (CXXXII), 1941, pp. 56-59.

RIZZI 1952 = F. Rizzi, *Un poeta battagliero alla corte ducale di Parma. Tommaso Stigliani*, in «Avrea Parma», XXXVI (1952), 3, pp. 141-160.

RIZZO 1979 = G. Rizzo, *Ferdinando Donno. Opere*, Lecce, Milella, 1979.

ROCCHI 2008 = I. Rocchi, *Lo stile del* Fido Amante, in *Cavalieri ed eroi*, pp. 153-159.

ROGGERO 2006 = M. Roggero, *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2006.

ROZSNYÓI 2000 = Z. Rozsnyói, *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi*, Longo, Ravenna, 2000.

RUA 1893 = G. Rua, *L'epopea savoina alla corte di Carlo Emanuele I. Parte I. L'"Amedeide" di Gabriello Chiabrera nella sua genesi*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXII (1893), pp. 120-157.

RUA 1896 = G. Rua, *L'epopea savoina alla corte di Carlo Emanuele I. Parte II. L'epopea di Carlo Emanuele I*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXVII (1896), pp. 197-226.

RUSSEL 2006 = R. Russel, *Margherita Sarrocchi and the writing of the Scanderbeide*, in M. SARROCCHI, *Scanderbeide: The heroic deed of George Scanderbeg, king of Epirus*, a cura e traduzione di R. Russell, Chicago-London, The University of Chicao Press, 2006, pp. 1-43.

RUSSO 2002 = E. Russo, *"Fra pianti e fra pensier dolenti": una lettura della 'Gotiade' del Chiabrera*, in «Schifanoia», 22-23 (2002), pp. 209-220.

RUSSO 2005 = E. Russo, «*Però prepongo a tutti il Petrarca*». *Appunti sull'epica tassiana e il canone petrarchesco*, in Id., *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Antenore, 2005.

RUSSO 2008 = E. Russo, *Marino*, Roma, Salerno, 2008.

RUSSO 2013 = E. Russo, *Castelvetro nel primo Seicento (Tassoni, Marino, Stigliani)*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», II (2013), pp. 121-137.

RUSSO 2015 = E. Russo, *Colombo in prosa e in versi. Note sul* Mondo nuovo *di Stigliani*, in *Epica e oceano*, pp. 79-98.

SACCHI 2005 = G. Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso*, Pisa, Edizioni della Normale, 2005.

SALMASO 2005 = V. Salmaso, *Epica e ragion di stato*, in *Dopo Tasso*, pp. 37-62.

SALSANO 1964 = F. Salsano, *Fortuniano Sanvitale*, in «Studi Secenteschi», V (1964), pp. 69-92.

SAMARINI 2014 = F. Samarini, *Poemi sacri nel Seicento italiano*, in «Verbum», 15 (2014), pp. 273-282.

SANTANGELO 1976 = G. Santangelo, *Un capitolo del Barocco marinistico meridionale*, Palermo, Manfredi, 1976.

SAVOIA 2007 = N. Savoia, *Materia storica e inventio poetica nella prima imitazione della* Liberata*:* Delle guerre de' Goti *di Gabriello Chiabrera*, in «Studi Urbinati», LXXVII (2007).

SBERLATI 2001 = F. Sberlati, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001.

SCOPA 1905 = G. Scopa, *Le fonti della 'Strage degl'Innocenti' di Giambattista Marino*, Napoli, Stabilmento Tipografico Michele d'Auria, 1905.

SCOTTI 2001 = E. Scotti, *I testimoni della fase alfa della "Gerusalemme Liberata"*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 37-43.

SEGRE 1974 = C. Segre, *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1974.

SELMI 2005 = E. Selmi, *"Inchiostri purgati" e il Parnaso in pulpito" (memoria e riscrittura tassiana nell'epica sacra del Seicento)*, in *Dopo Tasso*, pp. 423-475.

SERASSI 1858 = P. Serassi, *La vita di Torquato Tasso*, Firenze, Barbera e Bianchi, 1858, 3 voll.

SNYDER 2005 = J.R. Snyder, *L'estetica del Barocco*, Bologna, Il Mulino, 2005.

SOLDANI 1999 = A. Soldani, *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella* Gerusalemme Liberata, Lucca, pacini fazzi editore, 1999.

SOLERTI 1895 = A. Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, Roma-Torino, Loescher, 1895, 3 voll.

STEA-QUARANTA 1986 = F. Stea, R. Quaranta, *Tolti dall'oblio. Letterati del Seicento italiano. F. Brancalasso, G.B. Coccioli, F.F. Frugoni, A. Costantini, L.M. Benetelli*, Manduria, Grottaglie, 1986.

STEINER 1891 = C. Steiner, *Cristoforo Colombo nella poesia epica italiana*, Voghera, Tip. Gatti, 1891, pp. 11-31.

TERZAGHI 2013 = M.C. Terzaghi, *Men of Letters around Caravaggio: The* Rime *of Ottavio Tronsarelli*, intervento al convegno New Caravaggio, Uppsala University, 10-12 aprile 2013.

TIRABOSCHI 1793 = G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana. Seconda edizione modenese. Riveduta, corretta ed accresciuta dall'Autore*, tomo VIII. Dall'anno MDC all'anno MDCC, parte II, Modena, Società Tipografica, 1793.

TOMASI 2005 = F. Tomasi, *Canto V*, in *Lettura della «Gerusalemme liberata»*, pp. 97-122.

TOMASSINI 1993 = S. Tomassini, *«Il brunir de la corazza». Beni commenta Tasso (1616)*, in «Philo<:>logica» 4 (1993), II, pp. 39-69.

TOMASSINI 1994 = S. Tomassini, *L'«heroico», ad esempio. Tasso e Beni*, Torino, Genesi, 1994.

TORRE 2012 = A. Torre, *Pomponio Torelli, gli Innominati e la civiltà letterario del secondo Cinquecento*, in *Storia di Parma*, IX. *Le lettere*, a cura di G. Ronchi, Prma, Monte Università Parma Editore, 2012, pp. 107-131.

TREBBI 2008 = G. Trebbi, *Tra Venezia e gli Asburgo: nobiltà friulana nobiltà goriziana*, in *Gorizia barocca*, pp. 37-57.

USSIA 1992 = S. Ussia, *"La Croce e il Lauro": il poema spirituale in età barocca*, in *Cantami o diva*, pp. 173-190.

VAN VEEN 2004 = H.T. Van Veen, *Keeping sight of the piazza. Gabriello Chiabrera and the art of praising the Medici*, in *L'arme e gli amori*, pp. 99-118.

VARINI 2008 = E. Varini, *Tra imitazione e variazione: il* Fido Amante *di Curzio Gonzaga*, in *Cavalieri ed eroi*, pp. 137-149.

VAZZOLER 1987 = F. Vazzoler, *Il* Topos *e la storia: Chiabrera e Carlo Emanuele I*, in *Da Carlo Emanuele I a Vittorio Amedeo II*, Atti del convegno nazionale di studi, San Salvatore Monferrato, 20-21-22 settembre 1985, a cura di G. Ioli, San Salvatore Monferrato, Città di San Salvatore Monferrato, 1987, pp. 65-81.

VEDOVOTTO 2014 = G. Vedovotto, *Influenze dantesche nella «Conquistata» del Tasso*, tesi di laurea magistrale discussa nell'a.a. 2013/2014 presso l'Università degli Studi di Padova, relatore F. Tomasi.

VENTURINI 1970 = G. Venturini, *Saggi critici. Cinquecento minore: O. Ariosti, G.M. Verdizzotti e il loro influsso nell'opera del Tasso*, Ravenna, Longo, 1970.

VERDILE 1990 = N. Verdile, *Contributi alla biografia di Margherita Sarrocchi*, Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti, Napoli, 1990.

VILLA 1995 = E. Villa, *La «Comparatione» di Paolo Beni*, in «Italianistica», XXIV (1995), pp. 649-658.

VOLPICELLA 1834 = F. Volpicella, *Di un poema e due odi sacre inedite del Cav. Giambattista Marini*, in «Annali Civili del Regno delle Due Sicilie», 6 (1834), 3, pp. 55-60.

WATT 2012 = M.A. Watt, *Cosmopoiesis: Dante, Columbus and Spiritual Imperialism in Stiglianis* Mondo nuovo, in «MLN», 127 (2012), 1, Italian Issue Supplement, pp. 245-256.

WEINBERG 1954a = B. Weinberg, *The accademia degli Alterati and literary taste from 1570 to 1600*, in «Italiaca», XXXI (1954), pp. 207-214.

WEINBERG 1954b = B. Weinberg, *Argomenti di discussione letteraria nell'Accademia degli Alterati (1570-1600)*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXI (1954), pp. 175-194.

WILLIAMS 2013 = M. Harris Williams, *Lo sviluppo della personalità nella letteratura classica*, dispensa letta al seminario di aggiornamento di Savona, 9-10 marzo 2013, traduzione del testo inglese di M. Vanali, [tit. orig. *Personality development in classical literature*]

WILLIAMSON 1951 = E. Williamson, *Bernardo Tasso*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1951.

YATES 2001 = F. Yates, *Astrea. L'idea d'impero nel Rinascimento*, traduzione di E. Basaglia, Torino, Einaudi, 1978 [ed. or. *Astrea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londra-Boston, Routledge & Kagan Paul].

ZATTI 1983 = S. Zatti, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla «Gerusalemme Liberata»*, Milano, Il saggiatore, 1983.

ZATTI 1990 = S. Zatti, *Il* Furioso *fra epos e romanzo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1990.

ZATTI 1996 = S. Zatti, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Mondadori, 1996.

ZATTI 2000 = S. Zatti, *Il modo epico*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

ZATTI 2004 = S. Zatti, *Epigoni del Tasso nella Firenze granducale*, in *L'arme e gli amori*, pp. 39-58.

ZINATO 2005 = E. Zinato, *Epica della scienza: "spostamento" e "dissimulazione"*, in *Dopo Tasso*, pp. 267-283.