

## Indice

Introduzione.....	3
1. <i>Os Lusíadas</i> e l'epica”.....	5
1.1 <i>I Lusiadi</i> nella letteratura portoghese.....	11
1.2 Struttura dell'opera camoniana.....	12
1.3 Luís Vaz De Camões: tra biografia e mito.....	14
1.4 L'elemento classico nella nomenclatura geografia de <i>I Lusiadi</i> .....	17
1.5 Prospetto filologico dell'opera.....	19
1.6 Fonti.....	23
1.7 Ariosto e Tasso: i modelli italiani.....	42
1.8 Fortuna dei Lusiadi.....	43
2. Il poema epico nella letteratura italiana.....	45
2.1 Epica quattrocentesca.....	45
2.1.1 Luigi Pulci.....	45
2.1.2 <i>Il Morgante</i> .....	46
2.1.3 Matteo Maria Boiardo.....	48
2.1.4 <i>L'Orlando innamorato</i> .....	49
2.2 Ludovico Ariosto.....	51
2.2.1 <i>L'Orlando furioso</i> .....	52
2.3 Torquato Tasso.....	61
2.3.1 <i>La Gerusalemme liberata</i> .....	63

3. Commenti all'opera: <i>I Lusiadi</i> e la <i>Gerusalemme liberata</i> .....	69
3.1 L'Oriente ne <i>I Lusiadi</i> e nella <i>Gerusalemme liberata</i> .....	69
3.2 Eneide: fonte di ispirazione per Tasso e Camões.....	74
3.3 La <i>Ilha dos amores</i> e le <i>Isole Fortunate</i> : similitudini e contraddizioni dell'amore in un paesaggio edenico.....	83
3.4 Vasco da Gama e Goffredo di Buglione: figure di riferimento nelle due opere.....	88
3.5 Coppie di personaggi a confronto.....	95
Conclusioni.....	101
Bibliografia.....	103
Bibliografia attiva.....	103
Bibliografia passiva.....	103
Sitografia.....	107

## Introduzione

Il 10 giugno di ogni anno il Portogallo celebra l'epopea della sua gente: di un popolo che ha saputo accompagnare i periodi della sua grandezza con il canto dei poeti, esprimendo al tempo stesso l'audacia di navigatori come Vasco da Gama e Magellano e la sonorità e la suggestività epica di Camões:

As armas e os Barões assinalados / Que de Ocidental praia Lusitana / Por mares nunca de antes navegados / Passaram ainda além de Taprobana, / Em perigos e guerras esforçados / Mais do que prometia a força humana; / E entre gente remota edificaram / Novo Reino, que tanto sublimaram (*Lus.*, I, 1)<sup>1</sup>

Con questa ottava iniziale l'opera *Os Lusíadas*, poema scritto dall'autore portoghese Luís Vaz de Camões, si inserisce nel filone di una tradizione epico-cavalleresca che, per tutta la durata del Cinquecento, annovera anche quelli che si possono considerare i due più grandi capolavori della letteratura italiana del genere, l'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto e la *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso. I versi sopra citati, che sono quelli che fungono da incipit nel Canto I dell'opera, risultano essere emblematici del fatto che, nonostante questi poemi epici appartengano a tradizioni letterarie tra di loro differenti dal punto di vista di come viene concepita ed affrontata la letteratura, si crei sostanzialmente un vero e proprio filone, con dei *topoi* specifici e ben riconoscibili, che accomuna le opere di questi tre autori.

Il poema camoniano, che prende spunto da una serie di avvenimenti realmente accaduti e storicamente documentati – nello specifico la navigazione verso la via delle Indie dei portoghesi guidati da Vasco da Gama con l'obiettivo di creare degli avamposti che permettessero al Portogallo di controllare i traffici commerciali – propone un nuovo modo di affrontare quelle che sono le istanze e le tematiche strutturalmente fondanti all'interno del genere epico.

L'atteggiamento di Camões è quello di un autore che, sebbene sia perfettamente consapevole dell'importanza che riveste l'elemento fantastico in questo tipo di letteratura, si rende pienamente partecipe delle vicende sotto l'aspetto emotivo, intervenendo nel testo stesso con delle considerazioni personali che creano rilevanti ed interessanti spunti di riflessione tanto sulle tematiche affrontate quanto sul *modus scribendi* in sé, creando in questi luoghi testuali una sorta di

---

<sup>1</sup> Cfr. Luís Vaz de Camões, *I Lusíadi*, introduzione di Giuseppe Mazzocchi, Milano: Bur, 2001, p. 132.

metaletteratura. È opportuno inoltre sottrarre il poema alla disamina degli specialisti e a certa esegesi nazionalista che continua a ravvedervi, nel bene e nel male, il monumento letterario patrio piuttosto che un'opera d'arte di straordinario ed irripetibile livello. *I Lusiadi*, quindi, non rappresentano la quintessenza delle virtù e delle afflizioni nazionali, ma vanno letti come organismo artistico vivente, in rapporto creativo e imitativo con gli statuti del genere, espressione sublime del gusto e della sensibilità manieristica: si potrebbe quindi definire l'opera canonica il più bel poema eroico della letteratura europea postclassica<sup>2</sup>.

Attraverso la poeticità e la suggestività dei suoi paesaggi esotici, *I Lusiadi* si segnalano come opera di rilievo all'interno del panorama letterario europeo e mondiale, frutto di un impegno ed una dedizione costanti di una figura, quella di Camões, che si imporrà ed otterrà grande fortuna nell'immaginario collettivo non soltanto portoghese.

L'obiettivo di questa trattazione è quello di porre in evidenza quelle che sono le peculiarità che rendono questo poema epico un'unicità, corredando il tutto con considerazioni specifiche ed analisi puntuali e infine andando a sviscerare tematiche in comune attraverso dei commenti che trovano delle somiglianze e delle differenze con un'altra grande opera della letteratura mondiale, la *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso.

---

<sup>2</sup> Ivi, p. 5.

## 1. *I Lusíadi* e l'epica

*I Lusíadi* (*Os Lusíadas*) sono un poema epico di 10 canti in ottave ariostesche, opera dell'autore portoghese Luís Vaz De Camões. Venuto alla luce nel 1572 a Lisbona, presso la tipografia di António Gonçalves, questo autentico capolavoro dell'autore portoghese ha come asse portante l'impresa marittima del navigatore Vasco da Gama che, partito da Lisbona l'8 luglio del 1497, approda il 20 maggio 1498 nel porto indiano di Calicut e fa ritorno in patria nell'estate del 1499.

Questa impresa riveste un significato importante poiché ha permesso di aprire la via delle Indie e di compiere un passo decisivo nella conoscenza geografica del mondo. In quest'opera Camões mescola storia e finzione, personaggi reali e d'invenzione, terre esotiche strettamente legate alla conquista portoghese e luoghi mitici ispirati alla letteratura classica. Nel grande affresco dei *Lusíadi* viene rievocata tutta la storia antica e moderna del Portogallo. In questa successione sfilano sovrani, capitani, guerrieri, scandendo tutti i temi più cari al cuore e all'immaginazione di ogni buon portoghese, secondo gli ideali di quel tempo<sup>3</sup>.

In questo poema Camões diviene allo stesso tempo difensore dello spirito epico del suo popolo, ma rimane comunque il grande lirico che fa percepire nei suoi versi luci ed ombre del cuore e della natura umana. Scopo del poeta non è l'esaltazione dell'eroe che ha compiuto l'impresa, altrimenti ad esso sarebbe stata intitolata l'opera stessa. Il titolo stesso *Os Lusíadas* indica il proposito di trascendere i singoli individui e di attingere la celebrazione collettiva della stirpe che ha prodotto l'eroe, di ricordare quanti lo hanno preceduto e accompagnato, e di esaltare quanti lo seguiranno, perfezionando ed ampliando le sue azioni. Questo fatto rappresenta sicuramente una considerevole novità rispetto ai poemi antichi e medievali e costituisce la prima apertura verso un concetto di cultura diverso.

Che l'opera camoniana si connoti in senso innovativo all'interno del genere del poema epico lo dimostra il proposito, professato e dichiarato già nel proemio dal poeta, di attenersi a quella che è la "realtà effettuale delle cose"<sup>4</sup>, di fare poesia sulla realtà, contro la moda prevalente della produzione d'evasione e di invenzione: "*Cesse tudo o que a Musa antiga canta, / Que outro valor mais alto se elevanta*" (*Lus.*, I, 3)<sup>5</sup>, oppure, come si legge nel passo seguente:

---

<sup>3</sup> Cfr. Luís Vaz de Camões, *Lusíadi*, traduzione di Mercedes De La Valle, Parma: Guanda, 1965, p. 14.

<sup>4</sup> Cfr. Luís Vaz de Camões, *I Lusíadi*, traduzione di Riccardo Averini, Milano: Mursia, 1972, p. 7.

<sup>5</sup> Cfr. Luís Vaz de Camões, *I Lusíadi*, introduzione di Giuseppe Mazzocchi, Cit., p. 134.

Ouvi, que não vereis com vãs façanhas, / Fantásticas, fingidas, mentirosas, / Louvar os vossos, como nas estranhas / Musas, de engrandecer-se desejosas: / As verdadeiras vossas são tamanhas / Que excedem as sonhadas, fabulosas, / Que excedem Rodamonte e o vão Rugeiro / E Orlando, inda que fora verdadeiro. (*Lus.*, I, 11)<sup>6</sup>

Il proposito dell'autore si dimostra sicuramente mantenuto al termine del poema: esso infatti contiene un'evocazione che è nello stesso tempo un'interpretazione della storia portoghese, a partire dal momento della *Reconquista*, cioè della sollevazione delle popolazioni indigene che hanno cacciato gli invasori musulmani dalla penisola iberica e hanno avuto successivamente un destino pari a quello degli antichi romani, scoprendo nuovi mondi, creando un grande impero marittimo e riportando la fede cristiana nella penisola iberica.

I momenti della celebrazione che si concretizzano effettivamente sono tre: la lotta contro i mori, la stabilizzazione dell'indipendenza portoghese contro i tentativi spagnoli di unificazione della penisola e le conquiste d'oltremare. Il piano dell'opera inoltre si avvale di un espediente classico: l'elemento che pone le basi per la dinamica con cui si svolge l'azione è un viaggio, come nell'*Odissea*, nell'*Eneide* e nella *Divina Commedia* dantesca.

Il ciclo celebrativo, come in una sequenza pittorica, si articola in tre grandi serie: la prima è costituita dal racconto che Gama fa al re africano di Malindi della storia passata del popolo portoghese, spiegando come i lusitani abbiano meritato il favore divino attraverso il loro valore militare. I punti focali di questo aspetto si concretizzano in tre celebri battaglie: due combattute contro i mori, ad Ourique, con protagonista Alfonso I, e al Salado, in cui Alfonso IV è stato l'artefice della vittoria; la terza contro i castigliani ad Aljubarrota, dove emerge la figura di Bruno Alvares Pereira.

La seconda serie è quella degli stendardi dipinti, esposti sulla nave di Vasco da Gama, al largo di Calicut. Sui vessilli sono rappresentate le effigi dei protagonisti della vicenda storica e vengono individuati e riconosciuti per la loro eccellenza, nel momento in cui la fama delle loro gesta viene tramandata ai popoli d'Oriente, che dovranno diventare vassalli dei portoghesi.

La terza serie celebra gli eroi che verranno dopo Gama, e fonderanno l'impero portoghese d'Oriente. Tra di questi spicca Edoardo Pacheco, l'Achille lusitano: la predizione è fatta da una ninfa dell'Isola degli Amori, dove i navigatori portoghesi ricevono la meritata ricompensa per le loro fatiche. Dal punto di vista strutturale tutto si lega nei *Lusiadi*: in un fitto sistema di rimandi e riferimenti interni, temi, motivi e figure sono ripresi da canto a canto, riformulati all'insegna di un sapiente gioco di ripetizione e variazione.

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 144.

Ci sono alcune corrispondenze che risultano molto evidenti, ad esempio il concilio degli dei dell'Olimpo del Canto I, a cui fa da contraltare il concilio degli dei sottomarini del Canto VI; il discorso di Vasco da Gama al re di Malindi dei Canti III-IV, a cui corrisponde il discorso del fratello Paulo da Gama al *catual* del Canto VIII; le tre rassegne degli eroi portoghesi: al Canto III, quando Gama racconta dei re portoghesi; al Canto VIII, quando Paulo da Gama racconta al *catual* dei vassalli mostrando le effigi esposte all'interno della nave e infine al Canto X, quando Teti, formulando una profezia sul glorioso futuro che attende il Portogallo, racconta a Vasco da Gama dei viceré.

Un altro esempio di riferimenti interni è rappresentato dalla triplice invocazione alle Muse: alle ninfe del Tago (al Canto I), e, seguendo l'esempio classico, la doppia invocazione a Calliope, la Musa della poesia epica, nei Canti III e X. Infine, come ultima corrispondenza, vi sono i tre sogni premonitori: quello di Vasco da Gama, nel Canto II; quello di Dom Manuel, nel Canto III; e quello del *catual* del Canto VIII. Il poema di Camões esprime la propria originalità anche per l'uso di certe figure retoriche, in particolare dell'*ekphrasis*, ovvero la descrizione di un'opera d'arte, come uno scudo o un quadro, di un particolare e specifico oggetto. All'interno dei *Lusiadi* alcune descrizioni possono eventualmente essere state ispirate anche da opere pittoriche, ad esempio il ritratto di Venere al Canto II:

Os crespos fios d'ouro se esparziam / Pelo colo que a neve escurecia; /  
Andando, as lácteas tetas lhe tremiam, / Com quem Amor brincava e não se via; /  
Da alva petrina flamas lhe saíam, / Onde o Minino as almas acendia. /  
Polas lisas colunas lhe trepavam / Desejos, que como hera se enrolavam (*Lus.*, II, 36)<sup>7</sup>

Questo passo rende evidenti debiti letterari con Ariosto, il quale, descrivendo per esempio il personaggio di Olimpia, utilizza due espressioni molto simili al "as lácteas tetas lhe tremiam" camoniano: "vinceano di candor le nievi intatte" (*Fur.*, XI, 68) e, sempre nella stessa ottava, "le poppe rotondette parean latte" (*Fur.*, XI, 68); anche per il personaggio di Alcina l'autore ferrarese, parlando di quello che lui definisce il suo "petto di latte", utilizza un'espressione simile: "vengono e van come onda al primo al primo margo, / quando piacevole aura al mar combatte" (*Fur.*, VII, 14). Nel poema portoghese l'*ekphrasis* vera e propria veicola un messaggio ideologico peculiare e lo struttura all'interno dei canti. Si nota, infatti, una progressione di alcune *ekphrasis* lungo il poema che servono alla costruzione, nell'immaginario del lettore, dell'idea che i portoghesi

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 246.

siano equiparabili ai Giganti, che l'impresa di Gama sia effettivamente titanica e che i navigatori lusitani abbiano veramente gli dei dalla loro parte. Questa struttura ideologica sostiene e legittima il principio della dilatazione dell'impero e della fede. Ad esempio la descrizione dei portali del palazzo di Nettuno (*Lus.*, VI, 10-13), sui quali è scolpita la sconfitta dei Giganti:

As portas d'ouro fino, e marchetadas / Do rico aljôfar que nas conchas nace, / De escultura  
fermosa estão lavradas, / Na qual do irado Baco a vista pace; / E vê primeiro, em cores variadas,  
/ Do velho Caos a tão confusa face; / Vêm-se os quatro Elementos trasladados, / Em diversos  
ofícios ocupados. // Ali, sublime, o Fogo estava em cima, / Que em nenhua matéria se sustinha;  
/ Daqui as cousas vivas sempre anima, / Depois que Prometeu furtado o tinha. / Logo após ele,  
leve se sublima / O invisível Ar, que mais asinha / Tomou lugar e, nem por quente ou frio, /  
Algum deixa no mundo estar vazio. // Estava a Terra em montes, revestida / De verdes ervas e  
árvores floridas, / Dando pasto diverso e dando vida / Às álimárias nela produzidas. / A clara  
forma ali estava esculpida / Das Águas, entre a terra desparzidas, / De pescados criando vários  
modos, / Com seu humor mantendo os corpos todos. // Noutra parte, esculpida estava a guerra /  
Que tiveram os Deuses cos Gigantes; / Está Tifeu debaixo da alta serra / De Etna, que as flamas  
lança crepitantes. / Esculpido se vê, ferindo a Terra, / Neptuno, quando as gentes, ignorantes, /  
Dele o cavalo houveram, e a primeira / De Minerva pacífica oliveira. (*Lus.*, VI, 10-13)<sup>8</sup>

Oppure la descrizione del quadro che rappresenta la discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli nel canto II, davanti al quale prega Bacco fingendosi cristiano, che corrobora e rende chiara l'immagine insidiosa e malvagia del dio (e, per estensione, dei musulmani) e allo stesso tempo esalta la grandezza della religione cattolica rispetto a quella che Bacco incarna:

Ali tinha em retrato afigurada / Do Alto e Santo Espírito a pintura, / A cândida Pombinha,  
debuxada / Sobre a única Fénix, virgem pura; / A companhia santa está pintada, / Dos doze, tão  
torvados na figura / Como os que, só das línguas que caíram / De fogo, várias línguas referiram.  
// Aqui os dous companheiros, conduzidos / Onde com este engano Baco estava, / Põem em  
terra os gíolhos, e os sentidos / Naquele Deus que o Mundo governava. / Os cheiros excelentes,  
produzidos / Na Pancaia odorífera, queimava / O Tioneu, e assi por derradeiro / O falso Deus  
adora o verdadeiro. (*Lus.*, II, 11-12)<sup>9</sup>

Un ulteriore esempio si concretizza nel Canto VII, nello specifico attraverso la descrizione delle porte del palazzo zamorino in India, dove sono raffigurati gli "eroi" indiani, ma dove, in realtà sono rappresentati coloro che hanno conquistato l'India (Alessandro Magno, Semiramide ecc.); Camões sembra voler alludere a quello che sarà il ruolo egemone che i portoghesi rivestiranno in questo territorio. Infine un'immagine densa di significati ideologici e religiosi è quella delle statue

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 620.

<sup>9</sup> Ivi, p. 228.



del tempio indù (Canto VII), raffigurate come demoniache, il che lascia intendere che tutte le altre religioni, a parte quella cattolica che portano in auge i portoghesi, hanno natura demoniaca:

Ali estão das Deidades as figuras, / Esculpidas em pau e em pedra fria, / Vários de gestos, vários de pinturas, / A segundo o Demónio lhe fingia; / Vêm-se as abomináveis esculturas, / Qual a Quimera em membros se varia; / Os cristãos olhos, a ver Deus usados / Em forma humana, estão maravilhados. // Um, na cabeça cornos esculpidos, / Qual Júpiter Amon en Líbia estava; / Outro, com muitos braços divididos, / A Briareu parece que imitava; / Outro, fronte canina tem de fora, / Qual Anúbis Menfítico se adora. (*Lus.*, VII, 47-48)<sup>10</sup>

Va sottolineato come la più compiuta *ekphrasis* dei *Lusiadi* è quella relativa all'illustrazione delle bandiere da parte di Paulo da Gama al *catual* (momento culmine della celebrazione dei portoghesi come campioni della cristianità). Anche la stessa descrizione, apparentemente senza rilievo, della collocazione geografica del Portogallo in seno all'Europa che, all'inizio del III Canto, Vasco da Gama offre al re di Malindi, rimanda chiaramente ad uno speciale tipo di mappa: un genere di "mappa mistica" denominata Europa Fanciulla o Vergine Coronata, in cui l'Europa è rappresentata in forma di giovane donna, probabilmente quella, raffigurata distesa su un'asse orizzontale, in cui il capo della Fanciulla coincide con la penisola iberica e la corona che lo adorna indica il Portogallo: ovviamente questo è un segnale di come si voglia porre lo stato lusitano in posizione centrale nell'ambito delle vicende continentali. Con la *descriptio* di questo particolare genere di carte Camões sembra quindi voler ribadire la grande missione spirituale e politica del Portogallo nel periodo delle scoperte.

In un programma simile ha inevitabilmente larga parte l'utilizzo dell'*ars oratoria*. Camões non la evita così come essa non rappresenta un tabù per i poeti suoi contemporanei. Nei *Lusiadi*, anzi, è un elemento intrinseco all'interno della struttura creativa. L'autore ricerca di proposito non ciò che caratterizza l'individuo nei suoi sentimenti, ma ciò che rende tipico ed emblematico il suo comportamento. *I Lusiadi* inoltre non possono essere frammentati o ridotti a squarci (non è possibile nemmeno isolare, ad esempio, l'episodio di Inês De Castro). L'autore non ha mai tradito le sue intenzioni e ha sempre superato le insidie insite nella sua natura di grande poeta lirico. Ciò che impegna costantemente il suo "sentimento" e lo stimola è qui la "virtù" che i personaggi della storia portoghese esprimono collettivamente o individualmente. E si scaglia contro quelle ombre che potrebbero pregiudicare il passato del suo popolo anche se deve chiamare in causa eroi eccelsi come Alfonso I o Albuquerque.

---

<sup>10</sup> Ivi, pp. 722-723.

Ma, al di là degli episodi singoli o collettivi, il grande protagonista dei *Lusiadi* è il mare. Nessuna opera al pari di queste ne esprime la suggestione ed il sentimento. Il mare la permea tutta, ne è il supporto, il contesto ed il fondale. Il destino marittimo dei portoghesi ha nel poema la sua consacrazione più alta. E gli accenti incomparabili della poesia di Camões sono raggiunti nella tessitura stupenda di questo fondale marittimo<sup>11</sup>. Nessun poema descrive in modo così toccante e profondo arrivi, partenze, sponde che si avvicinano e si allontanano, città e porti riflessi nelle acque, feste e tripudi degli equipaggi, tempeste, naufragi, arrembaggi, assedi, incubi e superstizioni dei naviganti, con la potenza e la partecipazione profuse nei *Lusiadi*.

L'ampia orchestrazione della storia e della vera navigazione non consente al poeta evasioni o frequenti ed estremi spunti letterari. Ma quando li consente, adunando, ad imitazione di Omero o di Virgilio, concili di dèi celesti o marini facendovi partecipare Venere o Bacco da fautori o da avversari della vicenda lusitana, Camões dimostra una grandissima padronanza stilistica ed un tale brio da non essere considerato inferiore a nessun modello classico. Quindi gran parte del poema è mirabilmente sostenuto dall'arte con cui Camões ha saputo mescolare i racconti della storia portoghese con le splendide immagini della poesia, e la devozione cristiana con le favole del paganesimo; il principale motivo di interesse consiste soprattutto nel profondo sentimento d'amore patrio, per cui la gloria nazionale dei portoghesi si palesa ad ogni istante sotto tutte le forme che l'immaginazione le può conferire<sup>12</sup>. La forma è aulica, nobile e grandiosa, così come la struttura versificatoria.

Come nella letteratura italiana abbiamo la *Divina Commedia*, in quella francese spicca la *Chanson de Roland*, in quella inglese il *paradise Lost*, i portoghesi hanno il loro capolavoro che è l'opera *I Lusiadi* di Luis de Camões, pubblicata nel 1572 in pieno Rinascimento, posteriore di qualche secolo ai grandi poemi medioevali, di mezzo secolo *all'Orlando Furioso*, contemporaneo della *Gerusalemme Liberata* e di un secolo antecedente il poema di Milton.

È un poema epico, quello di Camões, epica vera nel senso più stretto del termine, perché è il racconto particolareggiato dell'impresa di Vasco de Gama, scopritore portoghese delle Indie. Racconto epico-celebrativo dell'espansionismo marittimo del Portogallo d'allora, potenza europea di prim'ordine fortemente proiettata verso la conquista di nuove terre a Occidente (nell'attuale Brasile) e a Oriente (in quella regione che definiamo Indocina).

Il poema è in endecasillabi, suddivisi in ottave e diviso in dieci canti. Ha alcune caratteristiche di una nuova *Odissea* (il racconto d'un viaggio per mare) e altre che lo avvicinano

---

<sup>11</sup> Cfr. Luís Vaz de Camões, *I Lusiadi*, traduzione di Riccardo Averini, Cit., p. 9.

<sup>12</sup> Cfr. Luís Vaz de Camões, *I Lusiadi*, Firenze: Florentia, 1925, p. 13.

nettamente ad una novella *Eneide*; la celebrazione cioè, attraverso il racconto delle imprese di un eroe, dei destini d'una nazione. L'anno di pubblicazione dei *Lusiadi* assume per il Portogallo un'importanza paragonabile a quella di due altre date che hanno sigillato l'indipendenza del Paese: il 1140 ed il 1640. Nel 1140 infatti, dopo la vittoria di Ourique ottenuta sugli eserciti arabi da parte di Afonso Henriques, secondo conte di Portogallo, sorge il Regno, dalla contea originale che la figlia di Afonso VI aveva ricevuto in dote: il miracolo della gloria è presente nella apparizione del segnale divino, quasi vaticinio di un destino eroico che i *Lusiadi* dovranno consacrare a livello poetico quattro secoli dopo.

### **1.1 I *Lusiadi* nella storia portoghese**

Facendo riferimento al periodo contemporaneo a Camões, è importante mettere in evidenza come il Portogallo del XVI secolo veda giungere al massimo splendore una parabola espansionistica e colonizzatrice che ha nelle scoperte in campo marittimo promosse da Enrico il Navigatore nel XV secolo le proprie premesse. Paese a vocazione oceanica, per evidenti ragioni geografiche, e inserito nella frammentaria storia del Medioevo iberico (la *reconquista* del territorio agli arabi si conclude nel 1249), schiacciato quindi verso il mare nel momento in cui si avvia il processo di unificazione dei regni iberici occidentali (fino alla fusione delle corone di Castiglia ed Aragona nel 1479), il Portogallo gioca con successo la carta dell'espansione ultramarina, che allarga incredibilmente l'orizzonte dell'uomo europeo.

La scoperta di nuove terre ed i viaggi di esplorazione mirano, sin dall'inizio, non alla conquista ed allo sfruttamento esteso, ma all'apertura, in posizioni strategiche, di basi di appoggio, che, fissate in aree di influenza di una certa ampiezza, rendano sicuri i traffici delle caravelle portoghesi sia all'interno dell'Oceano indiano, sia sulla direttrice Asia-Europa. Tutta questa esperienza di navigazioni inizia dopo il 1415 con un fatto d'armi clamoroso: la presa di Ceuta che inaugura la grande apertura europea verso il mare. Dal 1415 in avanti il principe Enrico, terzo figlio del re Joao I del Portogallo, impone al paese una politica marittima, mettendo al servizio dei suoi navigatori l'autorità e i mezzi dello Stato. Nei venticinque anni seguenti a Ceuta, i marinai portoghesi esplorano le coste del Marocco, studiano il regime dei venti e mettono a punto la via: quest'ampia manovra che mira ad utilizzare le correnti ed i venti favorevoli, dopo aver allontanato le navi verso il largo, le riconduce su Lisbona e la Torre di Bélem che, dal suo isolotto, ne apre e sorveglia il porto. Dopo il 1434 l'avanzata portoghese sul mare si accelera; viene oltrepassato il

capo Bojador e dieci anni più tardi viene doppiato il Capo Verde. Nel 1475 si supera l'imboccatura del Congo. Dopo il 1475, l'infante (successivamente re João II) prosegue l'impresa, perno di una strategia planetaria che aspirava ad assicurarsi il dominio della via delle Indie. Quasi ogni anno le flottiglie portoghesi discendono, non senza disavventure, lungo il litorale africano, più a sud rispetto alle precedenti. I portoghesi possiedono sicuramente un'eccellente conoscenza empirica dell'Atlantico e dei suoi movimenti; ma tutti evitano di divulgare il segreto delle loro scoperte per evitare che gli Spagnoli tentino di lanciarsi a loro volta nell'impresa, come avverrà invano. Ogni tanto, nei diari di bordo o nei resoconti di viaggi, trapelano racconti e descrizioni di uomini privi di qualsiasi tipo di veste, di miniere d'oro o di schiavi. Su questa interminabile costa dei cippi di pietra segnalano i progressi dei navigatori; il commercio dell'oro senegalese e della Guinea prospera, non meno di quello del pepe e degli schiavi. Infine dal 1482 al 1484, João II fa costruire, sulla costa dell'odierna Nigeria, il forte ed il mercato El Mina.

## **1.2 Struttura dell'opera camoniana**

Va sottolineato, tornando all'opera camoniana, come essa conservi una struttura complessa ed articolata su più livelli: il primo è quello più specifico del viaggio via mare del noto navigatore Vasco da Gama verso le Indie; il secondo è quello della storia nazionale, di cui questo viaggio simboleggia il momento più fulgido; il terzo, infine, è quello mitico, che vede gli dei contribuire in maniera importante alla futura grandezza portoghese.

Le peripezie di Vasco da Gama e dei suoi marinai sono un continuo susseguirsi di avventure, scoperte e battaglie, e sono ricche di pericoli e meraviglie (tempeste, intemperie, incontri con popoli sconosciuti ecc.). Nella trasfigurazione degli avvenimenti nei quali i navigatori lusitani si presentano come apportatori della civiltà occidentale e cristiana, viene liricamente accentuato il carattere religioso delle grandi scoperte portoghesi. Nell'eroe lusitano, che si incarna in Vasco da Gama, sono simboleggiate tutte le speranze che animavano il Portogallo. Nel corso di questo movimentato percorso, i momenti di quiete e di tranquillità sono allietati dal racconto di imprese storiche del passato, affidato a personalità altrettanto storiche come quelle di Paulo e Vasco da Gama, mentre le profezie di gloria futura sono annunciate da personaggi mitologici come Teti ed il gigante Adamastor.

Alla descrizione del viaggio geografico, che andrò ad analizzare successivamente in riferimento al repertorio toponomastico derivante da modelli classici, e al racconto storico si

affianca, come nei poemi epici greci e latini, il livello mitologico: la dea dell'amore Venere, intervenendo con fervore durante il concilio degli dei nel canto I e rivolgendo parole accorate a Giove, favorisce il cammino dei portoghesi, mentre il dio Bacco, per difendere il proprio monopolio sull'Oriente, cerca di impedirlo, ostacolando la navigazione.

È molto importante considerare come i fatti mitologici e favolistici che intervengono come motivo spesso dominante non siano altro che un ornamento: come si vede nel dipanarsi delle vicende dei *Lusiadi*, il destino dei Portoghesi è sempre riposto nelle mani di un Giudice supremo. Nonostante tutta una serie di sventure il viaggio si conclude felicemente: non con il ritorno in patria, con l'approdo nella *Ilha dos Amores* (Isola degli Amori) dove, per volere di Venere, i navigatori saranno consacrati all'immortalità grazie all'unione con le ninfe.

Il vero eroe di questo poema è il popolo portoghese, celebrato sin dal titolo (*I Lusiadi* sono gli abitanti della Lusitania, nome mitico del Portogallo derivato da Luso, figlio di Bacco) e chiamato, grazie al confronto con un glorioso passato, ad un destino eroico che sollevi la propria patria dai mali che imperversano nel presente. Camões infatti conosce la miseria, la corruzione e l'avidità che si nascondono dietro le guerre imperiali: per questo motivo non mancano personaggi che hanno il compito di mettere sull'avviso i naviganti sui rischi della conquista di nuove terre. Ad esempio l'intervento autorevole del Vecchio del Restelo (*Velho do Restelo*), li ammonisce sui pericoli di un esercizio non corretto del potere e di un desiderio incontrollato di fama e ricchezza.

A metà del viaggio si alza la voce terrificante di Adamastor, il gigante che per i suoi brutali desideri era stato punito dagli dei e trasformato in roccia. Appena i navigatori portoghesi varcano il confine tra Occidente ed Oriente ed entrano nel mondo sconosciuto, la roccia tormentata di Adamastor riprende vita e, volendo difendere i segreti di quei luoghi ignoti, minaccia i portoghesi per l'audacia della loro impresa, annunciando le tremende sventure che ne deriveranno. Ma queste ed altre minacce, spesso ordite da Bacco per impedire la navigazione, non impediranno l'approdo dei marinai all'*Ilha dos amores*. E sarà a loro, resi immortali dalla dea Venere, e ai loro discendenti che spetterà il compito di ricreare una nuova età dell'oro. Esaltazione del passato e predizioni di gloria rappresentano, quindi, nelle pagine di Camões, un modo per criticare il presente incerto e tentare di superarlo.

Andando ad analizzare quella che è la congiuntura del poema portoghese in relazione alle scoperte, si ha la sensazione di vedere nelle manifeste preoccupazioni del poeta per la castità del giovane re Dom Sebastiao troppo dedito alla caccia ma poco preoccupato per la successione al trono, la profezia di quello che sarà il disastro marocchino del 1578 quando, durante la battaglia di

al-Qasr al-Kabir, il sovrano, mentre cerca di riconquistare l’Africa ai musulmani, muore aprendo una grave crisi dinastica che porterà per sessant’anni (1580-1640) i portoghesi alla sottomissione alla corona spagnola.

Camões e *I Lusiadi* sono diventati indissolubilmente un mito che ha accompagnato la storia portoghese posteriore, giungendo anche a costituire uno specchio propagandistico per gli scrittori lusitani più recenti come il romantico Garrett o Fernando Pessoa<sup>13</sup>. Chi scrive *I Lusiadi* è un uomo di non grande fortuna che ha alle spalle molte esperienze che si riverberano nell’opera (avendo visitato anche molti luoghi che descrive).

### 1.3 Luís Vaz De Camões: tra biografia e mito

Tracciando un prospetto biografico dell’autore è evidente come le notizie sulla sua vita risultino alquanto frammentarie e i documenti a nostra disposizione, che rievocano soltanto alcune tappe della sua esistenza, siano pochissimi. Avvolta nell’incertezza delle supposizioni, la vita di Camões, il principale tra i poeti portoghesi, ha favorito la creazione del mito del poeta in balia di due amori sfortunati: quello per una (o più di una) misteriosa e crudele dama e quello per la patria ingrata. Il concetto, più volte espresso dal poeta nella sua opera, di voler cantare la “pura verità” è stato spesso interpretato con eccessivo zelo e si è frequentemente confuso il principio classico della verosimiglianza con quello della veridicità, venendo così a produrre la più elaborata “biografia per autoschediasmi” (una biografia costruita su elementi estratti dall’opera poetica) della storia della letteratura portoghese. Forse è anche per questo che non solo in Portogallo Camões ha esercitato un grande fascino. Anche al giorno d’oggi in patria è visto come un punto di riferimento dell’ispirazione lirica, ma nel corso dei secoli la sua figura è divenuta oggetto di numerose rifunzionalizzazioni.

Nel Romanticismo, ad esempio, Camões diviene il simbolo nazionale per eccellenza: non a caso la data di nascita ufficiale del nuovo movimento coincide con la rappresentazione del dramma omonimo *Camões*, di Almeida Garrett, nel 1825. Fernando Pessoa non si farà scrupoli ad elaborare la figura del Super-Camões nelle sue considerazioni e speculazioni sulla nuova poesia portoghese. Il mito camoniano si diffonde anche al di fuori del Portogallo: Camões diventa figura tanto popolare da trasformarsi in personaggio della *literatura de cordel* del Nord-est brasiliano; il suo poema epico, *Os Lusíadas*, diviene anche modello per una sorta di epopea del popolo mozambicano, le

---

<sup>13</sup> Cfr. Luís Vaz de Camões, *I Lusiadi*, introduzione di Giuseppe Mazzocchi, Cit., p. 11.

*Quibiricas* di Joao P. Grabato Dias. Anche nel nostro romanticismo si diffonde il mito camoniano dell'eroe sventurato, e per tutto l'Ottocento italiano sono innumerevoli le rappresentazioni di brani operistici basati sia sulla figura del poeta, sia su passi della sua opera.

Di Luís Vaz De Camões non abbiamo alcuna registrazione del battesimo; nasce probabilmente a Lisbona (c'è chi ipotizza come luoghi di nascita anche Coimbra, Alenquer o Santarém) intorno al 1525 da una famiglia di origine gallega in cui il padre, Simão Vaz de Camões, il quale muore in un naufragio a Goa, svolge il ruolo di capitano ed amministratore dei magazzini portoghesi della Guinea e dell'India, mentre la madre Anna de Macedo, che muore dopo di Camões, vive di una pensione regia concessa a lui per la stesura de "I Lusíadi", la sua opera principale. Risulta essere incerta anche la natura ed il luogo dei suoi studi: anche se non vi è alcuna prova documentale della sua immatricolazione, alcuni sostengono che l'autore portoghese si sia formato a Coimbra presso uno zio agostiniano, D. Bento Camões, priore del Monastero di Santa Cruz dal 1539 al 1542 e in seguito cancelliere dell'Università, altri che abbia studiato a Lisbona presso i frati domenicani ed altri ancora che fosse un autodidatta.

È possibile giudicare i progressi fatti dal poeta portoghese in questi anni in base all'erudizione che si palesa nelle sue opere e dalla superiorità per cui subito si distingue e che conserva tra tutti i suoi contemporanei. Già in questi anni giovanili Camões si dedica alla poesia, e nei suoi primi saggi mostra rara perizia versificatoria ed uno studio approfondito di svariati autori, specialmente latini ed italiani. Conduce una vita molto dissoluta. Dopo Coimbra torna a Lisbona e all'età di vent'anni si stabilisce a corte dove risiedono i genitori e dove, sostenuto da un piacevole aspetto e da ingegno e sensibilità rari, intrattiene più relazioni con le dame (come Francisca de Aragão, a cui dedica alcune *trovas*, D. Catarina de Atayde, a cui dedica anche un sonetto carico di ardore e passionalità, e addirittura l'Infanta D. Maria, sorella del re Don João III), e frequenta spesso i bassi fondi della città. In questi anni, non si sa se a causa di una dama (si potrebbe trattare proprio di Catarina de Atayde, dal momento che i parenti della dama si sarebbero serviti di tutto il rigore delle leggi, che allora erano severissime contro chi intratteneva rapporti amorosi a corte, per allontanare il giovane poeta dalla donna) o per la rappresentazione di *El-rei Seleuco*, viene esiliato nel *Ribatejo*, regione lontana da Lisbona, sulle rive del fiume Tago, e nel 1547, dopo essere rientrato a Lisbona, viene mandato a Ceuta, in Marocco, per motivi incerti su cui sono state avanzate delle ipotesi: amore proibito, carattere rissoso o adempimento di obblighi militari. Durante questo soggiorno forzato perde l'occhio destro nel corso di una battaglia navale nello Stretto di Gibilterra, come tramanda la tradizione iconografica.

Dopo aver fatto ritorno a Lisbona lo si descrive tra i passeggeri che, nel 1550, stanno per partire per l'India: ma stranamente rimane a terra. È lo studioso Manuel Faria e Sousa che rivela di aver visto il registro della milizia destinata all'Oriente, dove è indicata anche l'età del poeta, ovvero venticinque anni. Secondo quanto affermano i biografi, frequenta nuovamente ambienti non raffinati e si trova spesso coinvolto in risse; in una di queste, durante il Corpus Domini del 1552, ferisce Gonçalo Borges, scudiero di corte del re, venendo arrestato e condannato. Rimane in carcere, nella popolare prigione del Tronco, dal 16 giugno 1552 al 13 marzo 1553, quando una lettera di perdono, scritta dal re Don Joao III ed emessa su intercessione dello stesso Gonçalo Borges, lo scagiona. Sotto ricatto da parte del re stesso, parte per l'India come *homem de armas* (soldato semplice); successivamente si recherà anche in Cina per poi fare ritorno in India sino al 1568 con compiti militari e di addetto all'amministrazione pubblica portoghese, sempre perseguitato dalla sfortuna che intralcia costantemente ogni suo progetto. In Oriente inizia a lavorare al suo capolavoro letterario *I Lusíadi* e alle liriche (tra cui ne troviamo una dedicata all'amore per una donna cinese, cantata con il nome di Dinamene, morta durante un naufragio alle foci del fiume Mekong in cui Camões riesce a salvare il manoscritto contenente *I Lusíadi*).

Perseguitato continuamente dalla malasorte, viene incarcerato a Macao per peculato dovuto ad una malversazione nell'amministrazione dei bene affidatigli. Si reca successivamente a Goa durante il governatorio di Francisco Coutinho (1561-1564): si pensa possa aver dedicato un'ode al governatore per averlo salvato dal carcere per debiti di gioco (questo componimento verrà poi pubblicato nel 1563 all'interno dei *Colòquios dos Simples e Drogas* di Garcia de Orta). Non si sa cosa abbia fatto Camões negli anni seguenti la morte di Coutinho, prima di reimbarcarsi per Lisbona; un'ipotesi plausibile è che si sia arruolato nelle file dell'esercito per un altro triennio. Nel 1569 si trova in Mozambico e qui contrae nuovamente un debito di gioco con il capitano della nave, Pero Barreto. Solo l'intervento di alcuni amici gli evita la galera. Il viaggio di Camões proseguirà fino a Lisbona e l'autore trascorrerà l'ultimo periodo della sua esistenza in condizioni di povertà e miseria: la tradizione lo dipinge malato, sorretto dalle stampelle e dipendente dal suo servo che chiede, durante la notte, elemosina per il padrone. In questi ultimi anni frequenta spesso la chiesa di Sao Domingos e in questo luogo procede ad una revisione de *I Lusíadi* sotto lo stretto controllo del censore inquisitoriale, Fr. Bartolomeu Ferreira. Nel 1571 gli viene conferita la licenza per la pubblicazione e un anno dopo, nel 1572, vengono editi per la prima volta *I Lusíadi* e da quest'opera Camões riceve una pensione regia di 15000 réis all'anno (datata 28 luglio 1572) che servirà come sostentamento per la madre dopo la morte dell'autore (siamo in possesso di sei documenti con cui



questa pensione viene rinnovata o si intima di pagarla, poiché non era stato erogato a tempo debito). Ignorato l'autore de pressoché tutti i poeti coevi (soltanto André Falcao de Resende gli dedica una composizione), anche i *Lusiadi* non godono dell'immediata risonanza che Camões pensava di riscuotere. Così, abbandonato da tutti, conclude la sua esistenza nella più profonda povertà, tanto che Dom Francisco de Portugal ha dovuto mandare il sudario in cui sono state avvolte le sue spoglie. Ebbe sepoltura nella chiesa di Santa Ana, alla Mouraria, senza che una lapide ne indicasse il luogo esatto. Solo molti anni dopo, D. Gonçalo Coutinho, che ha promosso l'edizione delle *Rhythmas* nel 1595, ha fatto installare una lapide con il seguente epitaffio: "Qui giace Luis de Camões, principe dei poeti portoghesi del suo tempo: visse in povertà e miseria, allo stesso modo morì nell'anno 1579. Questo tumulo è stato posto per ordine di D. Gonçalo Coutinho, ma in esso non è sepolto nessuno"<sup>14</sup>.

Risulta alquanto incerta anche la data della sua morte; si ipotizza che possa oscillare tra il 4 aprile 1579 ed il 3 aprile 1580, nonostante sul documento che trasferisce la pensione a favore della madre sia riportata la data del 10 giugno 1580, che tradizionalmente viene accolta come veritiera. Se si accettasse l'ipotesi che vuole la morte di Camões nel 1580, si farebbe coincidere simbolicamente la scomparsa del più grande autore della letteratura portoghese con l'epilogo di un periodo di grande prosperità per la terra lusitana, rappresentato dalla sconfitta di Dom Sebastiao ad Alcazarquivir, in Marocco, e dalla conseguente annessione del Portogallo alla corona spagnola. A favore di questa ipotesi c'è chi sostiene che, in punto di morte, l'autore portoghese, deluso dal verificarsi di quella catastrofe da lui quasi predetta nei *Lusiadi*, abbia pronunciato le seguenti parole: "Morro com a Pàtria". Solo dopo la sua morte, la fama di Camões cominciò ad imporsi, per non tramontare mai più.

#### **1.4 L'elemento classico nella nomenclatura geografia dei *Lusiadi***

Una tematica che desta grande interesse è quella dell'importanza del mito di stampo classico nella nomenclatura geografica all'interno del poema camoniano. L'India, l'Oceano indiano e l'Oriente sono sempre stati, per la cultura greco-latina e per il simbolismo cristiano medievale, luoghi deputati ad ospitare il diverso, identificabile sia con la ricchezza delle risorse come metalli, pietre, legni preziosi e spezie, sia con il repertorio dei "monstra"<sup>15</sup> generati dalla fantasia dei bestiari

---

<sup>14</sup> Cfr. Luís Vaz de Camões, *I Lusiadi*, traduzione di Riccardo Averini, Cit., p. 18.

<sup>15</sup> Cfr. Giulia Lanciani, *Mito ed esperienza nella nomenclatura geografica dei Lusiadi*, Milano: Cisalpino-Goliardica, 1984, p. 5.

e non localizzabili se non in terre lontane, impenetrabili ed ignote: un mondo, come dimostra Camões stesso, agli antipodi, non solo geografici ma anche esistenziali, di quello dell'Occidente; un mondo adibito, come quello delle leggende arturiane, a schermo su cui proiettare le ansie e le paure del non conosciuto, e le aspirazioni edonistiche riassunte nel mito del giardino delle Esperidi o in quello del regno del prete Gianni, ma anche un mondo nel quale era possibile la realizzazione di fantasie virtuose e rassicuranti nell'ambito di un'India evangelizzata dagli apostoli e caratterizzata come via d'accesso al paradiso terrestre, dalla quale partono i quattro fiumi paradisiaci che il repertorio cristiano identifica con il Tigri, l'Eufrate, il Gange ed il Nilo. In questo mondo ambiguo e allo stesso tempo seducente si trovano tracce nella letteratura di fantasia anche quando l'apertura dell'Oceano indiano alla navigazione europea attenua fino a dilegualle molte immaginazioni presenti nel Medioevo occidentale.

Elementi di questa tradizione si possono reperire anche nei *Lusiadi*, dove essi convivono accanto ad altri ricavati direttamente dalla cultura classica e ai dati forniti a Camões dall'esperienza dei navigatori, degli avventurieri, dei mercanti e dei missionari. La provenienza libresco di tutte queste informazioni costituisce il fattore unificante per l'autore portoghese. Anche se non mancano prodotti dell'osservazione diretta e personale di Camões, quello che colpisce soprattutto nel poema è che le informazioni geografiche concernenti i paesi da lui visitati provengano in massima parte dagli autori delle cronache più famose, in particolare da Joao De Barros e Fernao Lopes De Castanheda, alle cui opere Camões aveva accesso.

Ciò che richiede un'attenta analisi non è tanto la presenza nei *Lusiadi* di nomi geografici modellati sui toponimi indigeni, dei quali riproducono più o meno fedelmente la forma fonetica, bensì la permanenza accanto a questi di tracce toponomastiche risalenti alla tradizione. Spesso Camões si riferisce chiaramente a località che si trovano lungo le coste africane usando il nome antico seguito immediatamente da quello moderno, valendosi delle testimonianze dei cronisti cinquecenteschi portoghesi ma anche delle glosse vulgate appartenenti alla letteratura di viaggi europea, antica medievale e rinascimentale. In questa categoria rientrano i primi due nomi in cui ci si imbatte durante il viaggio di Vasco da Gama, entrambi desunti dalla geografia antica: il Capo Arsinario e le Isole Fortunate. Mentre l'identificazione del primo con Capo Verde è ormai consolidata, per l'altro l'autore non utilizza la vulgata tolemaica, per la quale le Isole Fortunate si trovano più a sud delle Canarie, ma ricorre alle conoscenze empiriche più recenti.

Dopo il Capo delle Palme, per il quale Camões non dà il nome indigeno riferito da João de Barros, incontriamo la Ilha de São Lourenço, indicata anche con il nome attuale dovuto

all'identificazione con l'isola omonima segnalata da Marco Polo, ovvero Madagascar. Anche il fiume Rapto è designato con il suo nome tolemaico e riconosciuto più tardi come l'attuale Sabaki (che sbocca poco più a nord di Mombasa), ma che Camões identifica con l'Obi, seguendo l'indicazione sempre di Joao de Barros. Risalendo lungo la costa orientale africana, è presente un altro toponimo greco-latino, Meroe, usato per indicare una regione dell'Etiopia anticamente ritenuta un'isola. Prima di lasciare l'Africa viene menzionato il Capo Aromata. Proseguendo lungo il golfo di Oman, ci si imbatte nel Capo Jask e nel Capo di Ras Musandan; una volta circumnavigata la penisola indiana, si arriva a Taprobana, limite estremo del mondo medievale conosciuto; per molti scrittori questa isola era da identificare come Sumatra.

Non sempre Camões sente la necessità di glossare i toponimi classici da lui usati, con il nome indigeno o moderno: spesso il nome tradizionale sopravvive nel poema come unico indicativo applicato ai luoghi ai quali si collegano il viaggio di Vasco da Gama e le digressioni storiche o profetiche presenti nei *Lusiadi*. In conclusione è possibile notare come la permanenza di toponimi di tradizione classica e raccolti per gran parte nella Geografia di Tolomeo, non siano molto numerosi: la maggior parte dei nomi geografici usati da Camões sono imposti dai navigatori portoghesi senza alcuna attenzione ad eventuali denominazioni indigene, oppure sono i nomi locali assunti dagli stessi esploratori e da loro diffusi nella cultura occidentale. Ma nonostante il loro numero esiguo, i toponimi di derivazione classica rivelano un atteggiamento di Camões diffuso ai suoi tempi. Nella geografia del Cinquecento infatti era avvertita l'esigenza di far coincidere le scoperte con l'autorità dei testi classici, o meglio con il retaggio mitologico trasmesso dalla cultura greco-latina. La commistione di toponimi classici con altri moderni nell'opera camoniana indica certamente una volontà dell'autore stesso di nobilitare, attraverso questi riferimenti alla classicità, il proprio poema.

### **1.5 Prospetto filologico dell'opera**

Risulta essere molto interessante la questione legata all'analisi del poema a livello prettamente filologico. Tradizionalmente si considera che della *princeps* ne esistano due edizioni contrapposte, con differenze iconografiche e testuali di natura varia. In termini testuali e di prospetto ecdotico i problemi che pongono i *Lusiadi* sono molteplici, ma si possono ridurre schematicamente a quattro: in prima istanza risulta complesso definire i tempi di composizione del poema; in secondo luogo sono scarsi i documenti residui dell'elaborazione d'autore del testo; è

controverso il valore da assegnare all'*editio princeps* del 1572 nell'ambito della *constitutio textis*; infine appare problematico definire quella che è la fortuna editoriale posteriore di questo capolavoro della letteratura portoghese ed europea.

Per dare una risposta alla prima questione va certamente notato come un poema lungo e complesso come i *Lusiadi* non sia stato scritto di getto; nello specifico ad evidenziare l'annosa elaborazione dell'opera vi sono un paio di ottave relativa a due differenti canti:

Olhai que há tanto tempo que, cantando / O vosso Tejo e os vossos Lusitanos, / A Fortuna me traz peregrinando, / Novos trabalhos vendo e novos danos: / Agora o mar, agora experimentando / Os perigos Mavórcios inumanos, / Qual Cánace, que à morte se condena, / Nua mão sempre a espada e noutra a pena; (*Lus.*, VII, 79)<sup>16</sup>

Vão os nos decendo, e já do Estio / Há pouco que passar até o Outuno; / A Fortuna me faz o engenho frio, / Do qual já não me jacto nem me abono; / Os desgostos me vão levando ao rio / Do negro esquecimento e eterno sono. / Mas tu me dá que cumpra, o grão rainha / Das Musas, co que quero à nação minha! (*Lus.*, X, 9)<sup>17</sup>

In queste ottave, servendosi della concezione del tempo che scorre e degli anni che passano, l'autore allude in maniera velata alla cospicua durata temporale del periodo in cui viene composta l'opera. Diventa esercizio più difficile fissare, in assenza di documenti, dei punti di riferimento sicuri ed assoluti. Il tentativo di datare ciascun canto in funzione delle fonti utilizzate e delle esperienze necessarie al poeta per scriverlo, lascia adito a varie critiche, e non convince né nel dettaglio né in generale. Del resto l'idea tradizionale che vorrebbe Camões impegnato nella stesura dell'opera già in Portogallo, va probabilmente corretta a vantaggio dell'ipotesi che egli abbia messo mano al poema solo in India. Pare inoltre non sostenibile la tesi secondo cui ad un poema storico (riflesso ancora nei Canti III-IV) si sarebbe sostituito un poema marittimo.

È il poema stesso ad offrire, al suo interno, numerosi dati per la sua composizione. Se la dedica (*Lus.*, I, 7,9,16) allude ad un re bambino o comunque non ancora salito sul trono, e potrebbe quindi essere accostata alla nascita di Dom Sebastiao (20 gennaio 1554) o alla sua incoronazione come re del Portogallo (16 giugno 1557), il Canto X ci presenta il re nel pieno esercizio del suo potere, a dimostrazione di quanti anni siano trascorsi dalla stesura iniziale. Il naufragio sul Mekong cui Camões allude in termini ambigui, citando anche l'opera come già avanzata (X, 128), avvenne intorno al 1560; e ancora nel 1568-69 lo storico portoghese Diogo Do Couto vede Camões

---

<sup>16</sup> Cfr. Luís Vaz de Camões, *I Lusiadi*, introduzione di Giuseppe Mazzocchi, Cit., p. 744.

<sup>17</sup> Ivi, p. 916.

impegnato nella limatura del poema in Mozambico<sup>18</sup>. Si può ipotizzare che tra il ritorno in Portogallo (1570) e la stampa (1572) il lavoro sia stato molto intenso, anche se purtroppo non è possibile ricostruirlo nelle sue fasi. Bisogna infine notare che Camões, pur risiedendo in India, ha a portata di mano numerosi materiali letterari: Goa, sotto questo punto di vista, è una città molto attiva e vivace in cui arrivano periodicamente le novità letterarie e le informazioni culturali su quanto avviene nel continente europeo. È provato da precisi riscontri intertestuali che l'autore avesse ben in mente le più importanti opere storiografiche portoghesi (le *Décadas* di João de Barros o la *Història do descobrimento e Conquista da India pelos Portugueses* di Fernão Lopes de Castanheda) e vanno quindi tenute presenti le date di pubblicazione e circolazione di tali testi.

Per quanto riguarda il secondo punto, ovvero i documenti residui dell'elaborazione d'autore, non si possiede alcun autografo di Camões, neppure per il poema. Quest'ultimo è probabilmente circolato anche manoscritto: non solo copie complete del testo sono state necessarie per gli adempimenti legali e per il lavoro della tipografia, ma si ha notizia di un codice, posseduto nella casa dei Conti di Viminoso, che sarebbe stato redatto a partire da carte autografe appartenenti all'autore; questo manoscritto riportava anche il celebre ritratto di Camões, opera di Fernando Gomes. Procedendo ad una puntuale descrizione dei manoscritti superstiti, si possono enumerare i seguenti codici:

- 1- il *Cancioneiro* di Luís Franco Correia, conservato alla biblioteca Nacional di Lisbona ed edito, che raccoglie, assieme a molte liriche di Camões, il Canto I del poema, con l'annotazione che la copia è stata interrotta perché l'opera ha visto la luce;
- 2- il manoscritto fatto conoscere da Maria Antonieta Soares de Azevedo, di cui si ignora il possessore.

Il manoscritto di Berkeley di cui Askins preparerebbe l'edizione (secondo la Soares de Azevedo) non esiste, come ci informa lo studioso; si tratta soltanto di un'informazione giornalistica affrettata. Nella sua edizione commentata dei *Lusiadi* (1639) Manuel Faria e Sousa dice di aver trovato a Madrid due manoscritti del poema: uno limitato ai primi sei canti era nella bottega del libraio Pedro Coello; l'altro, con l'intero testo, era datato Salamanca 1620, e rivisto da Manuel Correia Montenegro. Di entrambi i codici Faria e Sousa ci dà le ottave omesse, e raccoglie in una lista finale le varianti principali. Dal momento che questo grande studioso camoniano ha goduto di una scarsa stima fino ad anni recenti, è stata erroneamente fatta una totale svalutazione dei dati da lui forniti sui due manoscritti. In realtà le informazioni che ci offre, nell'ottica della variantistica

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 45.

d'autore, non andrebbero ignorate. In particolare vi è un accordo tra il manoscritto Coello e il *Cancioneiro* di Correia permette di affermare con certezza che disponiamo dei resti di una redazione del poema precedente l'*editio princeps* da cui i due codici discenderebbero autonomamente. Per quanto riguarda il ruolo da assegnare alla *princeps* nell'ambito della *constitutio textis*, va sottolineato che considerare l'edizione del 1572 come depositaria dell'ultima volontà dell'autore può sembrare ovvio, ma è complicato dal momento che, come ha sottolineato lo studioso Faria e Sousa, gli esemplari che discendono dalla *princeps* non sono identici tra loro.

Si è a lungo pensato che i due esemplari dei *Lusiadi* datati 1572 rappresentassero due edizioni diverse, distinte dal fatto che il pellicano del frontespizio ha in certi il becco rivolto verso la sinistra del lettore, e in altri verso la destra. Nell'uso la prima edizione si indica come Ee (E entre gente remota edificaram), la seconda come E (Entre gente remota edificaram). L'edizione Ee, quella con il becco del pellicano rivolto verso sinistra, è stata a lungo considerata l'*editio princeps*, in funzione delle sue migliori lezioni, che lascerebbero intendere un maggiore controllo. L'edizione E sarebbe posteriore, forse piratesca e dettata dalle esigenze e dalle richieste del mercato. Studi recenti dimostrano come questa netta divisione degli esemplari in due gruppi sia eccessivamente schematica. Il fenomeno più interessante, oltre alla condivisione di lezioni di una famiglia in esemplari dell'altra, è l'intercalazione di pagine di un'edizione fra quelle dell'altra. Probabilmente le due edizioni coesistono a livello temporale, tanto stretto è lo scambio di elementi; si potrebbe quindi concludere che E sia la graduale trasformazione di Ee. Non ha senso insomma separare cronologicamente le due edizioni addirittura supponendo che E sia posteriore all'edizione censurata del 1584 di cui si parlerà diffusamente nell'ultimo punto. Che l'edizione Ee preceda E è indicato dal fatto che vi siano molte intercalazioni di carte di E in Ee, mentre è più raro il contrario.

Il caso risulta essere insomma altamente complesso e per essere risolto richiederebbe di essere affrontato attraverso le metodiche della bibliografia testuale. Andrebbe eseguita un'edizione critica delle stampe del 1572 (E+Ee) che tenga conto di tutti gli esemplari noti. Questo lavoro non porterà ad un testo differente: la maggioranza delle varianti degli esemplari sono infatti o grafiche o fonetiche, o di categoria appena superiore; ne sarebbe tuttavia chiarita almeno la vicenda oscura della prima diffusione tipografica dell'opera. In conclusione si può affermare che non si tratti di due edizioni differenti, ma di una stessa edizione in cui sono stati rilegati fogli con stati diversi di stampa.

In ultima istanza per quanto riguarda la fortuna editoriale posteriore dell'opera risulta estremamente interessante la storia successiva delle stampe dei *Lusiadi* per comprendere appunto la

ricezione del poema stesso. L'edizione sopra citata del 1584 (anno che coincide con il termine del Concilio di Trento) ad esempio è quella, estremamente censurata, detta dei "Piscos", a partire dalla nota infelice, soppressa nella sua ristampa del 1591, con cui è chiarito l'aggettivo "piscosa" nell'ottava 65 del Canto III. Si tratta di un'edizione sottoposta a rigidi interventi censori che prendono piede da preoccupazioni di carattere teologico (si evita l'utilizzo del termine *deuses* e simili per le divinità pagane), morale (ed essere deturpato è specialmente l'episodio dell'*Ilha dos Amores* al canto IX) e politico (essendosi da poco realizzata l'unione delle due corone, spagnola e portoghese, nella figura di Filippo II, si evitano allusioni che possano risultare oltraggiose per la prima). Il tentativo di proporre un testo espurgato è stato tradizionalmente attribuito ai gesuiti, ma, tenendo in considerazione quella che è la censura libraria in Portogallo, come suggerisce lo studioso Anselmo<sup>19</sup>, probabilmente sono i domenicani i responsabili dell'edizione.

Il nesso tra testo e censura riguarda da vicino anche la *princeps*. Sembra molto probabile che, per ottenere l'autorizzazione alla stampa, l'autore abbia dovuto inserire le ottave 82-84 del canto X, in cui si nega la consistenza della divinità pagane utilizzando molti termini presenti nel parere del già citato censore inquisitoriale padre Bartolomeu Ferreira, domenicano che ha firmato l'autorizzazione alla stampa del 1572. Questa ipotesi non può essere confermata con certezza né dalla storia del testo, né dalla biografia e dal pensiero del poeta. Quello che appare certo è che il testo non censurato ha continuato a circolare. È stata dimostrata infatti l'esistenza di una contraffazione dell'edizione del 1572 fatta intorno al 1595 e in più le traduzioni spagnole sono sempre state condotte sul testo non censurato. A dimostrazione che il poema camoniano, nato da un infiammato e fortissimo amor di patria, avesse saputo operare efficacemente sull'animo del popolo lusitano c'è la consapevolezza che nel triste periodo della dominazione spagnola i *Lusiadi* ebbero ben dieci edizioni, una prova concreta ed incontrovertibile del fatto che il poema fosse fonte di fede e di speranza, ispirando i grandi movimenti nazionali portoghesi dalla restaurazione del 1640 ai moti del 1820, del 1834 e del 1910.

## 1.6 Fonti

Ci si potrebbe chiedere che senso ha scrivere una sorta di "Eneide", un poema epico, in pieno Rinascimento. Prendendo in considerazione questo periodo si può notare come di poemi ne sono stati scritti tanti, basti pensare a Boiardo, Ariosto, Tasso padre e Tasso figlio. Erano di sicuro

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 50.

epici, ma fiabeschi, cioè di taglio, per così dire, più moderno: favole in versi, quindi proprio perché inverosimili, più credibili e più accettabili. Eppure sì, aveva senso, per il poeta portoghese, scrivere un'Eneide nel Cinquecento, per un fatto molto semplice: Camões quell'Eneide l'ha interamente vissuta in prima persona. È un racconto in qualche modo autobiografico il suo, fortemente ispirato, perché Camões ha fatto egli stesso il percorso in mare (un secolo dopo, s'intende) fatto da Vasco de Gama, è vissuto per molti anni in India, ha navigato nel golfo Persico, si è spinto a Macao, ha subito un naufragio. Camões si è documentato a lungo sull'avventura di Gama, leggendone i diari di bordo, i resoconti di viaggio, le relazioni. In sostanza: la materia epica utilizzata dall'autore portoghese è materia vera, realistica, documentata, fortemente ispirata e sentita sul piano personale. Si aggiunga che Camões era straordinariamente colto in letteratura classica, conosceva perfettamente i poemi omerici e quello virgiliano e era ferratissimo in mitologia greco-romana, non solo dotto, ma realmente appassionato. Ecco che il suo *Lusiadi* non è un poema nato come frutto di un lungo lavoro di elaborazione retorica e stilistica, ma un'opera di poesia sentita, appassionata, ispirata: ciò che la rende valida per la sua epoca e che ne giustifica ancor oggi l'interesse e la bellezza.

*I Lusiadi* sono un bel poema, ancora oggi molto diffuso e conosciuto. C'è qualche discontinuità nella tensione e nella ispirazione (fu composto dal 1545 al 1570: troppi venticinque anni per mantenere viva l'ispirazione di un progetto poetico unitario...) ma sostanzialmente, se si eccettua forse l'ultimo canto, è decisamente piacevole da leggersi, dal primo all'ultimo verso. *Lusiadi* vuol dire Portoghesi: così chiamati per un mitico progenitore Luso da cui sarebbero discesi. Il poema è un'epopea che celebra la storia e la grandezza del Portogallo e Vasco de Gama ne è il pretesto, non il protagonista. Nell'incipit delle due prime ottave, Camões si ripromette di cantare:

As armas e os Barões assinalados / Que da Ocidental praia Lusitana / Por mares nunca de antes navegados / Passaram ainda além da Taprobana, / Em perigos e guerras esforçados / Mais do que prometia a força humana, / E entre gente remota edificaram / Novo Reino, que tanto sublimaram; // E também as memórias gloriosas / Daqueles Reis que foram dilatando / A Fé, o Império, e as terras viciosas / De África e de Ásia andaram devastando,... (*Lus.*, I, 1-2)<sup>20</sup>

L'intento è quello di cantare il viaggio di Gama e creare una specie di apologia dei re portoghesi. E mantiene fede all'impegno: il poema dedica circa metà delle sue ottave all'impresa di Gama e l'altra metà alla storia dei re portoghesi e al seguito dell'impresa coloniale dopo Gama in quel tratto di secolo che separa l'epoca del navigatore dall'epoca del poeta stesso.

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 132.



Seguendo quello che è il dipanarsi della trama, si vede come Camões creda fermamente (come Virgilio lo credeva fermamente per Roma) che il Portogallo sia chiamato da volontà divina e "Prometido lhe está do Fado Eterno, / Cujá alta lei não pode ser quebrada," a grandi imprese, a "Que tenham longos tempo o governo / Do mar que vê do Sol a roxa entrada." (*Lus.*, I, 28). Il viaggio di Gama è colto non dall'inizio, ma dal momento in cui, doppiato il capo di Buona Speranza, inizia la risalita lungo l'inesplorata costa orientale dell'Africa. Ma un buon poema epico non può essere tale se non si dà largo spazio ai giochi di potere degli dei nelle mani dei quali l'uomo non è che un burattino sbattuto dei venti. Ecco allora che la narrazione inizia con un concilio degli dei convocato da Giove con l'intento di aiutare la spedizione: tutti gli dei sono favorevoli ai portoghesi, salvo Bacco, che avendo in tempi passati soggiogato l'India, non vuole ora che altri mettano piede su quella terra temendo che il proprio primato di conquistatore: "Teme agora que seja sepultado / Seu tão célebre nome em negro vaso / D' água do esquecimento, se lá chegam / Os fortes Portugueses que navegam" (*Lus.*, I, 32). Arrivano in Mozambico e poi a Mombasa in una notte bellissima: "Da Lua os claros raios rutilavam / Polas argêntas ondas Neptuninas; / As Estrelas os Céus acompanhavam, / Qual campo revestido de boninas" (*Lus.*, I, 58), ma un re musulmano infido, impersonato dall'eterno nemico Bacco, dà loro del filo da torcere. Si salvano per miracolo e riprendono la navigazione sotto la protettiva benevolenza di Venere che, per ottenere l'appoggio del padre Giove, non esita ad usare l'arma della seduzione: "Pelo colo que a neve escurecia", "Andando, as lácteas tetas lhe tremiam", "Polas lisas colunas lhe trepavam / Desejos, que como hera se enrolavam" (*Lus.*, II, 36). Aiutati dagli dei, ora i navigatori raggiungono Malindi (è il 15 aprile 1498, giorno di Pasqua), nell'attuale Kenya, e sono accolti da un re amichevole e ospitale che svolge un po' lo stesso ruolo d'Alcinoò nel IX canto dell'Odissea: è la spalla che dà ascolto al lungo racconto del navigante.

Mas antes - dice il re di Malindi – valeroso Capitão / Nos conta (lhe dizia), diligente / Da terra tua o clima e região / Do mundo onde morais, distintamente; / E assi de vossa antiga geração, / E o princípio do Reino tão potente, / Cos successos das guerras do começo, / Que, sem sabê-las, sei que são de preço; // E assi também nos conta dos rodeios / Longos em que traz o Mar irado, / Vendo os costumes bárbaros, alheios, / Que a nossa África ruda tem criado; / Conta, que agora vêm cos áureos freios / Os cavalos que o carro marchetado / Do novo Sol, da fria Aurora trazem; / O vento dorme, o mar e as ondas jazem. (*Lus.*, II, 109-110)<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 296.

Inizia così il lungo racconto di Gama che copre ben tre dei dieci canti dell'intero poema. È - a differenza di ciò che si può credere - un bellissimo e interessantissimo compendio di storia del Portogallo, sovrano dopo sovrano, battaglia dopo battaglia, vittoria dopo vittoria. Ci si aspetterebbe una parte, quella relativa al racconto di Gama, monotona e invece il poeta, perché Camões davvero è poeta, sa trascinare sulle ali della passione, della fierezza, dell'orgoglio patriottico, della sincera commozione, tanto che i tre canti storici sono tra i più belli e ispirati del poema. Camões tocca qui le tante corde della sua lira poetica. C'è tutta l'epica e se vogliamo anche tutta la retorica dei temi di battaglia: "Os feridos com grita o céu feriam / Fazendo de seu sangue bruto lago, / Onde outros, meios mortos, se afogavam, / Quando do ferro as vidas escapavam" (*Lus.*, III, 113). Ci sono le classiche similitudini omeriche, spesso però nuove nei temi, caratterizzati da sfumature tipicamente iberiche:

Qual cos gritos e vozes incitado, / Pela montanha, o rábido moloso / Contra o touro remete, que fiado / Na força está do corno temeroso; / Ora prega na orelha, ora no lado, / Latindo mais ligeiro que forçoso, / Até quem enfim, rompendo-lhe a garganta, / Do bravo a força horrenda se quebranta: (*Lus.*, III, 47)<sup>22</sup>

C'è lirica assolutamente sublime in molti episodi, tra cui quello famoso di Ines De Castro, eroina di tante romanze, fatta uccidere dal re affinché non sposasse il principe ereditario, follemente innamorato di lei, "Da mísera e mesquinha / Que depois de ser morta foi Rainha." (*Lus.*, III, 118), "Assi como a bonina, que cortada / Antes do tempo foi, cândida e bela" (*Lus.*, III, 134), oppure:

Estavas, linda Inês, posta em sossego, / De teus anos colhendo dolce fruto, / Naquele engano da alma, ledó e cego, / Que a Fortuna não deixa durar muito, / Nos saüdosos campos do Mondego, / De teus fermosos olhos nunca enxuto, / Aos montes ensinando e às ervinhas / O nome que no peito escrito tinhas. (*Lus.*, III, 120)<sup>23</sup>

C'è il rimpianto bucolico per la bella terra portoghese carica di frutti (Camoës compose il suo poema mentre era lontano dalla Patria nell'insospitale terra d'India...): "[...] Era no seco tempo que nas eiras / Ceres o fruto deixa aos lavradores; / Entra em Astreia o Sol, no mês de Agosto; / Baco da uvas tira o dolce mosto" (*Lus.*, IV, 27). C'è il tema del timore, dell'ansia, del malinconico distacco il giorno della partenza dalla foce del Tago (era l'8 luglio 1497): "Nas fortes naus os ventos sossegados / Ondeiam os aéreos estandartes; / Elas prometem, vendo os mares largos, / De ser no Olimpo estrelas, como a de Argos" (*Lus.*, IV, 85), "[...] Certifico-te, ó Rei, que, se contemplo /

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 342.

<sup>23</sup> Ivi, p. 398.

Como fui destas praias apartado, / Cheio dentro de dúvida e receio, / Que apenas nos meus olhos ponho o freio" (*Lus.*, IV, 87), oppure ancora "[...] Os montes de mais perto respondiam, / Quási movidos de alta piedade; / A branca areia as lágrimas banhavam, / Que em multidão com elas se igualavam" (*Lus.*, IV, 92). E c'è infine la materia, del tutto nuova per un poeta epico, del realismo narrativo, del documentato resoconto d'una impresa che è storica e come tale va trattata. Per esempio il racconto naturalistico d'una tromba marina paragonata a una sanguisuga che:

Qual roxa sangue[s]uga se veria / Nos beiços da alimária (que, imprudente, / Bebendo a recolheu na fonte fria) / Fartar co sangue alheio a sede ardente; / Chupando, mais e mais se engrossa e cria, / Ali se enche e se alarga grandemente: / Tal a grande coluna, enchendo, aumenta / A si e a nuvem negra que sustenta. (*Lus.*, V, 21)<sup>24</sup>

Fino al crudo verismo dell'episodio dello scorbuto che colpisce l'equipaggio di Gama infliggendo macabre sofferenze e raccapriccianti rituali:

E foi que, de doença crua e feia, / A mais que eu nunca vi, desepararam / Muitos a vida, e em terra estranha e alheia / Os ossos pera sempre sepultaram. / Quem haverá que, sem o ver, o creia, / Que tão disformemente ali lhe incharam / As gengivas na boca, que crecia / A carne e juntamente apodrecia? // Apodrecia com fétido e bruto / Cheiro, que o ar vizinho inficionava. / Não tínhamos ali médico astuto, / Cirurgião sutil menos se achava; / Mas qualquer, neste ofício pouco instruto, / Pela carne já podre assi cortava / Como se fora morta, e bem convinha, / Pois que morto ficava quem a tinha. (*Lus.*, V, 81-82)<sup>25</sup>

Col sesto canto termina il racconto di Gama al re di Malindi e riprende la navigazione, questa volta avendo a bordo un fedele e abile pilota arabo che conosce le rotte e che farà da interprete all'arrivo in India. Ma il resoconto del viaggio qui impone una terribile tempesta, evidentemente un tifone tipico dell'Oceano Indiano. Tempesta che il poeta attribuisce all'ostilità di Bacco, il quale suborna Nettuno a chiamare a raccolta e a scatenare contro i Lusiani tutte le divinità del mare e dei venti. Siamo nel Rinascimento, e chi scrive è un poeta cristiano credente e praticante (se non lo si era, a quei tempi si finiva sul rogo): eppure è singolare e stupefacente come nelle tematiche mitologiche sulle olimpiche divinità Camões dimostri una sincera, profonda, sentita, ispirazione. È ispirato nei momenti, molto scarsi, in cui invoca la protezione e la benevolenza delle divinità cristiane ed è altrettanto ispirato nei frequenti momenti in cui muove e descrive le divinità dell'Olimpo greco-romano:

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 552.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 590-591.

Vinha per outra parte a linda esposa / De Neptuno, de Celo e Vesta filha, / Grave e leda no gesto, e tão fermosa / Que se amansava o mar, de maravilha. / Vestida ua camisa preciosa / Trazia, de delgada beatilha, / Que o corpo cristalino deixa ver-se, / Que tanto bem não é pera esconder-se. (*Lus.*, VI, 21)<sup>26</sup>

Il terribile tifone tropicale si leva improvviso di notte durante una tranquilla navigazione mentre i marinai di guardia si tengono svegli ai loro turni raccontandosi leggende lusitane: è “[...] Já lá o soberbo Hipótades soltava / Do cárcere fechado os furiosos / Ventos” (*Lus.*, VI, 37). E “Agora sobre as nuvens os subiam / As ondas de Neptuno furibundo; / Agora a ver parece que deciam / As íntimas entranhas do Profundo” (*Lus.*, VI, 76) in un mare “[...] Vendo ora o mar até o Inferno aberto, / Ora com nova fúria ao Céu subia” (*Lus.*, VI, 80). E dopo tante traversie e danni gravissimi arriva finalmente Venere che placa la bufera, salvando i marinai che giungono così a Calicut, sulla costa indiana, compiendo la missione per cui erano partiti. Qui compare un tema nuovo in un poema epico: diplomazia e politica commerciale internazionale. Vediamo Vasco de Gama che “[...] vem samear de Cristo a lei / E dar novo costume e novo Rei.” (*Lus.*, VII, 15), trattare col sovrano locale e i suoi ministri offrendo, in nome del re, amicizia, alleanza militare e proponendo che:

[...] de paz e de amizade, sacra e nua, / Comércio consentir das abundanças / Das fazendas da terra sua e tua, / Por que creçam as rendas e abastanças / (Por quem a gente mais trabalha e sua) / De vossos Reinos, será certamente / De ti proveito, e dele glória ingente. (*Lus.*, VII, 62)<sup>27</sup>

Ma per quanti sforzi Gama faccia per convincere il sovrano locale ad accettare un trattato d'amicizia col Portogallo, le cose non vanno per il meglio, ed anzi volgerebbero allo scontro armato se il navigatore lusitano non riuscisse, con uno stratagemma, a riportarsi a bordo tutti i suoi uomini e a ripartire per il viaggio di ritorno. L'impresa è compiuta, la rotta per le Indie è trovata. E qui, sulla via del ritorno, un'altra reminiscenza omerica: un'isola fatata organizzata da Venere per procacciare ai marinai provati, “[...] Pera prémio de quanto mal passaram, / Buscar-lhe algum deleite, algum descanso, / No Reino de cristal, líquido e manso” (*Lus.*, IX, 19). È l'isola dell'amore dove le ninfe del mare, guidate da Venere, attendono i navigatori “pera lhe entregarem / Quanto delas os olhos cobiçarem” (*Lus.*, IX, 41). C'è frutta, c'è selvaggina, ci sono uccellini che cantano soavemente, ci sono le ninfe: “Alguas, que na forma descoberta / Do belo corpo estavam confiadas, / Posta a artificiosa fermosura, / Nuas lavar se deixam na água pura” (*Lus.*, IX, 65) e c'è un monte alto “no qual ua rica fábrica (o paços) se erguia, / De cristal toda e de ouro puro e fino” (*Lus.*, IX,

<sup>26</sup> Ivi, p. 628.

<sup>27</sup> Ivi, p. 732.

87) dove anche l'ammiraglio Gama può giacere con la più bella tra le ninfe, la divina Teti. Si compiace a lungo Camões in questa descrizione dell'isola dell'amore, un po' bucolica, un po' mitologica, un po' lirica, molto pittorica e intensamente barocca e poi ritorna al realismo di fondo del suo poema, giustificando l'invenzione dell'isola come metafora della gloria e dell'immortalità che l'uomo può procacciarsi con le grandi e le eroiche imprese. Tra Camões e l'impresa di Gama è trascorso quasi un secolo e il poeta riesce così, col tema della profezia, a aggiornare sino ai suoi tempi il racconto storico delle gloriose imprese lusitane. Qui è possibile percepire la fine del cantare poetico che cede il passo al dovere d'ufficio del poeta cortigiano: si ha una sequenza di ottave cronachistiche col racconto delle imprese di successivi viceré e governatori tra cui i figli del grande Gama. Più una rassegna che un canto. Termina infine il poema con una descrizione geografica del mappamondo terrestre e un lamento del poeta per la scarsa considerazione in cui è tenuta la poesia in Portogallo: "Até 'qui Portugueses concedido / Vos é saberdes os futuros feitos / Que, pelo mar que já deixais sabido, / Virão fazer barões de fortes peitos" (*Lus.*, X, 142).

Un elemento fondamentale che contribuisce in maniera decisiva a rendere innovativa questa opera è la struttura portante del poema stesso, che canta cose vere e nuove in ottave ariostesche, ricorrendo alla topica del poema classico. In questo modo la letteratura e la poesia vengono viste essenzialmente come strumento indispensabile di esaltazione di quella realtà specifica, come proiezione verso il bello di un'epopea collettiva, che Camões non ha motivo di non celebrare<sup>28</sup>.

La presa di coscienza dei rischi che incombono sul regno, e del persistere in esso di antichi vizi, fa alzare la voce all'autore nella speranza che il male si possa arginare, e che il poeta abbia il dovere di perpetrare questo messaggio cantando questa battaglia. Accantonata dunque la facile, se pur seducente, immagine di un Camões a tutti i costi sfiduciato nel futuro della propria patria, a vantaggio di quella di un poeta consapevole della nobiltà della materia che canta e della funzione e dello spessore del suo cantarla, va sottolineata in primo luogo la grandezza dell'impresa che viene condotta. Le brillanti e suggestive attività dei navigatori portoghesi avevano infatti ispirato le prose ed i versi celebrativi degli umanisti di tutta Europa (tra di loro anche Poliziano), che ne avevano tessuto l'elogio in latino.

Tentativi di protoepicità nella letteratura lusofona non mancano ad esempio nel *Cancioneiro Geral de Resende* (1516), la grande antologia, resoconto e summa delle esperienze poetiche prepetrarchiste portoghesi; allo stesso modo si potrebbero citare anche i versi dell'ode I di António Ferreira (1528-1569), in cui proprio lui, simbolo e campione dell'italianismo lusitano, esorta i

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 12.

connazionali a cantare le glorie delle scoperte patrie. Anche elementi apparentemente secondari nella loro natura extraletteraria, come i cicli di arazzi a tema geografico o gli stendardi raffiguranti imprese di sovrani ed eroi della storia portoghese che Paulo da Gama illustra al re di Malindi, possono aver contribuito significativamente a far maturare tutta una civiltà letteraria indirizzata verso la rielaborazione del genere del poema epico. Ciò che non può essere assolutamente dimenticato è il ruolo di iniziatore assoluto del genere che Camões riveste coraggiosamente per la propria letteratura.

L'ignoranza in cui versiamo riguardo la concezione teorica dell'opera (anche se è risaputo che l'ambiente culturale di Goa era ben informato sulle novità letterarie, anche italiane), e la perdita totale delle carte del poeta, che avrebbe permesso di comprendere quello che è stato il lavoro dell'autore sull'opera, portano alla luce, in modo assolutamente impeccabile, una sorta di *opus perfectum*<sup>29</sup>, che è l'unico e reale campo d'indagine.

L'epopea di Camões si caratterizza come un periodo estremamente notevole ed importante all'interno della letteratura portoghese. Come già detto l'obiettivo principale di quest'ultima era quello di conferire gloria ed onori al popolo lusitano che ha ottenuto molti successi in questo periodo attraverso le scoperte ed i successi conseguiti in battaglia. Pertanto l'epopea camonianiana è considerata eccellente per l'estrema valorizzazione della storia portoghese. Nello stesso periodo in cui Camões compone la propria opera, molti autori si sono dedicati a questo nazionalismo talvolta esasperato con l'intento di ritrarre in modo reale e totalmente espressivo i principali risultati che hanno segnato questa era del popolo portoghese. Per adattarsi a questa tipologia di formato la poesia epica deve avere la possibilità di celebrare un soggetto grande o attuale.

Collocato cronologicamente nel periodo del Rinascimento, il poema risente dell'influenza fortemente antropocentrica che contraddistingue e caratterizza proprio questo periodo: il sentimento di eroismo e nazionalismo si era stabilito oramai in ogni cittadino portoghese, soprattutto a causa delle conquiste e della forza che il paese stava dimostrando. Così, sia gli ideali di carattere nazionalisti sia quelli imperialisti si fondono nella creazione della rinascita, come avviene anche tra un linguaggio più conservatore nella scrittura di poesie e un altro che rivela uno spirito più critico, che cerca comunque di rendere visibile un grande orgoglio nazionalista.

All'interno dei *Lusiadi* sono presenti sia il tono epico che quello lirico. Mentre il primo, asse portante dell'opera, da maggior risalto alle imprese meravigliose, ai risultati e ad altre scoperte del popolo portoghese, il secondo è principalmente dedicato ad una delle storie più toccanti del

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 13.

poema, che è la vicenda sfortunata di Ines De Castro. Camões si dimostra certamente un poeta all'altezza di questo compito dal momento che riesce a cantare queste imprese attraverso un linguaggio forbito ed aulico.

Cogliere lo spirito in cui si muove l'impresa di Camões risulta molto più agevole grazie all'esame del suo sistema di fonti. Si tratta in particolare di capire su che strutture letterarie il poema di regga. I modelli principali da prendere in esame sono l'*Eneide* virgiliana, l'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto e la *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso. Quest'ultimo in particolare, oltre ad essere contemporaneo di Camões, ne condivide anche la vita infelice. Lo stesso autore italiano ha avuto modo di conoscere approfonditamente ed ammirare il poema portoghese, come si può rilevare da un sonetto, appartenente alla raccolta delle *Rime*, indirizzato a Vasco da Gama, protagonista dell'opera camonianiana:

Vasco, le cui felici, ardite antenne / Incontro al sol che ne riporta il giorno, / Spiegar le vele e fer colà ritorno, / Ov'egli par che di cadere accenne, // Non più di te per aspro mar sostenne / Quel che fece al Ciclope oltraggio e scorno, / Né chi turbò l'Arpie nel suo soggiorno, / Ne diè più bel subietto a colte penne. // Ed or quella del colto e buon Luigi / Tant'oltre stende il glorioso volo, / Ch'i tuoi spalmati legni andar men lunge: // Ond'a quelli a cui s'alza il nostro polo, / Ed a chi ferma in contra i suoi vestigi / Per lui del corso tuo la fama aggiunge. (*Rime*)<sup>30</sup>

Appare quindi determinante la presenza di un'epicità che rimanda ai due grandi capolavori della letteratura italiana cinquecentesca. È noto come, nella produzione letteraria umanistica portoghese del 500, non via siano definizioni applicabili alla letteratura italiana, dal momento che non è presente un recupero filologico dei testi classici. Vi sono tuttavia degli elementi che rimandano ai testi sopra citati; in particolare il fatto, strettamente filologico, che le editiones principes delle tre opere risultino tra di loro sufficientemente ravvicinate (*I Lusiadi* nel 1572, *L'Orlando Furioso* nel 1532 e *La Gerusalemme Liberata* nel 1581). Abbiamo, dal punto di vista retorico, una forma metrica comune nei tre poemi, che è l'ottava endecasillabica, detta ottava ariostesca. Un elemento di massima importanza è rappresentato dalla grande impronta lasciata da ognuno di questi capolavori all'interno della propria tradizione; *I Lusiadi* rappresentano l'apice letterario per quanto concerne l'ambito lusofono, mentre le altre due arricchiscono notevolmente il repertorio della letteratura italiana, il tutto all'insegna dell'epicità e dell'esaltazione eroica.

Per quanto riguarda i modelli prettamente classici, altri non hanno nemmeno lontanamente un'incidenza paragonabile a quella dell'*Eneide* sui *Lusiadi*.

---

<sup>30</sup> Cfr. Luís Vaz de Camões, *I Lusiadi*, introduzione di Giuseppe Mazzocchi, Cit., p. 14.

L'*Odissea* di Omero, poema del mare, doveva certamente essere presente nella memoria del poeta, che la leggeva in latino o in spagnolo, ma non si deve dimenticare la frequente scelta poetica rinascimentale, ovvero quella di subordinare Omero a Virgilio. Ma il poema di Ulisse offriva sicuramente una struttura a cui si potevano agganciare molteplici episodi: Camões aveva presente, al pari di ogni erudito del 500, Aristotele, il quale, nella sua *Poetica*, aveva affermato che l'argomento centrale dell'*Odissea* andava ridotto a poche righe, perché tutto il resto, quello che cioè dava estensione al poema, era soltanto un inserto di episodi<sup>31</sup>. C'è anche chi ha suggerito che vi siano dei contatti con *Le Argonautiche* di Valerio Flacco, ma questa ipotesi pare alquanto improbabile e poco convincente; infine un altro modello tutto da scoprire sarebbe quello dell'opera *Pharsalia* di Lucano.

Tornando alla forte connessione tra *I Lusiadi* ed il poema virgiliano invece, si ha la netta impressione che Camões ne riprende molti elementi, come ad esempio il titolo, assolutamente classicheggiante: *Os Lusíadas* sta ad *Aeneades* come Luso sta ad Enea; il poema ha quindi l'obiettivo di celebrare le imprese dei discendenti di Luso, come l'*Eneide* si propone di enfatizzare quelle dei discendenti di Enea. Camões desume il termine già dal latino degli umanisti portoghesi (studi approfonditi avrebbero dimostrato come il sostantivo latino *Lusíades* nacque nell'ambito dell'umanesimo portoghese cinquecentesco e non in età classica), e lo fa proprio per riferirlo ad una realtà collettiva quale quella delle scoperte portoghesi. Come l'*Eneide*, almeno nei primi 6 libri, narra di un comandante che guida un ridotto gruppo di compagni per mare, così nei *Lusiadi* il grande esploratore Vasco da Gama doppia il Capo di Buona Speranza e giunge a Calicut. Anche l'organizzazione temporale della materia ricalca sostanzialmente quella del poema latino: la proiezione al passato dei libri II-III dell'*Eneide* (Enea che narra a Didone la presa di Troia e le vicende dei troiani prima di giungere a Cartagine) trova piena corrispondenza nei Canti III-V, in cui Vasco da Gama espone al re di Malindi la storia dei portoghesi a partire dalle loro origini favolose, per passare poi al resoconto del suo viaggio fino all'approdo ospitale delle coste dell'Africa Orientale. Del resto, la proiezione al futuro, che nel poema latino si concretizza in particolare nella rilevante profezia sulle grandezze di Roma del canto VI, trova nel Canto X e conclusivo dei *Lusiadi* il suo perfetto corrispondente, quando la ninfa Teti svela a Vasco da Gama quello che sarà il futuro di gloria che attende il popolo portoghese.

---

<sup>31</sup> Cfr. Luís Vaz de Camões, *I Lusiadi*, introduzione di Giuseppe Mazzocchi, Cit., p. 14.



Dall'Eneide proviene anche la contrapposizione cielo-terra, umani-dèi, che segna in maniera importante anche l'opera camoniana: come Venere appoggia Enea e i compagni contro Giunone, così la dea dell'amore protegge i portoghesi contro Bacco, il quale teme che il loro arrivo metta in discussione il suo dominio sull'India. Due trame si svolgono contemporaneamente: quella incentrata sugli amori e sugli odi degli dèi condiziona in modo evidente quella che ha gli uomini come protagonisti, sottolineandone impietosamente la debolezza insita nella loro natura. Lo scoramento di Enea durante la tempesta, quando le forze che gli sono contrarie lo sovrastano, è lo stesso di Vasco da Gama al Canto VI. Ma la presenza virgiliana va al di là delle macrostrutture del testo e arriva fino alla lingua (molti dei latinismi che Camões impiega profusamente e che dopo di lui avranno una larghissima diffusione nel portoghese letterario, vengono appunto dall'*Eneide*), passando per quelli che sono i luoghi comuni del poema epico quali la rinnovata supplica alla divinità quando paiono insormontabili gli ostacoli posti dall'altezza della materia (in particolare nei Canti III, VII e X), la tempesta e la battaglia, l'inseguimento amoroso (IX).

Uno spunto interessante è dato dall'importanza che riveste il fatto di cogliere la profondità dell'assimilazione e lo spazio di elaborazione individuale di Camões. All'interno della teoria rinascimentale è essenziale comprendere il peso dell'*imitatio*, la capacità dell'imitatore di ricreare il modello a cui fa riferimento, in modo che esso sia ovunque riconoscibile nonostante le differenze che comunque permangono. Questo porta nei *Lusiadi*, come nelle altre produzioni di questo genere, a giochi speculari spesso accademici, come il fatto che Vasco da Gama non racconti le sue avventure e le sue peripezie ad una donna (come fa Enea con Didone) ma ad un uomo (il sovrano di Malindi); questa appena citata simboleggia l'esclusione dell'amore dalla trama principale del poema e il quasi veto erotico che pesa su Gama comandante perfetto da una parte, ma dall'altra indica anche un evidente gusto per la ricomposizione simmetrica che caratterizza la civiltà del manierismo e del barocco, in settori letterari e non (ad esempio quello architettonico)<sup>32</sup>.

Bisogna tenere ben presente, prendendo in considerazione la figura di Vasco da Gama, che, a differenza di Enea ad esempio, lo stesso navigatore portoghese è soggetto ad un sovrano a cui le sue azioni devono rispondere. Camões, che ha coordinate ideologiche ed influenze fortemente cavalleresco-feudali, subordina costantemente il proprio eroe al parere del monarca, di cui il primo si dichiara sempre rispettoso vassallo. Ad esempio si notano chiaramente tutto il rispetto e la dedizione che Vasco da Gama ha nei confronti del proprio re quando nel Canto IV, durante il

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 17.

racconto al re di Malindi, lo rende quasi depositario della volontà divina e degli illustri avi circa la spedizione portoghese verso le Indie, conferendogli epiteti molto importanti:

Parece que guardava o claro Céu / A Manuel e seus merecimentos / Esta empresa tão árdua, que o moveu / A subidos e ilustres movimentos; / Manuel, que a Joane sucedeu / No Reino e nos altivos pensamentos, / Logo como tomou do Reino cargo, / Tomou mais a conquista do mar largo. // O qual, como do nobre pensamento / Daquela obrigação que lhe ficara / De seus antepassados, cujo intento / Foi sempre acrecentara terra cara, / Não deixasse de ser um só momento / Conquistado, no tempo que a luz clara / Foge, e as estrelas nítidas que saem / A repouso convidam quando caem (*Lus.*, IV, 66-67)<sup>33</sup>

Questo fatto, al di là delle implicazioni politiche che può avere, serve al poeta per rimarcare il carattere collettivo delle imprese del popolo portoghese, frutto degli sforzi di tutta una nazione, fusione in una di mille volontà ed iniziative individuali. È la prospettiva che viene sottolineata da Camões nel prologo, contrapponendo esplicitamente, nell'*incipit* del poema, “as armas e os barões assinalados” all’ “arma virumque cano” virgiliano, ed ergendosi a cantore del “peito ilustre lusitano” (I, 3), cioè di un valore collettivo e nazionale. La posizione che Camões assume però su questo aspetto non manca di essere considerata a tratti contraddittoria, specie quando l’autore stesso si dimostra incline all’esaltazione di quelle che sono delle manifestazioni cavalleresco-medievali del valore individuale e quando rivela una concezione gerarchica ed elitaria del potere e del riconoscimento del merito. Il popolo, inteso nel senso medievale, non entra a far parte dei *Lusiadi* e l’attenzione che gli dedicava ad esempio Fernão Lopez, il grande cronista del XV secolo, non è condivisa da Camões.

Nel poema portoghese è presente la stessa contrapposizione tra coordinate spazio-temporali storiche (gli uomini), mitologiche (gli dei), mitiche (il mondo ideale, mostrato ad Enea nel libro VI dell’*Eneide*, a Gama nel Canto X dei *Lusiadi*) dell’opera virgiliana. Tuttavia la narrazione storica di Vasco da Gama trascende ampiamente le vicende del suo viaggio, e proietta il poema verso la storia nazionale portoghese. E del resto il Canto X, a poema concluso, presentando una profezia poco legata, anche in termini strettamente psicologici, alla vicenda di Vasco da Gama, assume in modo inequivocabile il carattere di un’appendice. Resta naturalmente da vedere se, in questa difficoltà nel conferire una struttura portante precostituita, votata ad una conclusione, con i caratteri di compattezza e necessità di ogni singola parte che a partire dalla *Poetica* aristotelica il Tasso

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 476.

individua nei *Discorsi*, sia da porre in evidenza un difetto, o invece un ancora deciso schieramento del poeta a favore del genere del “romanzo”, piuttosto che di quello del “poema”.

Numerosi sono gli echi ariosteschi già individuati e studiati dalla critica nei *Lusiadi*; ma va anche tenuto in grande considerazione il peso che la struttura aperta dell'*Orlando Furioso*, inteso come romanzo, ha sull'opera camonianiana, e il fatto che, nei rapporti complessi tra due i generi, il poema portoghese si colloca in una zona nettamente e vistosamente intermedia. Aspira al sublime e al cosiddetto *decorum* del poema epico, ma sente ancora il fascino della piacevole narrazione ariostesca. Se il tono è diverso, se la sensibilità di Camões è quella complessa, narcisistica e dolente del pieno manierismo<sup>34</sup>, il modello strutturale della libera narrazione è ancora ben presente e si fa sentire su Camões: come la trama del *Furioso* sarebbe solo molto parzialmente riferibile alla pazzia di Orlando, così quella dei *Lusiadi* non si esaurisce, e non deve per necessità concludersi, intorno al viaggio di Vasco da Gama. Il passato, il presente ed il futuro offrono delle grandissime occasioni di divagazione e creazione per un poeta come Camões. Non si tratta chiaramente di vedere nell'autore lusitano le abilità di Ariosto, ma è indubbio che gli scorci sulla propria biografia, l'intrusione della propria storia in quella collettiva, provengono del poeta di Ferrara; lo stesso Aristotele, sempre nella *Poetica*, raccomanda che il poeta epico parli il meno possibile in prima persona, lodando per questo Omero.

Se il Tasso si proietta liricamente nei suoi personaggi, e l'Ariosto, facendoli diventare specchio e parte integrante delle passioni rinascimentali, li guarda dall'alto, come riproduzione in scala maggiorata della vita che solo così può divenire oggetto di studio equilibrato, Camões diventa spettatore di una storia di cui è anche parzialmente protagonista, una storia che non ha i caratteri di pura creazione mentale che presenta il *Furioso*, né quelli del ferreo verosimile tassiano<sup>35</sup>; una storia che si fonda sulla poetica della verità e ha per oggetto, in primo luogo, fatti verificabili perché prossimi nel tempo. L'idea tassiana del poema epico come vicenda che si svolge in spazio e tempi remoti, che posso fungere da garanti della libertà di espressione e di invenzione del poeta, ed evitargli di diventare schiavo della storia, non appartiene a Camões.

La poetica della verità e della realtà dell'epos narrato è enunciata dall'autore portoghese sin dall'esordio del poema: viene così affermata con orgoglio l'autenticità di quanto i portoghesi hanno compiuto sia rispetto agli antichi Enea ed Ulisse, sia rispetto alle favole cavalleresche. Il XVI secolo presenta agli autori iberici l'epica moderna e grandiosa dell'allargamento degli orizzonti spaziali dell'essere umano e della conquista. Oggetto del poema diventa una vicenda eroica ma

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 20.

<sup>35</sup> Ivi, p. 21.

contemporanea, nota e verificabile, all'insegna dei valori nazionali. Vi sono notevoli problemi di poetica: ad esempio ci si chiede quale sia la funzione della poesia rispetto alla storia, oppure quale sia lo spazio riservato alla poesia stessa o ancora, in che misura istituti espressivi antichi siano ancora efficaci per celebrare il nuovo che ha reso obsoleto e scavalcato il passato. Una parziale risposta a questi problemi si potrebbe dare praticando la via della verità: andamento cronachistico, abbondanti corografie, episodicità sempre funzionale alla vicenda. Mantenere lo spazio per la poesia non è semplice e non solo perché, come sempre, il potere non ne approva o avverte il fascino. Camões arriva sino al punto di mettere in bocca al suo eroe la condanna, in nome dell'esperienza, della poesia:

Julgas agora, Rei, se houve no mundo / Gentes que tais caminhos cometessem? / Crês tu que tanto Eneias e o facundo / Ulisses pelo mundo se estendessem? / Ousou algum a ver do mar profundo, / Por mais versos que dele se escrevessem, / Do que eu vi, a poder d' esforço a de arte, / E do que inda hei-de ver, a oitava parte? // Esse que bebeu tanto da água Aónia, / Sobre quem têm contenda peregrina, / Entre si, Rodes, Smirna e Colofónia, / Atenas, Ios, Argo e Salamina; / Essoutro que esclarece toda Ausónia, / A cuja voz, altíssima e divina, / Ouvindo, o pátrio Míncio se adormece, / Mas o Tibre co som se ensoberbece: // Cantem, louvem e escrevam sempre extremos / Desses seus Semideuses e encareçam, / Fingindo magas Circes, Polifemos, / Sirenas que co canto os adormeçam; / Dêm-lhe mais navegar à vela e remos / Os Cícones e a terra onde se esqueçam / Os companheiros, em gostando o loto; / Dêm-lhe perder nas águas o piloto; // Ventos soltos lhe finjam e imaginem / Dos odres, e Calipsos namoradas; / Harpias que o manjar lhe contaminem; / Decer às sombras nuas já passadas: / Que, por muito e por muito que se afinem / Nestas fábulas vãs, tão bem sonhadas, / A verdade que eu conto, nua e pura, / Vence toda grandíloca escritura! (*Lus.*, V, 86-89)<sup>36</sup>

L'ideale che Camões delinea non è però quello di una poesia in fuga, ma quello di una poesia compromessa continuamente ed indissolubilmente con la verità, con la realtà. Per l'autore portoghese la poesia ha la funzione celebrativa classica, ma anche quella di restituire le cose nel loro spirito profondo, in altri termini di esplicitarle e di interpretarle. E in questo senso la poesia, e non la storia, adempie al fine morale di offrire strumenti di riflessione, di educazione alla virtù e di prendere coscienza di sé. Invece non riguarda la poesia e le sue capacità trasfigurative, riguarda semmai la storia, il fatto che in questo modo le motivazioni nobili della conquista, in particolare la ricerca della fama, adombrino ed oscurino le pulsioni economiche. Al centro della scelta poetica camoniana c'è la vocazione al racconto vivido, brillante e denso di capacità di approfondimento della realtà sulla scorta dell'esempio ariostesco. Un racconto che, proprio in quanto produzione che

---

<sup>36</sup> Ivi, pp. 594-596.

si distingue dalla storia, non può che essere espresso in versi. Cogliere lo spirito dei fatti richiede senza dubbio la lunga durata, lo sguardo d'insieme e la pluralità di prospettive.

I tre blocchi narrativi sulla storia portoghese sono molto istruttivi perché mostrano con chiarezza il procedere di Camões. Risulta essere notevole la varietà di inserimento della materia: un esempio ne è la lunga analessi costituita dalla narrazione di Gama ai canti II-IV; la descrizione delle scene presentate sugli stendardi al canto VIII; e infine la profezia al canto X. L'oggetto della narrazione è il passato portoghese fino agli anni prossimi alla composizione del poema; ma, a causa della diversità di prospettiva che viene assunta, non si ha mai ripetizione: l'ottica è quella travagliata della monarchia nel caso della analessi di Vasco da Gama, quella dei più fulgidi ed insigni esempi di eroismo dei servitori del sovrano nel caso delle scene presenti sugli stendardi, ed infine è quella della colonizzazione nel futuro per quanto riguarda la profezia finale. Questi non sono altro che differenti punti di vista da cui si guarda e si focalizza un unico processo storico. Si tratta di una pluralità di scene, o meglio di quadri, vista la staticità sia degli stendardi che del modello contemplato della macchina del mondo nel Canto X. Una poesia che palesa la propria predisposizione nel raccontare attraverso scene dai colori vivaci, con sentimenti decisi ed intensi e scene che si discostano dai teatri dove combattono i personaggi tassiani. Anche il frequente andamento oratorio asseconda questa tendenza. È il poeta stesso che sposta l'attenzione sul risvolto rinascimentale del "Ut pictura poesis" quando parla di "muda poesia" (*Lus.*, VII, 76) per la pittura e di "pintura que fala" (*Lus.*, VIII, 41) per la poesia.

Dal momento che in quest'opera viene in qualche modo rappresentata e raccontata la storia, è inevitabile che gli episodi abbiano un ruolo centrale, e infatti il poema va letto ed analizzato seguendo la linea degli episodi, allo stesso modo con cui si procede ai fini dell'interpretazione dei personaggi della *Gerusalemme Liberata*. Questo tipo di lettura è possibile soltanto se gli episodi non vengono estrapolati dalla loro naturale sede, che è il canto. Scene famose come la morte di Inês de Castro (*Lus.*, III, 118-136), l'incontro con il gigante Adamastor (*Lus.*, V, 37-60), o l'*Ilha dos Amores* (*Lus.*, IX) acquistano rilievo e profondità solo se mantenuti all'interno della struttura del canto in cui si trovano, dal momento che il canto è come un organismo che scandisce l'armonia costruttiva del poema<sup>37</sup>.

Se i tentativi di individuare nei *Lusiadi* esatti schemi predefiniti risultano controproducenti, e si posso ricondurre ad analoghi esercizi sperimentati su opere come la *Chanson de Roland* o il *Canzoniere* petrarchesco, è chiaro che Camões dimostra straordinarie capacità nel concepire

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 26.

l'architettura del singolo canto, scansione voluta e significativa della materia. Se nei *Lusiadi* c'è un racconto, non semplicemente una storia, c'è anche chi lo racconta (filtrando il tutto inevitabilmente attraverso la propria prospettiva) e c'è chi lo ascolta e lo legge. Prima di giungere ai tempi moderni, la materia narrata rimbalza in vario modo tra narratore e destinatari diversi, e proprio in questo sta una delle chiavi del poema; quindi uno degli elementi fondanti che caratterizzano l'opera è sicuramente il tipo di ricezione del poema stesso che cambia a seconda della sensibilità del periodo in cui viene fruito. Il piano temporale in cui Camões si pone è duplice. Lo sguardo dell'autore è diviso tra il passato di Vasco da Gama ed il proprio presente, su cui quel passato esercita sia la funzione di monito (richiamando al decadimento ed alla corruzione intervenuti), sia quella della proiezione inquietante in un futuro che non si prospetta molto roseo per la nazione portoghese a causa di questo malcostume imperante. Il passato lusitano non viene visto infatti come una mera successione di trionfi immacolati, ma appare anche segnato dalla fragilità insita nell'uomo, peccatore soggetto a forza ma soprattutto a vizi più potenti di lui (altro richiamo al divino e al trascendente). Le preoccupazioni dei portoghesi di un paio di generazione precedenti la sua, vengono ravvicinate da Camões a quelle dei contemporanei. La prospettiva, qualunque sia il punto di vista dal quale la si guardi, rimane comunque molto complessa. A volte sono in primo piano le ansie di Vasco da Gama, quando ad esempio si sente fare da Adamastor la triste profezia sulle difficoltà che la navigazione gli presenterà ancora dinnanzi:

Sabe que quantas naus esta viagem / Que tu fazes, fizerem, de atrevidas, / Inimiga terão esta paragem, / Come ventos e tormentas desmedidas; / E da primeira armada que passagem / Fizer por estas ondas insofridas, / Eu farei de improviso tal castigo / Que seja mor o dano que o perigo! // Aqui espero tomar, se não me engano, / De quem me descobriu suma vingança; / E nao se acabará só nisto o dano / De vossa pertinace confiança: / Antes, em vossas naus vereis, cada ano, / Se é verdade o que meu juízo alcança, / Naufrágios, perdições de toda sorte, / Que o menor mal de todos seja a morte! // E do primeiro Ilustre, que a ventura / Com fama alta fizer tocar os Céus, / Serei eterna e nova sepultura, / Por juízos incógnitos de Deus. / Aqui porá da Turca armada dura / Os soberbos e prósperos troféus; / Comigo de seus danos o ameaça / E destruída Quíloa com Mombaça. // Outro também virá, de honrada fama, / Liberal, cavaleiro, enamorado, / E consigo trará a fermosa dama / Que Amor por grão mercê lhe terá dado. / Triste ventura e negro fado os chama / Neste terreno meu, que, duro e irado, / Os deixará dum cru naufrágio vivos, / Pera verem trabalhos excessivos. // Verão morrer com fome os filhos caros, / Em tanto amor gerados e nacidos; / Verão os Cafres, ásperos e avaros, / Tirar à linda dama seus vestidos; / Os cristalinos membros e perclaros / À calma, ao frio, ao ar, verão despidos, / Depois de ter pisada, longamente, / Cos delicados pés a areia ardente. // E verão mais os olhos que escaparem / De tanto mal, de tanta desventura, / Os dous amantes míseros ficarem / Na férvida, implacável espessura. / Ali, depois que as pedras abrandarem / Com lágrimas de dor, de mágoa pura, / Abraçados, as almas soltarão / Da fermosa e misérrima prisão. (*Lus.*, V, 43-48)<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Ivi, pp. 566-568.

Altre volte è Camões a condividere effettivamente le sue gioie ed i suoi dolori del governo dell'India, ad esempio nella profezia che si trova nel Canto X:

Cantava a bela Deusa que viriam / Do Tejo, pelo mar que o Gama abriira, / Armadas que as ribeiras venceriam / Por onde o Oceano Índico suspira; / E que os Gentios Reis que não dariam / A cerviz sua ao jugo, o ferro e ira / Provariam do braço duro e forte, / Até render-se a ele ou logo à morte. // Cantava dum que tem nos Malabares / Do sumo sacerdócio a dignidade, / Que, só por não quebrar cos singulares / Barões os nós que dera d'amizade, / Sofrerá suas cidades e lugares, / Com ferros, incêndios, ira e crueldade, / Ver destruir do Samorim potente, / Que tais ódios terá co a nova gente. // E canta como lá se embarcaria / Em Belém o remédio deste dano, / Sem saber o que em si ao mar traria, / O grão Pacheco, Aquiles Lusitano. / O peso sentirão, quando entraria, / O curvo lenho e o férvido Oceano, / Quando mais n' água os troncos que gemerem / Contra sua natureza se meterem. // Mas, já chegando aos fins Orientais / E deixando em ajuda do gentio / Rei de Cochim, com poucos naturais, / Nos braços do salgado e curvo rio / Desbaratará os Naires infernais / No passo Cambalão, tornando frio / D' espanto o ardor imenso do Oriente, / Que verá tanto obrar tão pouca gente. // Chamará o Samorim mais gente nova; / Virão Reis [de] Bipur e de Tanor, / Das serras de Narsinga, que alta prova / Estarão prometendo a seu senhor; / Fará que todo o Naire, enfim, se mova / Que entre Calecu jaz e Cananor, / D' ambas as Leis imigas pera a guerra: / Mouros por mar, Gentios pola terra. // E todos outra vez desbaratando, / Por terra e mar, o grão Pacheco ousado, / A grande multidão que irá matando / A todo o Malabar terá admirado. / Cometerá outra vez, não dilatando, / O Gentio os combates, apressado, / Injuriando os seus, fazendo votos / Em vão aos Deuses vãos, surdos e imotos. (*Lus.*, X, 10-15)<sup>39</sup>

In ogni caso, come nessuno leggerebbe i canti II e III dell'Eneide svincolandoli da Enea inteso come personaggio narratore che sta rivivendo in un approdo temporaneo pagine dolorose della sua vita, allo stesso modo non va dimenticata mai la situazione psicologica in cui Vasco da Gama è narratore, e anche il contesto in cui la sua narrazione si svolge, dominato dal bisogno di conoscenza, di incontro con l'altro ed il diverso, che contraddistingue tutto il poema, di cui è forse la marca culturale più evidente. Non va nemmeno dimenticata la presenza costante e sempre vigile di Camões che non si limita mai al ruolo di voce narrante onnisciente ed assemblatore, ma si rende partecipe in diverso grado della materia, in cui arriva ad immergersi quasi sulla scorta di Ariosto.

La complessità del punto di vista dei *Lusiadi* serve a correggere un paio di possibili fraintendimenti in cui sarebbe facile incorrere. In primo luogo sembra infondato affermare, come è stato fatto, che Vasco da Gama sia un personaggio quasi inesistente e che nella trama principale dei *Lusiadi* non succeda, in termini psicologici, quasi nulla, come se il viaggio di Gama si riducesse a mero contenitore di materiale narrativo senza che vi sia un minimo di spunto introspettivo. Seguendo questa linea si arriverebbe erroneamente ad affermare che nell'opera camoniana in realtà

---

<sup>39</sup> Ivi, pp. 916-918; 920.

i sentimenti facciano parte ed includano soltanto il mondo degli dèi, non quello degli uomini. D'altro canto non si deve nemmeno pensare di conferire a Vasco da Gama sfumature di tipo tassesco che sono estranee al *modus scribendi* di Camões; ma è indubbia la funzione di elemento di raccordo, anche in termini psicologici, che il navigatore riveste. Del resto, la constatazione della reale presenza dell'autore all'interno del poema, in tutto il poema, permette di sfatare la considerazione secondo cui la personalità letteraria di Camões si contraddistinguerebbe per una forte antiepicità.

Camões, per quanto questo possa contrapporsi ad una lettura romantica di tutta la sua figura, non ha una percezione differente rispetto a quella del suo tempo di ciò che accade intorno a lui; le sue preoccupazioni ed i suoi sentimenti si inquadrano perfettamente in una cornice epocale. Pensare ad una individualità, nella persona di Camões, contrapposta a valori ideologici e filosofici dominanti e condivisi (Dio, il Re ecc.) o vedere addirittura una sorta di antitesi tra valori culturali e sentire profondo dell'autore, sarebbe anacronistico per un poeta del 500, che, per quanto grande o per quanto lasci un segno indelebile all'interno del panorama letterario portoghese ed europeo, non può condividere ed anticipare gli atteggiamenti di un esistenzialista del nostro secolo<sup>40</sup>. Non esiste quindi nei *Lusiadi* un poeta antiepico nel vero e profondo senso del termine; non sussiste un Camões che riesca ad essere se stesso nonostante o al di là degli istituti letterari. Questa istanza finisce anzi per essere assolutamente ed estremamente ingiusta, in quanto misconosce e vanifica quello che è il grande desiderio ed ardimento del poeta, ossia il concepire un progetto che, in sintonia con quanto si stava elaborando in Europa a livello di sperimentazione letteraria, avesse come unico obiettivo cantare l'epopea delle scoperte portoghesi. Camões aderisce totalmente all'impresa senza percepire il contrasto tra l'oggetto del canto ed il proprio mondo individuale.

L'apporto che il poeta offre attraverso l'opera, oltre le miserie del quotidiano, oltre un'esistenza che in sé non appare particolarmente significativa, è quello letterario. Quando l'autore, all'interno della sua opera, si eleva a mito, lo fa sempre da poeta: non da storico né da più o meno modesto protagonista della realizzazione di una vicenda collettiva.

La lezione fondamentale che è possibile ricavare dal poema portoghese è la fede nella letteratura e nelle sue capacità, pur con l'utilizzo della finzione, di dare comunque senso al reale. L'operazione di cantare le imprese portoghesi servendosi di strutture letterarie antiche è di sicuro rischiosa: la novità della materia non produce nuove forme, si cantano cose nuove con schemi vecchi. Questo contrasto può sembrare anche stridente: basta considerare ad esempio la mitologia;

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 29.



un olimpo pagano, ricalcato sui poemi classici, viene affiancato a quella che è l'impresa di navigatori le cui peripezie vengono costantemente contrassegnate dalla fede cattolica. Si potrebbe pensare che vi sia oggettivamente in tutto questo una difficoltà nel concepire forme mentali e strutture letterarie nuove, o se non arrivi piuttosto alla massima espressione la visione della letteratura come valore strutturante superiore. Le forme letterarie non mutano e non sono soggette al degradarsi della storia; e i fatti cantati in quelle forme raggiungono la fissità della bellezza. Lo stile "grandilocco e corrente" che il poeta invoca alle Muse, altro elemento prettamente classicheggiante, per il suo poema, proietterà la realtà da uno specchio certamente falsante, per quanto riguarda dettagli e proporzioni, ma in ogni caso coerente<sup>41</sup>:

E vós, Tágides minhas, pois criado / Tendes em mi um novo engenho ardente, / Se sempre em verso humilde celebrado / Foi de mi vosso rio alegremente, / Dai-me agora um som alto e sublimado, / Um estilo grandíloco e corrente, / Por que de vossas águas Febo ordene / Que nao tenham enveja às de Hipocrene. // Dai-me ua fúria grande e sonora, / E não de agreste avena ou frauta ruda, / Mas de tuba canora e belicosa, / Que o peito acende e a cor ao gesto muda; / Dai-me igual canto aos feitos da famosa / Gente vossa, que a Marte tanto ajuda; / Que se espalhe e se cante no universo, / Se tão sublime preço cabe em verso. (*Lus.*, I, 4-5)<sup>42</sup>

Quello che è da sempre sembrato il punto fragile dell'opera, la dichiarazione cioè dell'insussistenza propria e degli altri dèi che pronuncia Teti, va forse considerato in parte come la rivendicazione dei diritti della letteratura di fronte a quelli della verità, del bisogno che il vero ha della letteratura per poter acquistare una dimensione culturale riconosciuta, per diventare quindi praticamente motore di azione sociale:

Aqui, só verdadeiros, gloriosos / Divos estão, porque eu, Saturno e Jano, / Júpiter, Juno, fomos fabulosos, / Fingidos de mortal e cego engano. / Só pera fazer versos deleitosos / Servimos; e, se mais o trato humano / Nos pode dar, è só que o nome nosso / Nestas estrelas pôs o engenho vosso. (*Lus.*, X, 82)<sup>43</sup>

Le possibili preoccupazioni a livello di censura, in un momento in cui il ricorso al decorativo mitologico era generalizzato, passano in secondo piano rispetto alle capacità di produzione di bellezza atemporale che le figure mitologiche esprimono<sup>44</sup>.

Anche il confronto tra antico e moderno, sempre vittorioso per il secondo, struttura portante su cui si regge tutto il poema ben oltre i luoghi che canonicamente lo caratterizzano nella forma del

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 30.

<sup>42</sup> Ivi, p. 136.

<sup>43</sup> Ivi, p. 964.

<sup>44</sup> Ivi, p. 30.

topos come il proemio, non corrisponde in realtà ad un intento meramente celebrativo; l'obiettivo è quello di elevare il poema alla sfera della comunicazione culturale e di rendere fondamentale ciò che avviene nelle coordinate spazio-temporali, affinché questo generi una riflessione universale.

### **1.7 Ariosto e Tasso: i modelli italiani**

In questo senso la forma poetica spicca anche come spazio di libertà. Svincolata dall'ideologia dominante ma anche da una forma precostituita a livello letterario, gode di piena autonomia. In questo senso il confronto con il Tasso (assieme ad Ariosto e Virgilio uno dei termini di riferimento fondamentali nella comprensione dell'opera) appare assolutamente azzeccato. Chiarito che Camões, pubblicando i *Lusiadi* nel 1572, non ha potuto tener conto della *Gerusalemme Liberata* (pubblicata nel 1580), e sapendo pure che la conoscenza che il Tasso ha avuto di Camões dev'essere stata superficiale, è molto utile soffermarsi sul poema eroico italiano per antonomasia, termine naturale di confronto con l'opera portoghese. E questo per riscontrare quanto sia assente nella *Gerusalemme Liberata* la libertà del letterario che invece si ritrova nei *Lusiadi*. Rifiutato il mitologico, al posto del meraviglioso naturale ed etnografico, il capolavoro italiano profonde il magico ed il meraviglioso cristiano: angeli e demoni combattono al di sopra e accanto ad esseri umani sempre più lacerati dal dolore ed impauriti. Le cose permangono nell'incertezza e sono avvolte nel mistero. Il contrasto tra essere e dover essere, con la "tragica cristallizzazione" dell'essere umano che produce la Controriforma, porta a storie drammatiche di infelicità e scissione. In Camões invece si coglie ancora la fiducia nelle capacità dell'uomo di dominare la realtà, di vincere con la sua *virtus* ogni difficoltà; il magico ed il meraviglioso non entrano ancora nella storia., solo la proiezione letteraria di quest'ultima può accoglierli. Basta Dio, in rapporto eminentemente diretto (lontane sono le liturgie tassiane, con l'unica eccezione della mesta processione del canto IV) a sorreggere nell'immanente l'azione dell'uomo. Gli dèi pagani sono soltanto finzioni, proiezioni letterarie degli uomini e delle cose che si sono frapposte ai portoghesi. D'altro canto Dio rimane un mistero inconoscibile che appartiene al sistema di credenze intimo, e, al contrario delle figure mitologiche, non entra all'interno dello sviluppo del poema.

*I Lusiadi* appaiono in questo modo come una delle espressioni estreme di un sentire rinascimentale che ha nelle scoperte un motivo di interesse eccezionale. In un momento in cui la crisi incombe, il sistema di valori di Tasso e del suo tempo non evolve, e appare quindi sempre più inadeguato a fronte di una realtà che può anche essere rifiutata con sdegno; ma la verità impedisce

la chiusura su se stesso del poeta italiano, che guarda con estremo sospetto ad un mondo che gli sfugge e che non riconosce come suo. Gli arabi del poema portoghese sono arabi veri, non sono la demonizzazione di ciò che si vorrebbe essere e si rifiuta di essere come nella *Liberata*: la demonizzazione dell'arabo non è di origine psicologica, ma politica; della varietà della vita, nel poema lusitano, godono anche i cristiani.

Il dualismo armonico tra la realtà e la sua trasposizione letteraria si palesa attraverso un fenomeno apparentemente marginale come la nomenclatura geografica che, come già detto precedentemente, contempla toponimi orientali e africani nelle loro forme sia indigene sia portoghesi. Anche la lingua del poema indica in modo eloquente i poli fra cui lo scrittore si dibatte: accanto ai latinismi, spesso inusitati, di cui Camões è grandissimo introduttore in portoghese, si può documentare sicuramente una certa predilezione dello scrittore per forme non colte (ad esempio *imigo* per *inimigo*, *genealosisia* per *genealogia*, *sururgiao* per *cirurgiaio* ecc.). Una lingua che si presenta quindi protesa verso le fonti colte e quelle popolari, verso il celebrativo e verso il vissuto, e che si allinea ad un Rinascimento inquieto e grammaticalmente oscuro. Lo stile, che si connota attraverso acutezze ed un'accentuata vena retorica (oltre che di un lessico impreziosito dai latinismi) sembra procedere ormai oltre le intenzioni del poeta, quasi naturalmente; infatti l'autonomia della lingua rispetto al contenuto e l'evidente ed accentuato edonismo linguistico fanno intravedere il successivo trionfo della letteratura sulla verità.

### **1.8 Fortuna dei *Lusiadi***

A livello di considerazione che gli altri autori avevano di Camões e della sua opera, si può notare come gli scrittori barocchi di tutta Europa vedranno nel poema soprattutto l'artista, l'umanista erudito, il grande ideatore di ottave di endecasillabi; e ne misureranno la maggiore o minore tenuta rispetto ad una precettistica di genere irrigiditasi sulla linea tassiana<sup>45</sup>.

Per quanto riguarda il contesto nazionale portoghese più vicino ai giorni nostri, i poeti lusitani dell'Ottocento e del Novecento leggeranno in Camões la propria disperazione o addirittura, come accadrà nel caso di Fernando Pessoa, la moltiplicazione dei propri mondi intimi, effetto e conseguenza dell'impossibilità di comunicazione. Ma lui, il grandissimo poeta che era Camões, credeva ancora che dalla letteratura si potesse trarre giovamento e che lui stesso avesse modo di ricavarne speranza per la vita; secondo lui il canto poteva sempre essere "utile ed esemplare";

---

<sup>45</sup> Ivi, p. 34.

questo aspetto non fa altro che sfatare la considerazione che vorrebbe Camões come uno stilista che allontana da sé le forme della realtà.

## 2. Il poema epico nella letteratura italiana

Per comprendere in maniera più approfondita quelle che sono le peculiarità che contraddistinguono *I Lusiadi* appare rilevante e di grande interesse analizzare quello che è lo sviluppo e quelle che sono le caratteristiche dell'epica all'interno della letteratura italiana, prendendo in considerazione i due modelli di riferimento nel Quattrocento, ovvero *L'Orlando Innamorato* di Matteo Maria Boiardo e *Il Morgante* di Luigi Pulci, e i due principali capolavori che rappresentano questo genere letterario nel panorama nostrano cinquecentesco, ossia *L'Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto e *La Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso.

Come si è già evidenziato nel capitolo dedicato all'opera di Camões e alla sua epicità, quest'ultima, pur prendendo spunto dai due capolavori italiani, crea quasi una dimensione a se stante che la rende unica all'interno del panorama letterario portoghese ed europeo.

### 2.1 Epica quattrocentesca

Procedendo in ordine cronologico e iniziando dunque a prendere in considerazione il prodotto della letteratura italiana nel Quattrocento, è sicuramente interessante oltre che fondamentale tracciare un profilo dettagliato di quelle che sono le due opere di riferimento per quanto riguarda il genere del poema epico in questo periodo, analizzando in prima istanza *Il Morgante* di Pulci.

#### 2.1.1 Luigi Pulci

Dal punto di vista biografico Luigi Pulci nasce a Firenze il 15 agosto 1432. Già dal 1461 si dimostra assiduo e costante frequentatore di casa De' Medici, nella quale era stato introdotto dal suo protettore Francesco Castellani. L'autore fiorentino stringe immediatamente un forte legame con Lucrezia Tornabuoni, madre dell'allora giovanissimo Lorenzo De' Medici, che era nato esattamente diciassette anni dopo di lui, nel 1449. Proprio su richiesta di Lucrezia Tornabuoni sempre nell'anno 1461 Pulci inizia a comporre il poema *Morgante*. Ben presto anche i rapporti con Lorenzo cominciano a farsi stretti: i contatti quotidiani danno vita, tra i due, ad una forte ed intima amicizia. Dopo un periodo difficile, anche a causa della precaria condizione economica in cui Pulci e i suoi

fratelli (Luca e Bernardo, anche loro poeti) si vengono a trovare per la morte del padre, nel 1468 il poeta toscano conosce un po' di quiete e tranquillità soggiornando nella villa dei Medici a Cafaggiolo, nelle vicinanze di Pistoia. In quegli anni Pulci anima la cerchia di amici e di poeti che ruotano intorno a Lorenzo De' Medici e si fa promotore e produttore in prima persona di una poesia di gruppo giocosa e di stile burlesco. Nel 1471 Luigi Pulci viene inviato per conto di Lorenzo a Napoli, presso il re Ferdinando d'Aragona e presso il figlio di lui, Alfonso duca di Calabria. Tutto il 1472 l'autore fiorentino lo trascorre invece tra il capoluogo toscano e le sue proprietà in Mugello. Il 1473 si può considerare assolutamente ed unanimemente l'anno della svolta: Pulci passa al servizio del condottiero Roberto Sanseverino, che ha incontrato qualche tempo prima. In quello stesso periodo la situazione a Firenze, presso la corte dei Medici, si era fatta alquanto difficile per il poeta: nelle grazie di colui che era ormai diventato il celebre Lorenzo il Magnifico erano entrato il giovane letterato Angelo Poliziano (con il quale Pulci ha avuto, peraltro, sempre buoni rapporti) e il famoso filosofo Marsilio Ficino (verso il quale Pulci ha sempre dimostrato grandissima e fortissima irriverenza): poco posto era rimasto per l'autore del Morgante, per la sua vena comico-popolaresca, per la sua indole irrequieta, per le sue opinioni miscredenti e per i suoi interessi verso la magia e l'occulto. Il clima era cambiato e tutto ora verteva sullo studio dei classici e sulla filosofia platonica unita alla religiosità cattolica. Pulci conosce in questi anni una vera e propria emarginazione: la corte medicea che lui stesso aveva animato negli anni Sessanta del Quattrocento era completamente cambiata. Dopo vari soggiorni fuori Firenze, nel 1484 Pulci si appresta a diventare procuratore di Sanseverino nella città medicea, ma il protettore gli chiede prima di seguirlo in un ultimo viaggio nella città di Venezia. Ed effettivamente quel viaggio risulta essere l'ultimo della vita di Luigi Pulci: l'autore toscano infatti si ammala e muore a Padova, forse nell'ottobre di quello stesso anno, il 1484.

### **2.1.2 *Il Morgante***

Passando all'analisi dell'opera principale di Pulci, si può dire che il Morgante è un poema cavalleresco di ventotto canti in ottave. Il testo ha una struttura solo parzialmente unitaria e risulta prodotto dell'affiancamento di due poemi piuttosto diversi ed indipendenti l'uno dall'altro: dal punto di vista editoriale, il primo, in ventitré canti, è stato stampato a Firenze nel 1478; il secondo, in cinque canti, è stato edito assieme al primo nel 1483, sempre a Firenze. La stesura dell'opera ha impegnato Pulci per oltre vent'anni, frutto di un continuo lavoro di revisione e di correzione sul

testo. Il Morgante prende il titolo da quello che senza alcun dubbio è il personaggio più caratteristico della prima parte del poema: si tratta di un gigante pagano, a suo tempo sconfitto dal paladino di Carlo Magno, Orlando, e quindi convertito al cristianesimo (in questi elementi si possono riscontrare i prodromi di quelle che saranno le tematiche relative al ciclo carolingio e alla violenta diatriba tra cristiani e pagani che caratterizzeranno rispettivamente le opere di Ariosto e Tasso). Divenuto fedele scudiero del paladino, Morgante gira armato di un batocchio di campana e va incontro ad una lunga serie di avventure, o meglio di disavventure, che si pongono tutte all'insegna del divertimento parodico. Il titolo Morgante si è imposto nel tempo, ma non per una precisa volontà espressa dall'autore. La fonte seguita da Pulci nella composizione della prima parte del poema è, con buona probabilità, il cantare intitolato Orlando, scritto intorno al 1450. Per la seconda parte il poeta fiorentino ha invece seguito un altro cantare, probabilmente una versione della Spagna, il poema quattrocentesco (giuntoci in varie versioni) delle imprese iberiche di Carlo Magno e della rotta di Roncisvalle, nel quale è narrato il tradimento di Gano ai danni di Orlando. Una peculiarità che caratterizza il poema di Pulci è sicuramente rappresentata dal fatto che il Morgante sia stato giustamente definito il "poema della dismisura"<sup>46</sup>. E si tratta di una dismisura che è possibile accertare a più livelli: si può parlare di dismisura per il modo dispersivo e disorganico in cui la materia degli scontri tra cristiani e musulmani è trattata: risulta quasi impossibile seguire gli innumerevoli fili del racconto pulciano; in secondo luogo si può parlare di dismisura anche in riferimento allo stesso protagonista, il gigante Morgante, tanto che anche la vicenda legata alla sua morte si consuma nel segno della sproporzione. Infatti dopo aver salvato i paladini da un naufragio sostituendosi all'albero della nave e dopo aver ucciso una balena, Morgante morirà, paradossalmente, per la puntura di un minuscolo granchio:

Forse volea vendicar la balena, / Tanto ch'io ebbi una vecchia paura. / Guarda dove fortuna costui mena! / Rimmollasi più volte, e non si cura, / Ed ogni giorno cresceva la pena; / Perchè la corda del nervo s'indura, / E tanta doglia e spasimo v'accolse, / Che questo granchio la vita gli tolse. // E così morto è il possente gigante, / E tanto al conte Orlando n'è incresciuto, / Che non faceva se non pianger Morgante, / E dice con Rinaldo: Hai tu veduto / Costui, c'ha fatto tremar già Levante; / Aresti tu però giammai creduto / Che così strano il fin fussi e sì subito? / Dicea Rinaldo: Io stesso ancor ne dubito. (*Mor.*, XX, 51-52)<sup>47</sup>

All'insegna della dismisura si colloca anche l'episodio più celebre del poema, quello dell'incontro tra il gigante Morgante e il mezzo gigante Margutte (nei canti XVIII e XIX). I due, qui

---

<sup>46</sup> Cfr. Marco Santagata, *Il filo rosso: Antologia e storia della letteratura italiana ed europea*, Roma-Bari: Laterza, 2006, p. 39.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

veri e propri dionesti e truffatori, vivono avventure dominate dalla voracità alimentare, vagando per le strade del mondo fino alla morte di Margutte, provocata da un attacco di riso alla vista di una scimmia che si è impadronita dei suoi stivali:

A poco a poco si fu intabaccato / a questo giuoco, e le risa cresceva, / tanto che 'l petto avea tanto serrato / che si volea sfibbiar, ma non poteva, / per modo è gli pare essere impacciato. / questa bertuccia se gli rimetteva: / allor le risa Margutte raddoppia, / e finalmente per la pena scoppia; // e parve che gli uscissi una bombarda, / tanto fu grande dello scoppio il tuono. / Morgante corse, e di Margutte guarda / dov'egli aveva sentito quel suono, / e duolsi assai che gli ha fatto la giarda, / perché lo vide in terra in abbandono; / e poi che fu della bertuccia accorto, / vide che egli era per le risa morto. (*Mor.*, XIX, 148-149)<sup>48</sup>

Pulci è stato definito un virtuoso sotto l'aspetto letterario per l'inventività e la carica espressiva della sua lingua che si potrebbe definire quasi esuberante, a tratti popolareggiante, a tratti colta e a volte anche esotica (con echi dell'Oriente del mondo arabo, tratti che accomunano l'opera ai poemi di Tasso e Camões). In un certo senso, nel Morgante l'elemento di rilievo non è il contenuto ma la parola. Caso limite, e per questo esemplare, il bestiario del Canto XXV, tutto libresco e composto da una serie di nomi tra i più inconsueti: "dracopopode, armene e calcatrice, / irundo, alsordio, arache e altinite", tutti termini rari e preziosi che Pulci maneggia ed esibisce con il gusto del collezionista, dimostrandosi così una sorta di "umanista della parola".

Come si può notare, l'elemento caratterizzante che distingue il Morgante da un'opera come I Lusidi di Camões è rappresentato dalla presenza, come struttura portante della narrazione, dell'aspetto ironico e grottesco, totalmente assente nel poema portoghese, ma anche nell'Orlando furioso e nella Gerusalemme Liberata.

### 2.1.3 Matteo Maria Boiardo

L'altro poema di riferimento per quanto riguarda il Quattrocento letterario italiano è *l'Orlando innamorato* di Boiardo. Dal punto di vista di un approfondimento prettamente biografico Matteo Maria Boiardo nasce a Scandiano, piccolo feudo nell'Appennino reggiano di cui il padre è il conte, nel 1411. La disposizione e la sensibilità alla cultura sono due aspetti che connotano in maniera molto evidente la sua famiglia: il nonno Feltrino è un uomo dotto, che lo introduce alla letteratura, e suo zio materno, Tito Vespasiano Strozzi, è uno dei principali poeti che contempla la

---

<sup>48</sup>*Ibidem.*



corte estense. Boiardo trascorre tutta la vita da un lato occupandosi del proprio feudo, di cui diviene unico erede nel 1476, dall'altro svolgendo compiti di funzionario dei duchi di Ferrara, prima di Borso poi di Ercole I d'Este. Nel 1471 Boiardo è a Roma, come accompagnatore di Borso. Nel 1473 è invece a Napoli per condurre a Ferrara, come sposa del duca Ercole (successo al fratello Borso), Eleonora d'Aragona, figlia di Ferdinando. Nel 1480 l'autore dell'Orlando innamorato viene nominato da Ercole governatore di Modena: svolgerà quell'incarico fino al 1483, affrontando al fianco degli Este il difficile momento legato alla guerra che i signori di Ferrara conducono contro Venezia. Dal 1483 si ritira a Scandiano, ma nel 1487 viene nuovamente richiamato dagli Este che necessitano ancora dei suoi servizi: Ercole lo nomina capitano di Reggio. Proprio in questa città morirà Boiardo il 19 dicembre 1494, pochi mesi dopo il passaggio in Val Padana delle truppe francesi di Carlo VIII, verso le quali il poeta manifesta con grandissimo fervore tutto il suo disprezzo.

#### **2.1.4 L'Orlando innamorato**

Se gli *Amorum libri*, altra opera di Boiardo che ne attesta l'amore per Antonia Caprara, costituiscono uno dei più bei canzonieri del Quattrocento, il poema cavalleresco più notevole è senza alcun dubbio l'Orlando innamorato (di recente edito col titolo, attestato nelle prime stampe, di *Inamoramento de Orlando*). L'Orlando innamorato è un poema in ottave diviso in tre libri, rimasto incompiuto per la morte dell'autore (dal punto di vista editoriale fu messo alle stampe nel 1483, anno in cui l'autore si ritira nella città natia, e nel 1485). Boiardo scompare nel 1494, dopo aver indicato nell'ultima ottava rimastaci del suo Orlando, l'incompatibilità fra le antiche armi cavalleresche e le artiglierie dei francesi di Carlo VIII, che in quell'anno scendeva per impadronirsi dell'Italia:

Mentre che io canto, o Iddio redentore, / Vedo la Italia tutta a fiamma e a foco / Per questi Galli,  
che con gran valore / Vengon per disertar non so che loco; / Però vi lascio in questo vano amore  
/ De Fiordespina ardente a poco a poco; / Un'altra fiata, se mi fia concesso, / Racontarovi il tutto  
per espresso. (*Inn.*, 3, VIII, 29)<sup>49</sup>

Il nucleo narrativo è quello condiviso da tutte le opere che appartengono al genere, la guerra tra cristiani e musulmani, ma a quel filone se ne intreccia un altro, quello romanzesco della passione

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 44.

di Orlando e di tutti i paladini di Carlo Magno per la bella Angelica, splendida principessa figlia di Galafrone, re del Catai. La novità della scelta narrativa di Boiardo consiste nell'aver inserito nella biografia di Orlando un episodio nuovo e contrastante con la sua figura di integerrimo ed impeccabile paladino: l'innamoramento. Quella degli innamoramenti dei paladini era già una piccola moda nell'ambito della letteratura, ma Boiardo si spinge oltre tutti gli altri, facendo definitivamente incontrare il mondo bellico dell'epica carolingia e quello amoroso dei romanzi del ciclo bretone (questa iniziativa verrà poi portata avanti da Ariosto nell'*Orlando furioso* che altro non è che la continuazione dell'*Orlando innamorato*). A livello narrativo nel primo libro l'azione è ambientata a Parigi, dove si svolge una giostra alla corte di Carlo Magno. Durante questa giostra, alla quale partecipano cavalieri cristiani e pagani, fa la sua comparsa la principessa Angelica. Di lei si innamorano praticamente tutti, compresi Orlando e suo cugino Ranaldo (ossia Rinaldo). Quando Angelica lascia la corte, inizia una lunga serie di peripezie: i cavalieri innamorati lasciano Parigi e ciascuno intraprende la propria personale ricerca della donna amata. I diversi itinerari convergono tutti su Albracà, patria di Angelica. Il libro si chiude con il duello, interrotto da Angelica stessa, tra Ranaldo ed Orlando. Con il secondo libro l'azione riprende ancora da Parigi, assediata dal re africano Agramante. Condizione per la vittoria saracena è la presenza del re Ruggiero, che il mago Atlante tiene prigioniero per sottrarlo al triste destino che incombe su di lui. Ruggiero viene liberato dal nano Brunello e si unisce successivamente all'esercito musulmano. Intanto i paladini rientrano a Parigi insieme ad Angelica. Carlo Magno stabilisce che la donna, contesa tra Ranaldo e Orlando, sarà concessa a colui che si sarà comportato più valorosamente nella guerra contro Agramante. Il terzo libro si apre con l'incontro tra Ruggiero e Bradamante, sorella di Ranaldo. I due si innamorano: varie profezie preannunciano che Ruggiero si convertirà al cristianesimo e che dalla sua unione con Bradamante avrà origine la stirpe degli Estensi, signori di Ferrara. Ma, prima che questo possa compiersi, il poema resta interrotto (il che ha dato motivo a numerosi continuatori, fra i quali appunto Ludovico Ariosto).

*L'Orlando innamorato* è uno straordinario intreccio di racconti, l'uno intersecato con l'altro (altro elemento che caratterizza anche *l'Orlando furioso*). Boiardo tiene le fila delle singole vicende, anche se la sua voce compare relativamente poco all'interno del testo. È stato più volte asserito che il processo narrativo boiardesco risulta spesso troppo meccanico e che risente di una tecnica poco ricercata e raffinata. Questo giudizio ha pesato sulla fortuna di Boiardo, così come quello sulla sua impostazione linguistica, molto vicina alle parlate padano-emiliane e distante dal fiorentino letterario portato in auge in questo periodo (per questa ragione, nel corso del

Cinquecento, il poema boiardesco sarà più volte rivisto e riscritto in lingua toscana). Ma l'originalità di Boiardo, dopo un primo recupero nell'Ottocento, è stata sancita nella seconda metà del XX secolo, grazie anche ad importanti studi sia filologici che letterari, che hanno portato alla creazione ed alla stampa di una nuova edizione critica e commentata nel 1999. Nella letteratura italiana cinquecentesca L'Orlando Furioso di Ariosto è un poema epico-cavalleresco di quarantasei canti in ottave.

## **2.2 Ludovico Ariosto**

Ludovico Ariosto nasce a Reggio Emilia nel 1474 da padre ferrarese, funzionario degli Este, signori di Ferrara. Nel 1484 la sua famiglia rientra a Ferrara, dove Ludovico viene avviato agli studi giuridici senza successo. Qualche anno dopo, precisamente nel 1494, si dedica alla letteratura seguendo le lezioni dell'umanista Gregorio da Spoleto; sempre a partire da quest'anno l'autore inizia a comporre i primi carmi latini ad imitazione di Orazio, Ovidio e Tibullo, associando a questi versi la composizione di alcune rime volgari nelle forme di sonetti, canzoni, capitoli e madrigali di argomento amoroso. Nel 1497 Ariosto entra a far parte dei cortigiani stipendiati dagli Este e collabora inoltre con la compagnia teatrale di Ercole I d'Este, signore di Ferrara. Nel 1500 il poeta si trova costretto a far fronte ad un evento estremamente negativo, ovvero la morte del padre, che lo costringerà a farsi carico della numerosa famiglia a cui appartiene. Per questo motivo nel 1501 assume l'incarico di capitano della Rocca di Canossa ed è in questa occasione che intrattiene una relazione con una domestica da cui nascerà Giambattista, il primogenito che Ariosto non saprà mai se riconoscere come proprio. Di ritorno da Canossa, nel 1503, decide di prendere gli ordini minori per godere, in qualità di chierico, dei benefici ecclesiastici, diventando funzionario al servizio del cardinale Ippolito d'Este, figlio di Ercole I. Tra il 1504 ed il 1517, negli anni trascorsi alle dipendenze del cardinale, viene incaricato di svolgere numerose missioni diplomatiche che spesso e volentieri lo distraggono dall'impegno letterario. Nel 1508 scrive la commedia Cassaria, originariamente in prosa e poi trascritta in endecasillabi. Un anno dopo, da una relazione illegittima, nasce Virginio, il secondo figlio che Ariosto successivamente riconoscerà e che seguirà le orme del padre per quanto concerne l'interesse verso la letteratura. Sempre nel 1509 l'autore ferrarese compone la commedia I Suppositi. Nel 1513, dopo la morte del papa Giulio II, viene eletto come pontefice Leone X, il quale in più di un'occasione ha manifestato stima ed amicizia nei confronti di Ariosto. Dal momento che il poeta considera Roma il centro culturale per antonomasia in Italia,

decide di recarsi alla curia papale con la speranza di potersi trasferire dopo aver ricevuto un qualsiasi incarico, cosa che non avviene. In questi anni Ariosto si innamora di Alessandra Benucci, moglie di un mercante che frequenta la corte estense per affari. In seguito, dopo essere rimasta vedova nel 1515, la donna si trasferisce a Ferrara, dove inizia una relazione con lo scrittore. I due innamorati si sposeranno in segreto qualche anno dopo, nel 1528, a causa della paura di Ariosto di perdere quei benefici ecclesiastici che gli sono stati concessi. Il 1516 è una data significativa nel computo della produzione letteraria ariostesca, in quanto viene pubblicata la prima edizione del poema cavalleresco *Orlando furioso* in 40 canti. Quando nel 1517 Ippolito diviene vescovo in Ungheria, Ariosto si rifiuta di seguirlo adducendo motivi di salute; in realtà gli elementi che gli impediscono di seguire il cardinale sono la poca simpatia verso quest'ultimo, l'amore per la donna amata e per Ferrara. Decide quindi di passare al servizio di Alfonso d'Este. In questo periodo Ariosto scrive sette Satire in terzine, che traggono spunto da esperienze autobiografiche per giungere a considerazioni di carattere morale; oltre a questi componimenti, nel 1520 scrive la commedia *Il Negromante* e un anno dopo pubblica la seconda edizione del *Furioso*, con poche variazioni rispetto alla prima. Nel 1522 si trova costretto, per bisogno suo e ristrettezze economiche dei signori ferraresi, ad accettare l'incarico di governatore della Garfagnana, regione turbolenta e infestata dai banditi; questa attività gli impedisce nuovamente di potersi dedicare agli studi e alla poesia. Nel 1525, assolto l'incarico, torna a Ferrara e trascorre gli ultimi anni dedicandosi alla produzione letteraria e alla messa in scena di alcune sue commedie. Nel 1531 il marchese di Pescara, Alfonso d'Avalos, assegna ad Ariosto una pensione annua di cento ducati d'oro per meriti letterari. L'anno successivo si reca a Mantova insieme ad Alfonso d'Este per incontrare l'imperatore Carlo V, al quale l'autore stesso consegna una copia appena stampata dell'*Orlando furioso*. In questa occasione Carlo V gli conferisce il titolo di poeta laureato. Nel 1532 viene stampata l'edizione definitiva del *Furioso* in 46 canti. Ariosto muore a Ferrara nel 1533 prima che vengano pubblicate le Satire e le Rime in volgare (rispettivamente nel 1534 e nel 1546).

### **2.2.1 L'*Orlando furioso***

Il titolo del poema ariostesco allude alla follia amorosa del paladino Orlando, difensore della cristianità e cavaliere prediletto dell'imperatore Carlo Magno (a lui era intitolata la più nota chanson de geste del XII secolo, la *Chanson de Roland*), che perde il senno per amore di una principessa orientale, la bella e a tratti volubile Angelica. Unendo il tradizionale tema delle armi a quello nuovo

e mai sperimentato prima degli amori, il poema ariostesco si inserisce nel solco di un repertorio italiano di opere in versi e in prosa che avevano ripreso le tematiche di stampo epico del famoso “ciclo carolingio”, incentrato sulla lotta tra cristiani e saraceni di Spagna, contaminandole con quelle dei romanzi del cosiddetto “ciclo bretone”, che narra le avventure e le suggestioni della corte e degli amori dei cavalieri di re Artù.

Lungo tutto il corso del Trecento e del Quattrocento in Italia i testi francesi di contenuto epico-cavalleresco erano stati volgarizzati e si erano diffusi, in forma più o meno rimaneggiata, soprattutto in area veneta e toscana; in particolare, nelle corti dell’Italia settentrionale, tra cui anche la corte ferrarese degli Estensi, dove Ariosto è molto attivo, la materia cavalleresca si era affermata tra le classi colte ed era divenuta intrattenimento nobiliare (va ricordato, in ambito trecentesco, l’episodio dantesco di Paolo e Francesca che “per diletto” leggono assieme le storie di Ginevra e Lancillotto), mentre in Toscana era rimasta a lungo nell’ambito della cultura popolare e durante il Trecento veniva trasmessa oralmente nelle piazze italiane con la mediazione dei poeti detti “canterini”. Sono stati questi ultimi, probabilmente, ad introdurre la forma metrica dell’ottava, utilizzata anche da Camões nella sua opera, nei loro cantari e ad avviare una sorta di contaminazione della materia carolingia con quella bretone. La generazione di scrittori che precede Ludovico Ariosto aveva conferito a queste narrazioni una forma letteraria aulica: a Firenze Luigi Pulci aveva scritto il *Morgante* nel 1478, mentre a Ferrara Matteo Maria Boiardo aveva dato alle stampe intorno al 1483 i primi due libri dell’*Orlando Innamorato*, in cui mescola, per la prima volta sistematicamente, alle vicende guerresche il tema degli amori e delle avventure fantastiche di matrice bretone. L’*Orlando Innamorato*, rimasto incompiuto al canto IX del III libro per la morte dell’autore nel 1494, costituisce l’antecedente diretto del poema ariostesco, che ne riprende il titolo e le vicende interrotte. Per quanto riguarda le linee narrative che percorrono l’intera opera si può dire che la trama dell’*Orlando Furioso*, come è preannunciato nelle prime ottave del poema, si dipana lungo tre filoni. Il primo è costituito dalla guerra tra i cristiani e i Saraceni che, guidati dal re musulmano Agramante, hanno invaso la Spagna e minacciano da vicino l’Impero cristiano di Carlo Magno, re dei Franchi. La seconda linea narrativa è rappresentata dall’amore di Orlando, massimo emblema del valore e del coraggio tra i paladini del re Carlo Magno, per Angelica, principessa del regno orientale del Catai (la Cina), amore che spinge il cavaliere ad abbandonare il campo cristiano per intraprendere una ricerca dell’amata che lo renderà privo di senno. Orlando perde il lume della ragione quando scopre che la donna amata si è concessa ad un umile soldato. Questa crisi di follia ha i suoi presupposti narrativi in uno dei primi canti del poema, l’VIII: in questo canto Orlando

prima si abbandona ad un lamento per aver smarrito Angelica e poi, subito dopo, fa un sogno premonitore, sotto forma di vero e proprio incubo, nel quale rivive drammaticamente la perdita subita. Orlando non impazzisce perché Angelica è fuggita, ma perché, da oggetto passivo di desiderio, la donna si è trasformata in soggetto autonomo in grado di scegliere. E ha scelto Medoro, un semplice soldato; è stata una scelta oltraggiosa che annienta letteralmente Orlando: non solo non è più il primo, ma addirittura non è più nessuno. Nella sua crisi di follia, scatenata, dunque, dal suo narcisismo ferito, il dover riconoscere l'esistenza di un rivale, di un altro, si rovescia in annientamento di sé: Orlando si libera delle armi, primo segno distintivo di un cavaliere, e le disperde nel bosco, rendendosi irriconoscibile, fino al punto da perdere il nome stesso: “Non son, non sono io quel che paio in viso: / Quel ch’era Orlando è morto et è sottoterra” (*Fur.*, XXIII, 128). Il ritorno in sé del personaggio sarà simboleggiato, nel canto XXXIX, proprio dalla restituzione del nome: “Eccovi il conte!” griderà Fiordiligi a Brandimarte (*Fur.*, XXXIX, 44); “Eccovi Orlando!” ripeterà pochi versi dopo Astolfo a Oliviero (*Fur.*, XXXIX, 46). Un altro ambito tematico di grande interesse nel computo di un’analisi puntuale dell’opera consiste sicuramente nello stretto legame che Ariosto attribuisce al sogno e alla follia, tanto è vero che l’intera vicenda della pazzia di Orlando è da lui inquadrato dentro una dimensione onirica. Nel canto VIII il lamento viene seguito da un sogno premonitore e la follia di Orlando si risolve, nel XXXIX canto, con un rinsavimento rappresentato come risveglio da un incubo:

Come chi da noioso e grave sonno, / ove o vedere abominevol forme / di mostri che non son, né  
 ch’esser ponno, / o gli par cosa far strana et enorme, / ancor si maraviglia, poi che donno / è  
 fatto de’ suoi sensi, e che non dorme, / così, poi che fu Orlando d’error tratto, / restò  
 meraviglioso e stupefatto (*Fur.*, XXXIX, 58)<sup>50</sup>

Nell’VIII Canto Orlando, dopo aver stentato a lungo ad addormentarsi, aveva sognato di trovarsi in una bellissima “verde riva” cosparsa di fiori, una sorta di locus amoenus, dove liberamente si lasciava andare ai piaceri del coinvolgimento amoroso con la propria donna: “Sentia il maggior piacer, la maggior festa / che sentir possa alcun felice amante” (*Fur.*, VIII, 81). Un’improvvisa tempesta aveva però distrutto il giardino: Angelica era scomparsa, lui la sentiva piangere e invocare aiuto senza poterla soccorrere; una voce gli gridava che non l’avrebbe più rivista: “Non sperar più di gioirne in terra mai” (*Fur.*, VIII, 83). Al risveglio si era messo alla sua ricerca “*senza pensar che sian l’imagin false / quando per tema o per disio si sogna*” (*Fur.*, VIII, 84): insomma, Orlando aveva preso il sogno alla lettera, come fosse tutto vero. Fin dall’inizio,

---

<sup>50</sup> Ivi, p. 411.

dunque, molto prima della scena fatale del canto XXIII, Orlando si era mosso come si muovono i folli, senza distinguere tra sogno e realtà. Proprio nel canto XXIII il sogno si rivelerà profetico, dal momento che si concretizzerà effettivamente la perdita di Angelica che lo farà uscire di senno.

Per Ariosto sono labili i confini tra follia e sanità. Come nel sogno, Orlando perviene in un *locus amoenus*, pieno di tracce del passaggio di Angelica, ma questa specie di paradiso è anche pieno di prove del fatto che ciò che lui più temeva era accaduto: la donna amata si era deliberatamente e, a quanto appariva, con piena soddisfazione, concessa ad un altro. Orlando cerca ripetutamente di negare l'evidenza dei segni ingannandosi in più modi, ma alla fine si trova costretto a cedere alla realtà. E in quello stesso momento fuoriesce dalla realtà stessa. Il personaggio necessita quindi di riparazione, intesa come protezione, e di autoaffermazione: proprio in questa occasione si scaglia violentemente e senza pensarci contro i segnali dell'ingiuria subita. È come se materializzasse in se stesso la tempesta del sogno iniziale: e come quella, anche la sua follia distruttiva annienta il *locus amoenus*.

Il percorso patologico del personaggio, se sul piano psicologico sfocia nell'annullamento dell'Io e dell'identità, su un altro piano conduce alla distruzione di quei codici di comportamento e letterari che per lunga tradizione regolavano le manifestazioni amorose e le convenzioni tipiche dell'amor cortese (Angelica e Medoro rovesciano totalmente questo schema e agli occhi di Orlando è come se crollasse l'intero universo dei valori). Contemporaneamente e con perfetto parallelismo Ariosto immette tracce della follia di Orlando anche nel linguaggio. Il paladino cristiano esprime i suoi sentimenti e le sue sofferenze amorose attraverso le parole, le immagini e i luoghi comuni della tradizione petrarchesca. Antitesi, ossimori, metafore codificate si accompagnano a comportamenti altrettanto codificati: Orlando è insonne, inquieto e distratto. Ariosto destruttura quindi dall'interno il linguaggio della tradizione lirica. Lo fa, essenzialmente, dando concretezza alle immagini e prendendo alla lettera le metafore. In un certo senso, si comporta come il suo personaggio alienato, che prende alla lettera le immagini dei sogni. Se in quella tradizione lyricizzante l'amore si manifestava principalmente come inquietudine interiore e frantumazione dell'Io, nel poema ariostesco questa condizione psicologica si materializza nell'irragionevole errare di Orlando. Il protagonista erra perché perde la strada vagando senza meta nella sua ricerca di Angelica: "Lo strano corso che tenne il cavallo / del Saracin pel bosco senza via, / fece ch'Orlando andò duo giorni in fallo" (*Fur.*, XXIII, 100), ed erra perché perde se stesso: "e sì come era uscito di se stesso, / uscì di strada" (*Fur.*, XII, 86). L'errare, dunque, è la sua cifra, in quanto sintomo e simbolo della follia amorosa e della perdita di sé. L'innamoramento della tradizione lirica non era padrone di se

stesso in quanto dipendeva da altri, dall'oggetto dell'amore (quello che oggi verrebbe definito il "perdere la testa"): e proprio nel momento supremo della rivelazione, cioè nel momento in cui l'alienazione amorosa assume la forma patologica della follia, Orlando perde letteralmente il senno: "Questa conclusion fu la secure / che 'l capo a un colpo gli levò dal collo" (*Fur.*, XXIII, 121). Comincia in questo momento la folle azione distruttiva di Orlando, in particolare frantumando il sasso sul quale Medoro aveva inciso in versi la proclamazione della sua felicità con Angelica: "Tagliò lo scritto e 'l sasso, e sin al cielo / a volo alzar fe' le minute schegge" (*Fur.*, XXIII, 130). Le parole si sono fatte di pietra; la dolcezza dell'uno è violenza per l'altro; la preghiera dell'amante corrisposto è una sfida all'amante tradito<sup>51</sup>.

La furia di Orlando è quella del folle che ha completamente perso la testa. Con il descriverla attingendo ai più antichi luoghi comuni della tradizione lirica, Ariosto sembra voler suggerire che l'irragionevolezza di un individuo uscito di senno smascheri l'irragionevolezza nascosta e insita nel linguaggio amoroso: questa è una chiara denuncia dell'autore al nucleo della verità celato sotto le immagini topiche e codificate dell'amore<sup>52</sup>. La pazzia del personaggio di Orlando è la stessa che accomuna gli uomini stretti dal giogo amoroso. Nel prologo del XIV canto, Ariosto asserisce che, se non tutti gli innamorati si abbandonano a crisi furiose come quella del protagonista del suo poema, tutti però palesano e dimostrano qualche segno di "furore": "e se ben come Orlando ognun non smania, / suo furor mostra a qualch'altro segnale" (*Fur.*, XXIV, 1). Nessun intelletto ne è del tutto immune, nemmeno quello, apparentemente così lucido, dell'autore del poema. È Ariosto stesso a dichiarare di essere affetto da questa pazzia e di stare scrivendo durante un "*lucido intervallo*" (*Fur.*, XXIV, 3). Intorno all'insania amorosa, che del romanzo è il fulcro, si svolgono la tragedia del personaggio (tragedia che assume vesti quasi comiche agli occhi dei lettori) e la commedia dell'autore (dietro alla quale, però, si intravedono retroscena angosciosi). Quindi una sorta di doppio binario: alla perdita di sé del protagonista corrisponde l'assoluta padronanza letteraria dell'autore, capace, attraverso i suoi interventi ironici, di dominare il proprio universo narrativo; e tuttavia la distanza che l'autore prende dalla sua opera e dai suoi personaggi si rivela apparente, un modo per tenere sotto controllo e a freno le tensioni interiori che lo attanagliano. La duplicità, del resto, sembra essere il denominatore dell'intera operazione letteraria ariostesca. Ariosto "gioca" con i suoi personaggi e, così facendo, mette in fortissimo risalto quelle che sono le contraddizioni che segnano il cuore e i comportamenti umani; fantastica vagando tra mondi immaginari, e così

---

<sup>51</sup> Ivi, p. 412.

<sup>52</sup> Ivi, p. 413.



riproduce gli intricati labirinti della realtà. Realtà che non si identifica più con la storia, anche se alla storia e alla cronaca il narratore spesso rimanda nei suoi interventi direttamente sul testo.

Il terzo filone narra la complessa vicenda amorosa di Bradamante, sorella di Rinaldo (un altro paladino unito ad Orlando da un rapporto di parentela) e temeraria guerriera cristiana, e Ruggiero, cavaliere pagano destinato alla conversione e ad una morte prematura, che il mago Atlante cerca invano di scongiurare: dal matrimonio tra Bradamante e Ruggiero avrà origine la dinastia estense. Nessuna delle tre linee della storia ha uno svolgimento continuo, perché a queste se ne intrecciano numerose altre, che permettono l'ingresso in scena di sempre nuovi personaggi. L'effetto voluto è quello della simultaneità delle azioni e della sapiente mescolanza di episodi di tono e stile variati, che tengono vivo l'interesse del lettore: il procedimento costruttivo caratteristico dell'*Orlando furioso* (e già presente nell'*Orlando Innamorato*), che consiste nell'intrecciare vari filoni narrativi facenti capo a diversi protagonisti, interrompendoli di continuo, è detto *entrelacement*, secondo il termine francese proprio dei romanzi bretoni, o intreccio.

Per quanto concerne la storia editoriale dell'*Orlando furioso* si può certamente affermare come Ludovico Ariosto si dedichi alla sua stesura per trent'anni, fino al momento della morte; l'autore emiliano vi lavora infatti all'incirca dal 1504 e continua nella sua opera di rifacimento e correzione dell'opera almeno fino alla stampa del 1532, quella oggi comunemente letta e riconosciuta come testimone di riferimento. La prima edizione, in quaranta canti con dedica al cardinale Ippolito d'Este, esce a Ferrara nel 1516; da lì al 1521, data della seconda edizione che otterrà grande successo e verrà ristampata per ben diciassette volte da editori milanesi, veneziani e fiorentini, il poeta si impegna in una revisione principalmente formale, che, cercando di ridurre al minimo l'utilizzo di latinismi e forme dialettali, per qualche aspetto avvicina ulteriormente la lingua al modello di "normalizzazione toscana" raggiunto definitivamente nell'ultima edizione data alle stampe nel 1532, pochi anni prima della morte di Ariosto. Questa è pubblicata quando già da sette anni, nel 1525, hanno visto la luce le Prose della volgar lingua di Pietro Bembo, l'opera che codifica come modello di lingua letteraria il toscano degli scrittori fiorentini del Trecento. In quest'opera di rifacimento il poeta ricerca equilibrio ed armonia anche nella forma e le raggiunge attraverso la regolarità del ritmo e dei toni e l'impiego di parallelismi e simmetrie. Mentre l'edizione del 1521 incrementa di poco il numero delle ottave, quella del 1532, ampliata in quarantasei canti, inserisce nuovi episodi, i più famosi dei quali sono la storia di Olimpia, la principessa che chiede aiuto ad Orlando contro il re di Frisia Cimosco, che ha invaso il suo regno e ha fatto prigioniero il suo amante Bireno, e la contesa tra Ruggiero e Leone. Rimangono definitivamente fuori dal *Furioso* i

famosi Cinque Canti, probabilmente concepiti fra il 1518 ed il 1521 per integrare la seconda edizione, ma per i quali sembra che il poeta non abbia mai trovato una adeguata conclusione. Questi canti verranno successivamente ritrovati da Virgilio Ariosto, figlio di Ludovico, il quale, dopo averli riscoperti, li pubblicherà nel 1545, in appendice all'edizione veneziana dell'*Orlando furioso*, mantenendo inalterata la suddivisione e il titolo dati dall'autore. Prendendo in considerazione l'opera *Os Lusíadas* di Camões e confrontandola con l'*Orlando furioso* dal punto di vista della vicenda e delle vicissitudini editoriali, ciò che appare immediatamente evidente è come vi sia un divario netto per quanto riguarda la precisione dei dati a disposizione tra le due opere: analizzando l'aspetto filologico si nota come non vi sia precisione e completezza di informazioni nel tracciarne il percorso editoriale, a differenza di ciò che avviene per l'opera ariostesca che invece fornisce un'analisi dettagliata di quelle che sono le varie edizioni ed i testimoni che ne tramandano il testo. Questa profonda differenza si deve ascrivere al fatto che all'interno della letteratura portoghese non vi sia quell'attenzione all'ambito filologico e quel continuo recupero e studio dei testi che contraddistingue invece la corrente dell'Umanesimo nella letteratura italiana.

Tornando al poema ariostesco risulta rilevante sottolineare come proprio i nuovi episodi inseriti nell'edizione del 1532 arricchiscano la gamma dei toni e dei generi letterari inglobati nell'opera che si presenta, così, come una summa organica della letteratura prodotta sino a quel punto: oltre all'epica carolingia e al romanzo bretone, sono presenti anche la lirica, l'elegia e la novella. L'insieme non è organizzato secondo una logica classificatoria o enciclopedica, ma si propone come un nuovo organismo autonomo ed omogeneo, incentrato sulla varietà delle storie dei personaggi, molti dei quali provengono da precedenti opere letterarie, mentre pochi altri sono inventati da Ariosto stesso. La letteratura offre in questo modo il materiale per una rappresentazione della vita, una rappresentazione che mostra gli aspetti gioiosi e drammatici, contraddittori e provvidenziali, intrecciati in un disordinato groviglio, che il narratore districa ed incanala nella direzione del dicibile e del narrabile<sup>53</sup>. Il poema si presenta in questo modo come un mondo leggibile ed identificabile, in qualche misura opposto all'insensatezza di una realtà storica che sta drammaticamente mutando e che non ha ancora trovato dei nuovi criteri di ordine; un mondo di finzione, ma anche estremamente serio per i significati conoscitivi ed etici che il suo autore gli attribuisce. L'apparente e vorticoso disordine della materia narrativa nell'*Orlando furioso* è alimentato non più dal motivo dell'avventura libera e gratuita e dalla messa alla prova dell'eroe (quella che viene definita la "ventura"), ma da quello della mancanza e del desiderio. È il desiderio,

---

<sup>53</sup> Ivi, p. 419.

infatti, a mettere in movimento i personaggi alla ricerca (o “inchiesta”, la quete dei romanzi bretoni) della persona amata o dell’oggetto ambito. Questa situazione si presenta fin dal primo canto e investe poi quasi tutto il corso dell’opera: comincia, subito dopo il proemio, con il movimento che si potrebbe definire vorticoso degli inseguitori (cristiani e saraceni assieme) che partono in cerca di Angelica, e si conclude con il ricongiungimento finale di Ruggiero e Bradamante. Lo spazio nel quale si sviluppa la ricerca è straordinariamente ampio: va dalle selve di Francia fino agli orizzonti sconfinati dell’Oceano Indiano e al suggestivo Estremo Oriente (nel quale vengono collocate anche le Americhe, la cui natura di nuovo continente non era ancora stata chiarita); ingloba le grandi distanze della moderna geografia, si spinge fino a luoghi fantastici (palazzi incantati, isole lontane e scenari che stuzzicano l’immaginazione ed accendono la fantasia) e soprannaturali (un esempio ne è l’aldilà visitato da Astolfo), ma allo stesso tempo si restringe narrativamente per la rapidità degli spostamenti che portano i personaggi ad incrociarsi più volte nel corso del poema.

Questa grandissima varietà nel repertorio dei paesaggi descritti ricorda a tratti quelle che sono le emozioni e le sensazioni che suscita l’ambientazione che caratterizza *I Lusiadi*; anche la forte presenza dell’Oriente con le sue diversità ed i suoi misteri accomuna le due opere. In un quadro di movimento continuo e vorticoso è il procedimento dell’entrelacement o intreccio a garantire l’unitarietà narrativa del Furioso: Ariosto alterna temi e toni, dosa la presenza dei personaggi sulla scena: fa in modo che spariscano e che riappaiano, li accompagna e li lascia, li segue con serietà e partecipazione, li tratta con sapiente ironia e soprattutto gioca molto sullo scarto tra il loro ed il suo sapere. Questa è la prospettiva che Ariosto adotta nei confronti della sua opera, ed è un punto di vista che si può definire “verticale”, nel senso che assiste alle vicende dall’alto della propria conoscenza dei fatti che ovviamente i protagonisti dell’azione non possono in nessun modo contemplare. Tale meccanismo risulta invece estraneo nell’opera *Os Lusíadas*, dal momento che Camões dimostra una fortissima partecipazione emotiva alle vicende dei navigatori portoghesi, quasi come le stesse vivendo lui stesso in prima persona; questo attaccamento nei confronti degli avvenimenti da lui descritti è originato dal fatto che Camões fa riferimento alle vicissitudini storicamente documentate che colpiscono il suo popolo e la sua patria, quindi sente come propria e doverosa una sorta di funzione di monito verso i suoi connazionali; tale ammonimento si estrinseca attraverso il tentativo, che l’autore portoghese attua con quest’opera, di indirizzare le vicende della sua gente verso un cammino all’insegna del rispetto dei valori che hanno reso illustre il Portogallo. Ariosto infine domina la sua materia narrativa con lo scopo di tenere sempre vivo l’interesse del lettore, ma anche di garantire l’equilibrio generale dei motivi e dei toni della sua opera. Con

*l'Orlando furioso* il processo classicistico del fare letteratura attraverso la letteratura stessa è pervenuto ad uno dei suoi culmini: le vicende dei cavalieri di Ariosto non solo si presentano come continuazione di quelle raccontate da un altro libro, *l'Orlando Innamorato* di Boiardo, ma si iscrivono dentro un universo completamente letterario.

L'*Orlando* di Ariosto, come già quelli di Boiardo e del Morgante di Pulci, non incarna valori storicamente determinati, non rappresenta una figura nella quale identificarsi e infine non trasmette modelli o codici comportamentali. Orlando è un personaggio figlio di una tradizione, lui ed il suo mondo sono entrambi convenzionali. Questa tradizione è l'universo di realtà con il quale si misura la fantasia ariostesca<sup>54</sup>. Si potrebbe parlare di metaletteratura, o letteratura di secondo grado, nel senso che assume come referente la letteratura stessa. L'operazione ariostesca può significare distacco dalla storia, ma non distacco dalla realtà. La storia, sotto forma di cronaca cortigiana, era l'elemento cardine da cui dipendeva il classicismo della *Stanze* di Poliziano; la storia, nella forma dell'esperienza personale e di ceto, era il presupposto a cui guardava il classicismo dell'*Arcadia* di Sannazaro. Per i due autori appena citati era come se la letteratura non potesse presentarsi come discorso autonomo ed autosufficiente. Il discorso di secondo grado (o metaletterario) di Ariosto, invece, non crea punti di appoggio o di arrivo nella cronaca o nell'esperienza biografica dell'autore; "gioca" con i personaggi e gli intrecci in apparente libertà; si abbandona al piacere dell'invenzione fine a se stessa; nonostante questo, lascia una sensazione di realtà, l'idea cioè che quelle favole, che pure si avvalgono di dati storici o comunque extraletterari, possano rappresentare una specie di specchio in cui il lettore può vedere riflessa la propria vita.

Il denominatore dell'intera operazione ariostesca è senza dubbio la duplicità. Ariosto si serve dei suoi personaggi per avviare una profonda ed illuminante riflessione sul cuore e il comportamento umani; fantastica viaggiando tra mondi immaginari, e così riproduce i labirinti di una realtà intricata. Realtà che non si identifica più con la storia, anche se alla storia ed alla cronaca il narratore spesso rimanda nei suoi interventi in presa diretta. La grandissima abilità di Ariosto sta anche nel mostrare, più di ogni altro autore, come il gioco della letteratura non sia altro che una mimesi della vita. L'altra opera di riferimento per quanto riguarda il genere epico-cavalleresco all'interno della letteratura italiana è senza alcun dubbio la *Gerusalemme Liberata* di Tasso, da cui Camões stesso prende spunto, pur nelle differenze che contraddistinguono queste due opere specialmente dal punto di vista strutturale.

---

<sup>54</sup> Ivi, p. 413.

## 2.3 Torquato Tasso

Torquato Tasso nasce a Sorrento nel 1544, figlio di Bernardo Tasso, nobile di origini bergamasche e letterato di grande fama. Nel 1552 il padre di Tasso segue in esilio il suo signore, il principe di Salerno, e l'autore della Gerusalemme Liberata resta a Napoli con la madre e la sorella Cornelia. Due anni dopo raggiunge il padre a Roma e lascia la madre che morirà nel 1556 senza che Tasso abbia potuto rivederla. L'anno 1556 è molto importante nel computo dell'analisi biografica della figura di Tasso, dal momento che proprio in questo periodo il poeta inizia le sue peregrinazioni nelle città e nelle corti italiane: Bergamo, Urbino (fino al 1559), poi Venezia, dove il padre si era recato per seguire la pubblicazione della sua opera, l'Amadigi; Padova, Bologna (dal 1562 al 1564), Mantova e ancora Padova (1564-65). In questi anni Tasso riceve una ricca formazione intellettuale, che trasparirà poi nelle sue opere, prima nelle corti, poi nelle università di Bologna e di Padova dove segue corsi di diritto prima di dedicarsi con passione alle lettere. Tra il 1559 ed il 1561, durante un soggiorno trascorso tra Venezia e Padova, compone un primo abbozzo del poema sulla prima crociata intitolato *Gierusalemme*. Nel 1562 porta a termine *Il Rinaldo*, poema cavalleresco e compone un trattato di retorica e poesia dal titolo *Discorsi dell'arte poetica* (che saranno pubblicati però soltanto nel 1587). Mentre il padre si trasferisce presso i Gonzaga a Mantova nel 1565, anche Tasso inizia la sua carriera di cortigiano, entrando al servizio del cardinale Luigi d'Este, che accompagnerà in un viaggio in Francia (1570-71), entrando a far parte di quel ricettacolo di intellettuali e letterati, che annovera anche Ludovico Ariosto, che è la corte ferrarese degli Estensi. Sempre nel 1565 il poeta entra a far parte dell'Accademia padovana degli Eterei, che comprendeva le menti più brillanti dello Studio patavino, con il nome di Pentito. Nel 1567 viene pubblicata una raccolta di poesie liriche, le *Rime*, all'interno del progetto poetico promosso dall'Accademia degli Eterei stessa. Due anni dopo muore a Mantova, a causa di una breve malattia, il padre Bernardo. Nel 1572 Tasso passa al servizio di Alfonso II, fratello di Luigi e duca di Ferrara. Qui l'autore vive uno dei periodi più sereni della sua vita, circondato dalla stima e dall'amicizia dei suoi signori e cortigiani, e più fecondi dal punto di vista letterario. Proprio in virtù di questa produttività letteraria, compone nel 1573 l'Aminta, celebre favola pastorale poi edita nel 1580, e la tragedia Galealto re di Norvegia, che resta però incompiuta. E ancora, nel 1575, porta a termine il Goffredo, titolo originale dell'opera, che solo nelle edizioni clandestine (o comunque non seguite dall'autore) comparso negli anni seguenti (in particolare nel 1581 e nel 1584), è stata titolata Gerusalemme liberata. In questo stesso anno inizia subito la revisione del poema, di cui Tasso

incarica l'amico Scipione Gonzaga, fondatore dell'Accademia degli Eterei, e altri illustri letterati romani. Nel 1576 Torquato Tasso viene nominato storiografo ufficiale della casa d'Este.

In questo periodo si manifestano i primi segni di squilibrio mentale; l'autore della *Liberata* si sente infatti preso di mira dall'invidia degli altri cortigiani e teme che questi complottino costantemente contro di lui. L'anno successivo, dopo un breve periodo trascorso a viaggiare, Tasso torna a Ferrara e, in preda ad una crisi persecutoria, chiede di essere sottoposto al giudizio dell'Inquisizione. Viene assolto ma gli episodi di follia si fanno sempre più numerosi e violenti. Il duca di Ferrara, per evitare scandali, tiene confinato Tasso, ma quest'ultimo fugge. Dopo aver peregrinato tra Urbino e Torino, nel 1579 torna a Ferrara ma, durante i preparativi per le nozze tra il duca Alfonso II e Margherita Gonzaga, palesa nuovamente segni di squilibrio psichico ed inveisce contro la corte; per questo viene imprigionato nell'ospedale di Sant'Anna, dove resterà per sette anni (fino al 1586). Durante la prigionia in Sant'Anna il poeta scrive moltissime lettere e un gran numero di rime, iniziando allo stesso tempo la composizione dei Dialoghi, che proseguirà fino al 1595, anno della sua morte. Un anno di rilievo sotto l'aspetto letterario è il 1585 quando, in risposta alla vasta polemica suscitata dal suo poema epico-cavalleresco, Tasso compone l'Apologia in difesa della Gerusalemme liberata. Nel 1587, uscito dalla prigionia, riprende le sue peregrinazioni, dirigendosi alla volta di Roma, poi a Napoli (dove risiede a più riprese e dove conosce Giovan Battista Manso, il suo primo biografo, e l'autore di riferimento del periodo barocco Giovan Battista Marino), e ancora a Firenze e a Mantova. Durante questi soggiorni Tasso completa *Il re Torrismondo* (1587), tragedia che recupera parte della trama del Galealto, e nel 1588 compone per i frati olivetani, che lo ospitano a Napoli, il poemetto sulla solitudine claustrale *Il Monte Oliveto*; quando si trova a Mantova lavora intensamente al rifacimento della Gerusalemme liberata e all'edizione delle sue Rime, pubblicando, due anni dopo, le Rime encomiastiche. Nel 1593 compare inoltre a Napoli l'edizione della 1593 compare inoltre a Napoli l'edizione della *Gerusalemme conquistata*, che è il frutto di una revisione da parte dell'autore, il quale elimina le vicende amorose che contraddistinguono la Gerusalemme liberata e accentua il tono religioso ed epico della trama. Infine nel 1594 Tasso porta a termine i *Discorsi* del poema eroico e negli ultimi anni si dedica anche alla stesura di diversi poemetti di tema religioso e in particolare del poema didascalico *Il mondo creato*. Dopo aver constatato la definitiva infermità che non gli consente più di scrivere e correggere, il poeta decide di recarsi a Roma e di entrare nel monastero di Sant'Onofrio, sul Gianicolo, dove, il 25 aprile 1595, morirà realizzando quella che, in una delle Lettere, definisce la sua "fuga dal mondo".

### 2.3.1 La *Gerusalemme liberata*

Uno spunto interessante per meglio comprendere la specificità della *Gerusalemme Liberata* potrebbe scaturire attraverso un preliminare confronto con *l'Orlando furioso* ariostesco. Le differenze, che si concretizzano sostanzialmente come opposizioni, si dipartono da quella fondamentale tra romanzo e poema epico. Per Tasso, che si ispira ai poemi di Omero e di Virgilio e alle teorizzazioni aristoteliche riscoperte e messe in pratica dalla cultura letteraria di secondo Cinquecento e che subisce i condizionamenti della spiritualità controriformistica, un poema deve rispondere a determinati e specifici requisiti. I principali possono essere condensati e sintetizzati in tre gruppi.

Per primo, l'unità d'azione: il finale deve portare a compimento le premesse annunciate all'inizio; lo svolgimento può essere variato dall'inserzione di episodi, che, però, non devono né turbare né tanto meno interrompere il filo del racconto (nei *Lusiadi* invece l'autore segue una trama unica e lineare senza inserire alcun episodio che possa turbare la linearità delle vicende narrate); tra gli eventi narrati e tra gli stessi personaggi deve esistere una chiara scala gerarchica. Ariosto invece si muoveva in una direzione totalmente opposta: il suo "romanzo", presentandosi come continuazione dell'*Orlando innamorato* di Boiardo, non aveva neppure un inizio vero e proprio, e quindi contraddiceva in partenza la regola dell'unità d'azione; sua caratteristica principale era il vario intrecciarsi delle molte storie raccontate, ciascuna delle quali veniva abbandonata, ripresa, intersecata con altre secondo una ritmica narrativa differente a esigenze di ordine e di omogeneità prefissati; non esisteva una vicenda che dominasse nettamente sulle altre, così come era difficile individuare un protagonista (nemmeno Orlando nonostante dia il titolo all'opera, lo era).

Il secondo punto a cui Tasso si rifà è il principio di verosimiglianza, in base al quale la storia raccontata ammette certamente il ricorso all'elemento meraviglioso, ad esempio la magia (che Tasso però collega sempre a finalità o a connotazioni etiche, cioè alla guerra che domina le vicende umane, ovvero quella tra Bene e Male), ma rifiuta la pura invenzione fantastica, che invece troviamo ben presente nell'opera camoniana, nello specifico in riferimento alla presenza massiccia di una fitta trama di rimandi alla mitologia di stampo classicista oppure quando Camões conferisce un'aura carica di suggestioni nelle descrizioni di determinate ambientazioni all'interno delle quali si svolgono le vicende. Il punto di riferimento che Tasso si pone è allora la storia. Ariosto invece spaziava in un mondo di pura fantasia in dialogo con altri mondi fantastici: il suo riferimento era quindi altra letteratura. A supporto e difesa del verosimile, proprio perché la storia deve parlare per

sé stessa, in Tasso scatta la proibizione di far intervenire il narratore in prima persona, mentre Ariosto-autore irrompe continuamente nel suo racconto con considerazioni, moralità, riferimenti alla cronaca ed alla storia: la sua voce, per contrasto, finisce per accentuare la convenzionalità fantastica dell'invenzione<sup>55</sup>.

Il terzo ed ultimo punto consiste nello stile del poema che, narrando di illustri personaggi e grandi eventi storici, si colloca su un piano elevato, ammettendo qualche moderata concessione al registro lirico (sul quale però finiscono per gravare riserve di ordine etico), ma condannando senza eccezioni lo scadimento comico, che invece costituisce uno dei punti di forza della varietà tematica e contenutistica ariostesca. Si potrebbe inoltre sintetizzare l'opposizione tra "romanzo", in riferimento all'*Orlando furioso*, e "poema epico", per quanto concerne la *Gerusalemme Liberata*, dicendo che mentre Ariosto ambiva a rivolgersi a dei lettori laici, consapevoli che stessero leggendo letteratura, Tasso prediligeva una cerchia di lettori che, come lui, dessero grande importanza al risvolto religioso e che credessero alla veridicità di ciò che il suo poema racconta. Infine va evidenziato come, a differenza di Ariosto che si muove in totale libertà e senza porsi alcuna regola, dal punto di vista letterario Tasso si rinchiude in un mondo di limitazioni e di divieti.

Per dimostrare quanto Tasso sia rigoroso nel rispettare questi principi, è possibile prendere in considerazione il famoso episodio di Olindo e Sofronia nel Canto II della *Gerusalemme Liberata*. Il tragico epilogo che segnerà il destino di questi due personaggi trova un corrispettivo, come verrà dimostrato in maniera più approfondita nella sezione dedicata al confronto tra le due opere, nell'altrettanto drammatica vicenda di Inês de Castro, narrata ne *I Lusíadi* di Camões. Il fatto stesso che quello di Olindo e Sofronia sia un episodio, quindi una digressione rispetto alla vicenda principale, suggerisce che si nasconda una qualche tensione che si estrinseca come un distacco netto ed evidente rispetto agli avvenimenti principali. A livello di narrazione questo fatto si colloca quasi all'inizio del poema, a Gerusalemme, dove il re Aladino attende l'arrivo dell'esercito crociato. Il mago Ismeno, un cristiano convertito all'Islam, convince il re a sottrarre da una chiesa cristiana un'icona della Vergine Maria, oggetto di devozione, promettendogli che le sue arti magiche faranno in modo che il quadro, una volta collocato in una moschea, renderà inespugnabile la città. Misteriosamente, o per intervento divino o per lo zelo di un fedele, durante la notte l'immagine scompare. Aladino, infuriato, ordina una rappresaglia sulla comunità cristiana di Gerusalemme, ma ad un determinato momento, per impedire una strage di fedeli, una donna di nome Sofronia si autoaccusa del furto e per questo viene condotta al rogo. Interviene però un giovane di nome

---

<sup>55</sup> Ivi, p. 707.



Olindo, amante non ricambiato da Sofronia, che a sua volta, per scagionarla, si accusa e che, per questo, viene posto sulla pira assieme a lei. I due protagonisti attendono la morte tra le fiamme, quando giunge a liberarli la pagana Clorinda. Nonostante questo episodio possa sembrare frutto della fantasia dell'autore, in realtà Tasso si sente garantito sotto il profilo della verosimiglianza, perché la sua fonte storica più importante, la cronaca delle crociate di Guglielmo di Tiro, riferisce la notizia di un giovane che aveva salvato la vita di molti innocenti accusandosi di un reato non commesso. Anche sotto il profilo etico/religioso la vicenda dei due personaggi non sembra suscitare problemi: il sacramento del matrimonio non fa altro che santificare gli ardori del giovane Olindo e giustificare il cedimento di Sofronia.

Nella visione tassiana, ancora in netto contrasto con quella di Ariosto e di gran parte della tradizione precedente, gli amori non potevano che essere ricondotti all'etica del matrimonio e della famiglia. Dal punto di vista strutturale l'episodio, nonostante fosse lungo e soggetto al rischio della digressione, si aggancia all'insieme del poema. Nell'immediato contesto serve ad introdurre nella narrazione il personaggio, tra i più rilevanti, della guerriera Clorinda. Di questa, poi, la figura di Sofronia, refrattaria alle tentazioni amorose e dedita al bene collettivo, rappresenta una sorta di prefigurazione, così come Olindo, innamorato ma non ricambiato, prefigura Tancredi, il guerriero cristiano, amante non corrisposto da Clorinda. Gli avvenimenti che coinvolgono i personaggi di Olindo e Sofronia svelano il lato della personalità poetica tassiana più attuale ed affascinante. Tasso si è certamente confinato in un insieme di regole, scrupoli, divieti e tabù spesso dettati dalla morale cattolica, eppure, questo insieme costrittivo lascia aperti dei varchi attraverso i quali si insinua quell'elemento di contrasto che contraddice e vanifica queste limitazioni, dando libero sfogo a quella componente fantastica ed immaginifica che sta alla base di quello che si può ben definire come un capolavoro del genere epico nella letteratura italiana.

Passando ad un'analisi specifica dell'opera si può dire che la *Gerusalemme Liberata* è un poema epico di venti canti in ottave, scaturito da un lavoro continuo di rielaborazione e rifacimenti, che accompagnano l'intera vita dell'autore, Torquato Tasso. Per quanto riguarda l'aspetto legato alla vicenda editoriale del poema si è a conoscenza del fatto che un primo disegno originario dell'opera sia presente nelle ottave del *Gierusalemme*, composto negli anni 1559-61, proseguito nel poema che avrebbe dovuto avere come titolo Goffredo (ultimato nel 1575), che viene pubblicato senza l'approvazione dell'autore col titolo di *Gerusalemme Liberata* (1581 e 1584). Tasso riprende successivamente il progetto di un poema epico cristiano nella *Gerusalemme conquistata* (1593), versione emendata e adeguata ai dettami della poetica aristotelica e alle censure moralistiche della

Controriforma, molto sentite dal poeta, attento all'ortodossia. In particolare, sin dalle numerose discussioni che Tasso ebbe con letterati e teologi durante la fase compositiva della *Liberata*, emerge l'esigenza di rispettare i fondamenti della religione cristiana e insieme i dati storici relativi alla prima crociata, sulla base di una verosimiglianza sia del "reale" sia del "meraviglioso" trattati nel poema: problemi molto lontani dalla sensibilità precedente alla Controriforma, ben esemplificata nel *Furioso* di Ariosto.

La stesura dell'opera si accompagna ad una parallela ed approfondita riflessione teorica, altrettanto tormentata ed incessante, attraverso la quale Tasso perviene alla definizione di poema epico, che contempera due esigenze diverse e a volte contrastanti: da un lato il modello dell'epica classica e la tendenza normativa della letteratura cinquecentesca (dietro la spinta data dalla riscoperta della Poetica di Aristotele), dall'altro il grande successo di pubblico del poema cavalleresco di Ariosto, considerato, sia pur impropriamente, suo diretto predecessore e termine quasi obbligatorio di paragone per la *Gerusalemme Liberata*. Tasso chiarisce i suoi principi di poetica nell'opera *Discorsi dell'arte poetica* (composti nei primi anni Sessanta, poi riveduti ed ampliati col titolo di *Discorsi del poema eroico*). In essi l'autore dà una definizione del poema eroico come una sorta di imitazione di azioni o gesta illustri, grandi e perfette attraverso uno stile ed un'abilità versificatoria elevata, con il fine di suscitare meraviglia e diletto nel lettore. Il poema eroico appartiene dunque al genere della poesia, in quanto è un'imitazione fatta in versi; è invece vicino al genere romanzesco per i suoi contenuti, azioni mirabili e gloriose di eroi, fra le quali ha uno spazio significativo anche l'amore, inteso come passione nobilitante, e si associa al romanzo anche per le modalità di rappresentazione, che lo distinguono dal genere tragico, in quanto la tragedia rappresenta le azioni sulla scena, mentre il poema eroico narra i fatti esclusivamente attraverso la voce dell'autore. Il fine del poema eroico è quello di dare un insegnamento agli uomini attraverso degli esempi di azioni degne di nota, senza trascurare il piacere ed il diletto del lettore: la poesia deve infatti allo stesso tempo procurare un divertimento, un piacere genuino e spontaneo che le è proprio in quanto arte, ma anche mirare all'utile, al giovamento della società, proponendo esempi magnanimi da emulare. Tali modelli virtuosi sono forniti, secondo Tasso, dalla storia, che conferisce alla narrazione garanzia di attendibilità. Tuttavia, poiché il poeta non potrebbe rinunciare del tutto a quelle meraviglie che suscitano le più svariate suggestioni nelle menti dei lettori, è necessario che gli eventi fantastici entrino a far parte del poema epico, ma siano attribuiti ad una virtù soprannaturale che li giustifichi. Per questo Tasso non rinuncia all'uso del meraviglioso, ma lo interpreta e lo attribuisce all'intervento delle forze divine, demoniache o soprannaturali (maghi,

santi o incantatrici). Se spiegate con l'intervento della potenza divina che le ispira, e quindi inserite in un ambito accettato dalla religione cristiana e dalla morale controriformista, queste azioni straordinarie saranno considerate verosimili, e avranno il consenso del pubblico.

La riflessione teorica di Tasso mirava dunque a delineare un modello di epica moderna, incentrata su alcuni fulcri tematici ed etici (ad esempio lo scontro tra cristiani e musulmani, la vittoria della personificazione del bene sulla personificazione del male), ma non priva dell'elemento lirico e di quello avventuroso che, soprattutto dopo l'esempio dato dall'*Orlando furioso* di Ariosto, rappresentavano motivo di sicuro successo presso il pubblico di lettori nel Cinquecento. Seguendo la classica regola oraziana del "miscere utile dulci" (mescolare l'utile al dilettevole), l'autore della *Liberata* si propone di educare al vero allettando i lettori con "molli versi" (*Ger.*, I, 3): tra l'altro, Tasso usa implicitamente i tratti avventurosi tipici del poema cavalleresco e la sua fortunata commistione di armi e amori, per narrare le gesta dei paladini crociati e per celebrare ed esaltare i valori di cui si fa portatrice la fede cattolica.

La trama della *Gerusalemme Liberata* ruota attorno allo scontro finale per la conquista della città santa tra cavalieri cristiani e musulmani all'epoca della prima crociata (1096-99). Alla contrapposizione degli eserciti in battaglia, con quello cristiano guidato da Goffredo di Buglione, corrisponde quella speculare tra le forze del Bene, rappresentate da Dio e dai suoi angeli, e le forze del Male, rappresentate da Satana e dai demoni; a queste si aggiungono poi le arti magiche di Ismeno e le lusinghe della tentatrice Armida, che riesce persino a circuire Rinaldo, uno dei più forti campioni cristiani e antenato degli Estensi, signori di Tasso come lo erano stati di Ariosto. Alle vicende di guerra si intrecciano dunque il tema dinastico e soprattutto il tema dell'amore, declinato nei suoi vari aspetti e nelle sue molteplici sfaccettature: la passione insana di Rinaldo, che rimane a lungo imprigionato nel regno di Armida, ricco di piaceri ma anche di oblio dei doveri bellici; l'amore impossibile della pagana Erminia per il principe Tancredi d'Altavilla, che si contraddistingue per un tono fortemente connotato in senso elegiaco; la mortale passione di Tancredi per la pagana Clorinda, che lui stesso uccide in duello involontariamente e per una tragica fatalità. Con la morte di Clorinda nel Canto XII si raggiunge il culmine drammatico-sentimentale di tutta l'opera. Poco oltre, nel Canto XIII, è Dio stesso ad intervenire, nel centro strutturale dell'intero poema, per sancire la necessità di volgere gli eventi a favore dei cristiani: così Goffredo riceve in sogno la conferma dell'aiuto divino, e Rinaldo è liberato dall'isola di Armida e può tornare alla guerra. Lo scontro finale attorno a Gerusalemme si dispiega in un crescendo di duelli che vedono

impegnati i più importanti eroi cristiani contro i loro corrispettivi pagani. Con la sconfitta finale dei pagani la vicenda giunge a conclusione:

Così vince Goffredo; ed a lui tanto / Avanza ancor della diurna luce, / Ch'alla città già liberata,  
al santo / Ostel di Cristo i vincitor conduce. / Né pur deposto il sanguinoso manto, / Viene al  
tempio con gli altri il sommo Duce: / E qui l'arme sospende: e qui devoto / Il gran sepolcro  
adora, e scioglie il voto. (*Ger.*, XX, 144)<sup>56</sup>

Per quanto riguarda la fortuna della *Gerusalemme Liberata* nel Cinquecento, l'opera di Tasso riscosse un enorme successo presso il pubblico (gli stampatori hanno approfittato della reclusione di Tasso a Sant'Anna per pubblicarla più volte, a partire dal 1579-80, parzialmente, e poi dal 1581, interamente, senza la sua autorizzazione). I motivi di un tale successo sono legati sia alla scelta di Tasso di trattare un tema attuale e cardinale nell'immaginario dei suoi lettori, sia alla sua capacità di dare una risposta straordinariamente moderna alla crisi che il poema cavalleresco stava attraversando alla fine del Cinquecento. Innanzitutto occorre rilevare che l'argomento del poema, lo scontro tra crociati e musulmani che, sul finire dell'XI secolo, aveva inaugurato una serie di spedizioni in Terrasanta per la liberazione del sepolcro di Cristo, era ancora all'epoca di Tasso di stretta attualità. Nel Cinquecento, infatti, la minaccia turca nel Mediterraneo culminata nella battaglia di Lepanto (1571), che vede contrapposta la flotta ottomana alla Lega Santa (composta da Spagna, Genova, Stato della Chiesa e altri Stati italiani) per conquistare la supremazia navale nel Mediterraneo, aveva prepotentemente risvegliato il sentimento della crociata, della strenua difesa della cristianità dall'assalto degli infedeli; inoltre l'Italia e l'Europa in quel periodo erano lacerate da lotte religiose interne, scatenate dalla riforma di Lutero e dalla Controriforma cattolica, che ponevano di nuovo in primo piano il problema dell'identità cristiana. Infine, la *Liberata* dava una risposta alle critiche che i letterati di osservanza aristotelica rivolgevano al poema cavalleresco, lontano dai criteri di unità prescritti da Aristotele nella *Poetica*, e alle esigenze morali del clima controriformistico, che mal tolleravano le avventure dei cavalieri erranti.

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 713.

### 3. Commenti all'opera

In questo capitolo verranno approfondite delle tematiche specifiche al fine di dimostrare quelle che sono le implicazioni, sia sul piano delle similitudini che su quello delle differenze, che *Os Lusíadas* hanno con uno dei due capolavori della letteratura italiana cinquecentesca, nello specifico la *Gerusalemme liberata* di Tasso.

#### 3.1 L'Oriente ne *I Lusiadi* e ne *La Gerusalemme Liberata*

Un aspetto tematico di rilievo che accomuna *I Lusiadi* e *La Gerusalemme Liberata* è rappresentato sicuramente dalle suggestioni che scaturiscono nella contemplazione dell'Oriente, a cominciare ad esempio dalla minuziosa descrizione dell'aurora, resa attraverso *topoi* mitologici, immagini delicate e luminose, sia da Camões:

Mas, assi como a Aurora marchetada / Os fermosos cabelos espalhou / No Céu sereno, abrindo a roxa entrada / Ao claro Hiperiónio, que acordou / Começa a embandeirar-se toda a armada / E de toldos alegres se adornou, / Por receber com festas e alegria / O Regedor das Ilhas, que partia (*Lus.*, I,59)<sup>57</sup>

sia da Tasso nell'apertura del Canto III:

Già l'aura messaggiera erasi desta a nunziar che se ne vien l'aurora; / ella intanto s'adorna, e l'aurea testa / di rose colte in paradiso infiora, / quando il campo, ch'a l'arme omai s'appresta, / in voce mormorava alta e sonora, / e prevenia le trombe; e queste poi / dièr più lieti e canori i segni suoi (*Ger.*, III,1)<sup>58</sup>

nel Canto IX:

L'aurora intanto il bel purpureo volto / già dimostrava dal sovran balcone, / e in quei tumulti già s'era disciolto / il feroce Argillan di sua prigione; / e d'arme incerte il frettoloso avolto, / quali il caso gli offerse o triste o buone, / già se 'n venia per emendar gli errori / novi con novi mertì e novi onori. (*Ger.*, IX,74)<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Cfr. Luís Vaz de Camões, *I Lusiadi*, introduzione di Giuseppe Mazzocchi, Cit., p. 180.

<sup>58</sup> Cfr. Anna Cerbo, *Op.Cit.*, p. 4.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

nel finale del Canto XVII “L’alba intanto sorgea nunzia del sole, / e ’l ciel cangiava in oriente aspetto, / e su le tende già potean vedere / da lunge il tremolar de le bandiere” (*Ger.*, XVII,95) e nel Canto XX:

Si prepara ciascun, de la novella / luce aspettando cupido il ritorno. / Non fu mai l’aria sí serena e bella / come a l’uscir del memorabil giorno: / l’alba lieta rideva, e pareva ch’ella / tutti i raggi del sole avesse intorno; / e ’l lume usato accrebbe, e senza velo / volse mirar l’opere grandi il cielo. (*Ger.*, XX,5)<sup>60</sup>

Ne I *Lusiadi* la presenza dell’Oriente risulta maggiormente documentata per quanto riguarda l’aspetto geografico-antropologico e storico-politico, infatti si evidenziano una minuziosa rievocazione di luoghi e un profondo interesse nell’esplorare e comprendere gli usi e costumi degli indigeni. Nel canto X dell’opera di Camões, attraverso la profezia messa in atto con la presentazione della Macchina del Mondo fatta da Tetide a Vasco da Gama, vengono inoltre passati in rassegna i paesi e le isole orientali che saranno esplorate dai navigatori portoghesi. Prendendo in considerazione l’aspetto prettamente antropologico, nell’andare a tracciare un profilo di ciò che rappresenta l’“alterità” del mondo escluso dalla fede cristiana, Tasso dimostra un atteggiamento severo nei confronti degli individui non appartenenti all’Europa cattolica: da una parte l’Oriente infedele e usurpatore del sepolcro di Cristo, dall’altra il Nuovo Mondo atlantico delle recenti scoperte, da convertire al credo cristiano. Un esempio lampante lo si può riscontrare nel Canto XV della *Gerusalemme Liberata* quando la Fortuna, nel dialogo con Ubaldo, definisce “barbari di costumi” ed “empi” i popoli che vivono oltre le Colonne d’Ercole, enfatizzandone i tratti di inciviltà e la mostruosità:

Gli soggiunse colei: / Diverse bandeì / diversi han riti ed abiti e favelle: / altri adora le belve, altri la grande / comune madre, il sole / altri e le stelle; / v’è chi d’abominevoli vivande / le mense ingombra scelerate e felle. / E ‘n somma ognun che ‘n qua da Calpe siede /barbaro è di costume, empio di fede. (*Ger.*, XV,28)<sup>61</sup>

Nei versi appena citati è possibile riscontrare una similitudine con alcuni versi appartenenti al Canto I de Os *Lusíadas*: “Que os próprios são aqueles que criou / A Natura, sem Lei e sem Razão” (*Lus.*, I,53, vv. 3-4) quando afferma come gli indigeni non abbiano né leggi né civiltà; “Jugo de Reis diversos o constringe / A várias leis: alguns o vicioso / Mahoma, alguns os Ídolos adoram, / Alguns os animais que entre eles moram” (*Lus.*, VII, 17, vv. 5-8) quando mette in luce le differenze

---

<sup>60</sup>*Ibidem.*

<sup>61</sup> Ivi, p. 6.

dal punto di vista politico e religioso rispetto al costume portoghese ed europeo; “As províncias que entre um e o outro rio / Vê, com várias nações, são infinitas: / Um reino Mahometa, outro Gentio, / A quem tem o Demónio / leis escritas” (*Lus.*, X, 108, vv. 1-4) quando l’autore, oltre che citando, tramite la profezia di Teti, i luoghi che saranno teatro del futuro expansionismo lusitano, fa riferimento alla predicazione del cristianesimo in India ad opera di San Tommaso, osteggiato dai sacerdoti pagani, ma impostosi per i miracoli prodotti.

Nella *Gerusalemme Liberata* è possibile notare come affiori costantemente una fortissima contrapposizione, accentuata in senso negativo, tra ciò che è conosciuto e ciò che è “altro”, tra civiltà e barbarie, tra religione e idolatria, in particolare nel momento in cui l’autore passa in rassegna quelli che sono gli eroi cristiani, marcando a loro favore le differenze rispetto agli eroi pagani. Nell’opera di Camões il contatto dei navigatori portoghesi con gli indigeni non presenta connotati esclusivamente negativi; talvolta infatti risulta motivo di conoscenza e di approfondimento circa determinati usi e costumi non appartenenti all’immaginario comune lusitano.

Un ulteriore elemento di contatto tra le due opere consiste certamente nella visione provvidenziale della storia e nel fatto che ciò che accade ed il pensiero che ne scaturisce sia legato alla religione cattolica ed alla sua evoluzione nei secoli. Un esempio di quanto appena affermato è possibile riscontrarlo nella *Gerusalemme Liberata*: si tratta nello specifico del biasimo verso i Turchi che si oppongono, nell’immaginario cristiano, alla storia; tale biasimo caratterizza la letteratura europea coeva e successiva alla battaglia di Lepanto (in particolare quella italiana e spagnola), la quale ha costruito una serie di immagini negative del “turco” e dell’impero ottomano. Considerando l’aspetto prettamente religioso, dal confronto de *Os Lusíadas* con l’opera di Tasso la posizione ideologica di quest’ultimo risulta evidentemente più radicale rispetto a quella di Camões. A sostegno di questo, appare chiaro come nella struttura semantica della *Gerusalemme Liberata* l’Islam è visto come incarnazione e riflesso del male che attanaglia il mondo (un esempio ne è il mago Ismeno, apostata del Cristianesimo e idolatra) e viene disapprovato il culto della religione islamica in quanto ritenuto pura deviazione dalla morale (“e portollo a quel tempio ove sovente / s’irrita il Ciel co ‘l folle culto e rio”: *Gerusalemme Liberata*, II, 7, vv. 6-7). Anche nel primo canto, quando avviene l’incontro con i musulmani alla corte di Mozambico, Camões pone in risalto la differenza tra le due opposte religioni, contrapponendo la falsità, l’odio e la perfidia dei musulmani alla notevole levatura morale dei portoghesi; ne abbiamo tre chiari esempi in altrettante ottave distinte all’interno del Canto:

Somos (um dos da Ilhas lhe tornou / Estrangeiros na terra, Lei e nação; / Que os próprios são aqueles que criou / A Natura, sem Lei sem Razão. / Nós temos a Lei certa que ensinou / O claro descendente de Abraão, / Que agora tem do mundo o senhorio; / A mãe Hebreia teve e o pai, Gentio (*Lus.*, I, 53)<sup>62</sup>

A Lei tenho d' Aquele a cujo império / Obedece o visível e invisível, / Aquele que criou todo o Hemisfério, / Tudo o que sente e todo o insensível; / Que padeceu desonra e vitupério, / Sofrendo morte injusta e insofrível, / E que do Céu a Terra enfim deceu, / Por subrir os mortais da Terra ao Céu (*Lus.*, I, 65)<sup>63</sup>

Deste Deus-Homem, alto e infinito, / Os livros que tu pedes não trazia, / Que bem posso escusar trazer escrito / Em papel o que na alma andar devia. / Se as armas quere ver, como tens dito, / Cumprido esse desejo te seria; / Como amigo as verás, porque eu me obrigo / Que nunca as queiras ver como inimigo (*Lus.*, I, 66)<sup>64</sup>

Nonostante nella sua opera Tasso non percepisca l'Oriente nel suo valore reale ma secondo il punto di vista occidentale, è innegabile vi sia nella *Liberata* un'attrazione per quest'ultimo.

Camões, dall'altro lato, sebbene presenti una visione meno radicalizzata in senso negativo rispetto a Tasso, caratterizza gli indigeni e gli abitanti delle terre orientali come talvolta ostili e diffidenti nei confronti dei portoghesi; si dimostrano infatti degni seguaci di quel Dio che durante tutto il corso della narrazione perseguiterà i navigatori lusitani, ovvero Bacco che nel Canto VI interPELLA nientemeno che il dio del mare Nettuno per impedire la rotta alle navi portoghesi:

Ó Neptuno (lhe disse) não te espantes / De Baco nos teus reinos receberes, / Porque também cos grandes e possantes / Mostra a Fortuna injusta seus poderes. / Manda chamar os Deuses do mar, antes / Que fale mais, se ouvir-me o mais quiseres; / Verão da desventura grandes modos: / Ouçam todos o mal que toca a todos (*Lus.*, VI, 15)<sup>65</sup>

Tasso insiste su quella che si può definire l'“alterità” umana, religiosa, politica e militare del mondo orientale; fa anche riferimento al dispotismo e all'illegalità del potere pagano con l'intento di sottolineare l'usurpazione di Gerusalemme da parte degli infedeli: in questo l'autore della *Gerusalemme Liberata* dimostra un fortissimo eurocentrismo. Questo aspetto di predilezione per l'Europa cristiana e civile a discapito dell'Africa pagana lo si può vedere anche ne *I Lusiadi*, in particolare nel Canto X quando i due opposti vengono direttamente e palesemente messi a confronto dall'autore:

---

<sup>62</sup> Cfr. Luís Vaz de Camões, *I Lusiadi*, introduzione di Giuseppe Mazzocchi, Cit., p. 176.

<sup>63</sup> Ivi, p. 184.

<sup>64</sup> Ivi, p. 186.

<sup>65</sup> Ivi, p. 624.



Vês Europa Cristã, mais alta e clara / Que as outras em polícia e fortaleza. / Vês África, dos bens do mundo avara, / Inculta e toda cheia de bruteza; / Co Cabo que até 'qui se vos negara, / Que assentou pera o Austro a Natureza. / Olha essa terra toda, que se habita / Dessa gente sem Lei, quási infinita (*Lus.*, X,92)<sup>66</sup>

Nell'opera di Camões l'"alterità" africana ed asiatica si presenta come instabilità, come regressione umanitaria, attraverso metafore che ne accentuano gli impulsi naturali e bestiali. Chiari esempi ne sono il gigante Adamastor e l'Oceano che, personificazioni della Natura, contrastano la missione dei Portoghesi.

Sia Tasso che Camões credono nel potere eterno della provvidenza; l'autore italiano ad esempio è convinto che, per volere divino, anche nel mondo orientale ed idolatra verrà introdotta "la fé di Pietro" e, con questa, "ogni civil arte" (*Ger.*, XV,31-32).

Un elemento che accomuna le due è opere consiste nell'interesse per il vero, per la storia e per la geografia. Nel poema portoghese non mancano excursus mitici e letterari, a partire dalla descrizione geografico-antropologica dell'Europa nel canto II, proseguendo con il racconto della navigazione e dei fenomeni marini e infine con il resoconto dei numerosi incontri con i popoli lontani, in cui si avverte l'esperienza del soggiorno di Camões nelle Indie. A proposito degli incontri con i popoli indigeni ne *Os Lusíadas*, è possibile riscontrare uno schema predefinito in cui viene chiaramente manifestato l'interesse etnografico ed ideologico dei portoghesi, ma soprattutto viene comunicato il vissuto dell'autore, attento a cogliere le caratteristiche proprie dell'"altro": nello specifico la vita quotidiana, la religione, la cultura e l'arte. Nonostante vi sia spesso un giudizio severo nei confronti dell'Oriente contrapposto all'Occidente, nell'opera camoniana talvolta affiora il fascino che tale contesto e la letteratura che ad esso si richiama (vedi Marco Polo) esercitano sull'autore: "Nem sou da terra, nem da geração / Das gentes enojosas de Turquia, / Mas sou da forte Europa belicosa; / Busco as terras da Índia tão famosa" (*Lus.*, I, 64, vv. 7-8) oppure "Além do Indo jaz e aquém do Gange / Um terreno mui grande e assaz famoso" (*Lus.*, VII, 17, vv. 1-2). Vi è proprio un percorso che l'autore segue e che caratterizza l'intera opera circa il modo in cui i portoghesi e Vasco Da Gama prendono i primi contatti con gli indigeni; in queste scene descritte si prende atto di come la cultura lusitana si ponga di fronte al Nuovo Mondo: si presentano dinnanzi agli occhi sequenze molto suggestive che riproducono lo straniero nella propria terra e nelle sue occupazioni quotidiane, con i suoi costumi e i suoi riti: individui di tutte le età vengono

---

<sup>66</sup> Ivi, p. 970.

ritratti nelle loro peculiarità e diversità fisico-psicologiche, nelle loro emotività, semplicità, curiosità e paure, come possiamo notare nelle seguenti ottave:

A gente que esta terra possuía, / Posto que todos Etíopes eram, / Mais humana no trato parecia / Que os outros que tão mal nos receberam. / Com bailos e com festas de alegria / Pela praia arenosa a nós vieram, / As mulheres consigo e o manso gado / Que apacentavam, gordo e bem criado. / As mulheres, queimadas, vêm em cima / Dos vagarosos bois, ali sentadas, / Animais que eles têm em mais estima / Que todo o outro gado das manadas. / Cantigas pastoris, ou prosa ou rima, / Na sua língua cantam, concertadas / Co doce som das rústicas avenas, / Imitando de Títiro as Camenas (*Lus.*, V, 62-63)<sup>67</sup>

oppure “Entrando o mensageiro pelo rio / Que ali nas ondas entra, a não vista arte, / A cor, o gesto estranho, o traje novo, / Fez concorrer a vê-lo todo o povo” (*Lus.*, VII, 23, vv. 5-8) e sempre nel Canto VII “Engrossando-se vai da gente o fio / Cos que vêm ver o estranho Capitão. / Estão pelos telhados e janelas / Velhos e moços, donas e donzelas” (*Lus.*, VII, 49, vv. 5-8).

La stessa curiosità per il nuovo colpisce anche gli orientali nel contatto con i portoghesi. In conclusione si può affermare sia in Tasso che in Camões l’Oriente indica simbolicamente qualcosa di estraneo ma soprattutto qualcosa da temere perché totalmente sconosciuto agli europei; mentre per Tasso si può rilevare quasi esclusivamente questa accezione profondamente negativa, Camões dimostra anche una certa curiosità nello scoprire quelle che sono le caratteristiche che distinguono i popoli orientali dai portoghesi, palesando in questa maniera un forte interesse documentario e conoscitivo.

### 3.2 Eneide: fonte di ispirazione per Tasso e Camões

Un interessante spunto di riflessione che coinvolge l’opera tassiana *Gerusalemme Liberata* e quella camoniana *Os Lusíadas* è sicuramente rappresentato dalla convergenza che si può riscontrare se si prende in considerazione una delle fonti principali a cui i due poemi fanno riferimento, ovvero l’*Eneide* virgiliana.

Già partendo dal proemio è possibile notare come Camões instauri un rapporto molto forte con la ben consolidata topica dell’esordio di stampo classico, in particolare con quello dell’*Eneide*, nello specifico quando “As armas e os Barões assinalados” (*Lus.*, I, 1, v.1) ricalca l’incipit virgiliano “Arma virumque cano” (*Aen.*, I, v.1), ma con un plurale che, formalmente ariostesco (“Le donne, i cavalier, l’arme, gli amori”), mantiene tuttavia l’epicità della materia, di cui sottolinea il

---

<sup>67</sup> Ivi, p. 578.

carattere collettivo: non viene cantata un'impresa individuale, ma le gesta passate di tutti i figli di Luso.

La funzione di guida, quindi quella di Enea, che nel poema portoghese svolge Gama, non viene immediatamente evidenziata: l'opera vuole infatti celebrare tutto il valore di un popolo, riandando alla sua storia passata, e prevedendone le lacrime e i fasti futuri<sup>68</sup>.

Lo stesso ruolo di Enea viene svolta da Goffredo di Buglione nella *Gerusalemme Liberata*; anche in questo caso il comandante dell'esercito crociato rappresenta certamente un personaggio di spicco all'interno della vicenda, ma la sua funzione di guida viene decisamente subordinata a quello che è l'obiettivo finale della crociata, ovvero la liberazione di Gerusalemme e del Sacro Sepolcro. Ritornando all'aspetto legato al proemio, nel poema di Tasso c'è una coincidenza forse ancora più netta tra "Canto l'arme pietose e 'l capitano" (*Ger.*, I, 1, v.1) e "Arma virumque cano" (*Aen.*, I, v.1).

Un ulteriore aspetto da rimarcare consiste nel fatto che in entrambe le opere, nel confronto con l'illustre antecedente classico, vi sia un'immediata enunciazione della materia che sarà affrontata nel proseguo della narrazione. Un elemento che invece crea un divario sia tra *Os Lusíadas* e l'*Eneide* che tra la *Gerusalemme Liberata* e il poema virgiliano stesso si palesa nella mancanza di una dedica nell'opera classica; dedica che invece è presente sia in quella camoniana, con l'autore che rivolge la propria attenzione al giovane sovrano Dom Sebastiao, che in quella tassiana, che è diretta ad Alfonso II d'Este. Ne *Os Lusíadas* il concilio degli dèi, al centro del canto I insieme ai tentativi degli arabi di depistare i portoghesi, costituisce il primo impatto con il mitologico<sup>69</sup>. Anche nel libro X dell'*Eneide* è presente un concilio divino la cui struttura è molto simile a quella che presenta Camões: viene proferito il discorso principale e di apertura del concilio da Giove il quale nei *Lusiadi* presenta i fatti e ricorda come il Destino abbia concesso grande gloria futura al popolo discendente di Luso:

Prometido lhe está do Fado eterno, / Cujá alta lei não pode ser quebrada, / Que tenham longos tempos o governo / Do mar que vê do Sol a roxa entrada. / Nas águas têm passado o duro Inverno; / A gente vem perdida e trabalhada; / Já parece bem feito que lhe seja / Mostrada a nova terra que deseja. (*Lus.*, I, 28)<sup>70</sup>

Nell'*Eneide* il dio stesso afferma la necessità di non intervenire nei contrasti tra i Troiani e i Latini e di lasciare che sia proprio il Fato a decidere le sorti della contesa:

---

<sup>68</sup> Ivi, p. 128.

<sup>69</sup> Ivi, p. 130.

<sup>70</sup> Ivi, p. 158.

Magnanimi celesti, perché mai avete rinnegato / i vostri propositi e con tanta ostilità lottate fra voi? / Avevo vietato che con i Teucri l'Italia scendesse in guerra. / Che è questa discordia contro il divieto? Che timore indusse / gli uni e gli altri a ricorrere alle armi e a provocare guerra? / Verrà il momento (non lo anticipate) destinato alla battaglia, / quando a suo tempo la fiera Cartagine sulle rocche romane, / varcate le Alpi, sterminio immane rovescerà: / allora, sì, con odio si potrà lottare e sconvolgere tutto. / Ora cedete, e di buon grado un patto concordate stringete. (*Aen.*, X, 6-15)<sup>71</sup>

All'interno del concilio in entrambi i poemi spiccano due fazioni contrapposte: nei *Lusiadi* Venere si dimostra sostenitrice dei portoghesi e della loro impresa in contrasto con Bacco che invece osteggia i navigatori lusitani e teme possa essere messo in discussione il suo dominio sull'Oriente; mentre nell'Eneide Venere interviene a favore dei Troiani a differenza di Giunone che, irata nei confronti di Enea, si rende promotrice di un aiuto divino per i Latini. Il tema di un concilio ultraterreno che si riunisce per interferire nelle sorti della vicenda si trova anche nel Canto IV della *Gerusalemme Liberata*: qui, a differenza delle altre due opere sopra citate, non sono gli dei dell'Olimpo i protagonisti bensì i demoni infernali evocati da Plutone-Lucifero, preoccupato per la piega che stanno prendendo gli eventi e desideroso di porre ostacoli sulla strada dei crociati verso la liberazione di Gerusalemme. In questo è ben sottolineata la differenza tra l'opera di Virgilio in cui prevale l'elemento mitologico e pagano e il poema di Tasso in cui spicca in modo evidente l'evocazione religiosa di stampo cattolico, non soltanto come motore dell'azione ma anche in riferimento agli aspetti secondari e di contorno che connotano lo svolgimento dei fatti.

Nonostante quella cattolica sia una delle tematiche presenti anche nei *Lusiadi*, Camões si avvale di alcuni riferimenti legati al mito e alla religione pagana che Tasso invece non utilizza. Proprio in virtù di questa ragione, nella *Gerusalemme Liberata* non si riscontra uno spazio dedicato all'incontro di Venere e Giove come accade nell'Eneide (*Aen.*, I, 233-296).

Nei *Lusiadi* invece è presente questo incontro carico di sensualità che riprende il suo celebre antecedente virgiliano. I rapporti incestuosi tra la dea dell'amore e il padre degli dèi vengono sottintesi, ma il comportamento di Venere è in modo inequivocabile quello della seduttrice: "por mais namorar o soberano" (*Lus.*, II, 35) oppure "pera que o desejo acenda e dobre" (*Lus.*, II, 37).

Verso la fine del canto II dei *Lusiadi* acquisisce importanza la figura di Mercurio, il messaggero degli dèi; quando infatti la flotta portoghese giunge a Malindi, il messaggio di Mercurio, unito al valore dei portoghesi già noto al re del luogo, rende possibile la deposizione di qualsiasi tipo di ritengo nel momento in cui i portoghesi incontrano il sovrano stesso. Si nota inoltre un abile utilizzo della fonte virgiliana in particolare quando, nel libro I, Giove, per compiacere

---

<sup>71</sup> Cfr. Publio Virgilio Marone, *Eneide*, Venezia: Marsilio Editori, 2001, p. 251.

Venere, manda Mercurio e rendere bendisposti i cartaginesi; nei *Lusiadi* invece il messaggero appare in sogno a Gama per esortarlo a fuggire:

Fuge, fuge, Lusitano, / Da cilada que o Rei malvado tece, / Por te trazer ao fim e extremo dano!  
/ Fuge, que o Vento e o Céu te favorece; / Sereno o tempo tens e o Oceano, / e outro Rei mais  
amigo, noutra parte, / Onde podes seguro agasalhar-te! (Lus., II, 61)<sup>72</sup>

Lo stesso accade nell'*Eneide* quando Ettore, appare ad Enea addormentato per avvertirlo dell'entrata a Troia dei greci (*Aen.*, III, 268-297). Sempre a proposito di Mercurio, Camões doveva aver di certo presente l'invito a fuggire da Cartagine che il messaggero divino fa ad Enea quando l'eroe è desto e non dormiente:

Ora dell'alta Cartagine tu poni / le fundamenta e, schiavo dell'amante, edifichi una città /  
magnifica: non hai, ohimè, memoria del regno e della tua sorte? / Dal luminoso Olimpo a te mi  
manda il sovrano dei numi, / che col suo cenno muove terra e cielo, e mi ordina / di portarti  
sulle rapide brezze i suoi comandi. / Che fai? Con quale speranza consumi il tuo tempo in terra  
di Libia? / Se non c'è gloria che ti sproni a così grandi imprese / [e se per il tuo nome non  
intendi affrontare travagli,] / guarda ad Ascanio che cresce e alle speranze di Iulo, / l'erede, al  
quale regno d'Italia e terra romana / sono dovuti (*Aen.*, IV, 265-276)<sup>73</sup>

Attraverso una rivisitazione del modello virgiliano in chiave cattolica anche nella Gerusalemme Liberata si segnala la presenza di un messaggero, ovvero l'arcangelo Gabriele che, per ordine di Dio, conferisce a Goffredo il compito di capitano della crociata:

- E gli disse; Goffredo, ecco opportuna / Già la stagion ch'al guerreggiar s'aspetta: / Perchè  
dunque trapor dimora alcuna / A liberar Gerusalem soggetta? / Tu i Principi a consiglio omai  
raguna: / Tu al fin dell'opra i neghittosi affretta. / Dio per lor duce già t'elegge; ed essi /  
Sopporran volontarj a te se stessi. // Dio messaggier mi manda: io ti rivelo / La sua mente in suo  
nome. Oh quanta spene / Aver d'alta vittoria, oh quanto zelo / Dell'oste a te commessa or ti  
conviene! / Tacque; e sparito, rivolò del Cielo / Alle parti più eccelse e più serene. / Resta  
Goffredo ai detti, allo splendore, / D'occhj abbagliato, attonito di core. (*Ger.*, I, 16-17)<sup>74</sup>

Nei libri di guerra dell'*Eneide* si evidenziano alcuni elementi epici riscontrabili anche nei *Lusiadi*; a partire dalla sfilata degli eroi, con la rassegna degli abitanti delle varie regioni spagnole che muovono contro il Portogallo:

---

<sup>72</sup> Cfr. Luís Vaz de Camões, *I Lusiadi*, Cit., p. 264.

<sup>73</sup> Cfr. Publio Virgilio Marone, *Eneide*, Cit., p. 105.

<sup>74</sup> Cfr. Marco Santagata, *Il filo rosso: Antologia e storia della letteratura italiana ed europea*, Cit., p. 720.

Vêm de toda a província que de um Brigo / (Se foi) já teve o nome derivado; / Das terras que Fernando e que Rodrigo / Ganharam do tirano e Mauro estado. / Não estimam das armas o perigo / Os que cortando vão co duro arado / Os campos Lioneses, cuja gente / Cos Mouros foi nas armas excelente. // Os Vândalos, na antiga valentia / Ainda confiados, se ajuntavam / Da cabeça de toda Andaluzia, / Que do Guadalquivir as águas lavam. / A nobre Ilha também se apercebia / Que antigamente os Tírios habitavam, / Trazendo por insígnias verdadeiras / As Hercúleas colunas nas bandeiras. // Também vêm lá do Reino de Toledo, / Cidade nobre e antiga, a quem cercando / O Tejo em torno vai, suave e ledó, / Que das serras de Conca vem manando. / A vós outros também não tolhe o medo, / Ó sórdidos Galegos, duro bando, / Que, pera resistirdes, vos armastes, / Àqueles cujos golpes já provastes. // Também movem da guerra as negras fúrias / A gente Bizcainha, que carece / De polidas razões, e que as injúrias / Muito mal dos estranhos compadece. / A terra de Guipúscoa e das Astúrias, / Que com minas de ferro se ennobrece, / Armou dele os soberbos moradores, / Pera ajudar na guerra a seus senhores (Lus., IV, 8-11)<sup>75</sup>

Mancano significativamente nomi individuali e caratterizzazioni dei capi, forse perché si tratta di nemici, a differenza di quanto accade nella rassegna dei popoli italici che si trova nel libro VII dell'opera virgiliana:

Poi due gemelli, Catillo e l'ardente Cora, gioventù argiva, / lasciate le mura tiburtine della città, / così chiamata dal nome del fratello Tiburte, / tra fitti dardi si portano davanti alla prima schiera; / come a galoppo sfrenato dell'impervia cima di un monte / scendono due Centauri, generati dalla nube, / lasciando l'Òmole e l'Otri nevoso: s'apre l'immensa foresta / al loro passaggio e con gran fragore cadono gli arbusti. // E non mancò il fondatore della città di Preneste, / un re, che tutte le età ritennero generato / tra gli armenti dei campi da Vulcano e trovato in un focolare: / Cèculo. Per largo tratto lo segue un esercito di campagna: / gente che vive nell'alta Preneste, nelle terre / di Giunone gabina, in riva al gelido Aniene, sulle pietraie / umide d'acque degli Èrnici, o quella che nutre la ricca Anagni / e tu, padre Amaseno. Non tutti vengono armati, / né a tutti risuonano scudi o carri; i più scagliano ghiande / di piombo livido, in parte nelle dure mani / impugnano picche e con fulvi caschi di pelle di lupo / proteggono il capo; imprimono l'orma nuda / del piede sinistro, di cuoio crudo hanno calzato l'altro. // Messapo, domatore di cavalli, prole di Nettuno, / che nessuno può atterrare col ferro o con il fuoco, chiama intanto / alle armi schiere di gente impigrita da tempo, non più avvezza / a combattere, e lui stesso torna a impugnare la sua spada. / Sono i contingenti fescennini, gli Equi Falisci, / quelli che vivono in cima al Soratte, nelle piane di Flavino, / sul lago e il monte Címino, nei boschi di Capena. (Aen., VII, 670-697)<sup>76</sup>

Un elemento che accomuna ulteriore l'opera di Camões e il poema virgiliano è la presenza di un sogno profetico: nei *Lusiadi* a Dom Manuel appaiono in sogno le personificazioni dell'Indo e del Gange che profetizzano le future imprese del sovrano raggiunte attraverso dure battaglie:

Eu sou o ilustre Ganges, que na terra / Celeste tenho o berço verdadeiro; / Estoutro é o Indo, Rei que, nesta serra / Que vês, seu nascimento tem primeiro. / Custar-t' –emos contudo dura guerra;

<sup>75</sup> Cfr. Luís Vaz de Camões, *I Lusiadi*, Cit., pp. 432-434.

<sup>76</sup> Cfr. Publio Virgilio Marone, *Eneide*, Cit., pp. 195-196.

/ Mas, insistindo tu, por derradeiro, / Com não vistas vitórias, sem receio / A quantas gentes vês porás o freio (*Lus.*, IV, 74)<sup>77</sup>

Allo stesso modo nell'*Eneide* compare l'aspetto onirico quando Enea, angosciato per le difficoltà incontrate nel Lazio, sogna il Dio Tiberino sotto le sembianze di un vecchio, che gli predice gli avvenimenti futuri e lo esorta ad affidarsi al re Evandro:

E a lui parve che dalla ridente corrente il dio del luogo, / Tiberino, si ergesse tra le fronde di pioppo come un vegliardo; / l'avvolgeva il lino sottile di un mantello azzurro / e un'ombra di canne gli velava i capelli; / allora così parlò, alleviando con la parola i suoi affanni: // "O seme di stirpe divina, che a noi, sottratta ai nemici, / riporti la città troiana e serbi Pergamo all'eternità, / o speranza del suolo di Laurento e dei campi latini, / qui per te e i Penati sicura è la dimora, non desistere; / non sbigottire a minacce di guerra: dileguati sono / i rancori e l'ira dei numi. / E perché tu non creda che ciò sia la finzione di un sogno, / presto troverai una grande scrofa, sgravata di trenta piccoli, / che giace sotto gli elci della riva, una gran scrofa bianca, / stesa al suolo, con i bianchi nati intorno alle poppe; / [questo sarà il luogo della città, il sicuro riposo ai travagli,] / e partito da qui Ascanio, trascorsi trent'anni, / fonderà una città col nome illustre di Alba. / Indubbi eventi ti predico. E ora, attento, come vittorioso / tu possa compiere ciò che incombe, in breve ti svelerò..." (*Aen.*, VIII, 31-50)<sup>78</sup>

Il tema del sogno si dipana anche nel canto XII della *Gerusalemme Liberata*; qui Tancredi riceve una visione onirica e consolatrice di Clorinda dopo la morte di quest'ultima. Questo sogno, a differenza di quanto si è potuto evidenziare confrontando i *Lusiadi* e l'archetipo virgiliano, si connota per la totale assenza del risvolto profetico: l'apparizione di Clorinda, che si mostra a Tancredi in tutta la sua bellezza celeste, svolge una funzione prettamente consolatoria. Sempre nel poema tassiano cambia la prospettiva se si considera il sogno di Goffredo nel canto XIV. Il canto si apre con Dio che durante la notte vigila dal Cielo e manda il suo sguardo favorevole al comandante dell'esercito crociato, facendogli apparire in sogno Ugone, che consiglia a Goffredo di permettere il ritorno di Rinaldo, al fine di conseguire il proprio obiettivo e liberare Gerusalemme dal giogo musulmano. In queste ottave è presente la commistione dell'aspetto onirico e di quello profetico, infatti Ugone profetizza che la stirpe di Goffredo si unirà a quella di Rinaldo: "Or chiuderò il mio dir con una breve / conclusion che so ch'a te fia cara: / sarà il tuo sangue al suo commisto, e deve /progenie uscirne gloriosa e chiara" (*Ger.*, XIV, 19, vv. 147-150).

Nel poema portoghese vi sono alcuni luoghi in cui appare evidente una sorta di "poesia delle cose e dell'esperienza" che trova nei modelli classici, specie in quello dell'*Eneide*, la sua autorizzazione: nel Canto V le ottave sullo scorbuto, ad esempio, normalmente addotte dai

<sup>77</sup> Cfr. Luís Vaz de Camões, *I Lusiadi*. Introduzione di Giuseppe Mazzocchi, Cit., p. 482.

<sup>78</sup> Cfr. Publio Virgilio Marone, *Eneide*, Cit., p. 202.

classicisti di varie epoche a segno degli scompensi estetici dell'opera, si fondano su un certo realismo antico, come accade nella descrizione dell'accecamento di Polifemo nel libro III dell'opera virgiliana. Da questi versi emerge inoltre un tipo di eroismo e di sopportazione del dolore differente da quello tradizionalmente esperito sui campi di battaglia, anche se fatto delle stesse virtù morali. All'insegna di un forte realismo sono anche della *Gerusalemme Liberata* in cui l'accampamento cristiano è afflitto dalla siccità dovuta all'intervento dei demoni avversi alla causa crociata. Nonostante in entrambi i casi si possa notare la prevalenza di descrizioni assolutamente suggestive e reali, che permettono quasi di entrare in prima persona nelle pagine come si vivesse realmente l'esperienza, una differenza sostanziale è certificata: nei *Lusiadi* l'evento si può definire naturale mentre nel poema tassiano si tratta di un qualcosa che nulla ha a che vedere con risvolti umani e terreni. Camões potrebbe utilizzare come modello l'*Eneide* anche nella preghiera che Vasco da Gama rivolge a Dio per ricevere sostegno a causa delle mille difficoltà affrontate durante la navigazione:

Divina Guarda, angélica, celeste, / Que os céus, o mar e terra senhoreias: / Tu, que a todo Israel rifúgio deste / Por metade das águas Eritreias; / Tu, que livraste Paulo e defendeste / Das Sirtes arenosas e ondas feias, / E guardaste, cos filhos, o segundo / Povoador do alagado e vácuo mundo: // Se tenho novos medos perigosos / Doutra Cila e Caríbdis já passados, / Outra Sirtes e baxos arenosos / Outros Acroceráunios infamados; / No fim de tantos casos trabalhosos, / Porque somos de Ti deseparados, / Se este nosso trabalho não te ofende, / Mas antes teu serviçosó pretende? // Oh ditosos aqueles que puderam / Entre as agudas lanças Africanas, / Morrer, enquanto fortes sustiveram / A santa Fé nas terras Mauritanas; / De quem feitos ilustres se souberam, / De quem ficam memórias soberanas, / De quem se ganha a vida com perdê-la, / Doce fazendo a morte as honras dela! (*Lus.*, VI, 81-82-83)<sup>79</sup>

Un aiuto divino viene richiesto da Enea nella sua preghiera rivolta ad Apollo in cui lo supplica affinché venga affidata ai troiani una dimora permanente:

Dai una casa a noi esausti, o dio di Timbra, dacci mura, / prole e una città imperitura; salva la nuova Pergamo / di Troia, relitto dei Danai e del feroce Achille. / Chi dobbiamo seguire? dove ordini di andare e di fermarci? / Dacci, Padre, un presagio; scendi nell'animo nostro (*Aen.*, III, vv. 85-89)<sup>80</sup>

Se in questi due casi la preghiera ha connotati di una supplica di carattere collettivo, nel caso della *Gerusalemme Liberata* la preghiera che Rinaldo rivolge a Dio sul monte Oliveto ha come scopo l'assoluzione ed il perdono per se stesso, quindi tale preghiera risulta essere decisamente

---

<sup>79</sup> Cfr. Luís Vaz de Camões, *I Lusiadi*, introduzione di Giuseppe Mazzocchi, Cit., pp. 668-670.

<sup>80</sup> Cfr. Publio Virgilio Marone, *Eneide*, Cit., pp. 77-78.



individuale: “La prima vita e le mie colpe prime / mira con occhio di pietà clemente, / Padre e Signor, e in me tua grazia piovì, / sí che ’l mio vecchio Adam purghi e rinovi” (*Ger.*, XXVIII, 15, vv. 110-113). In più la preghiera di Rinaldo ha una finalità esclusivamente religiosa a differenza di quella rivolta a Dio da Vasco da Gama; in una (quella di Rinaldo) si chiede l’assoluzione dell’anima mentre nell’altra (quella di Vasco da Gama) viene richiesto un aiuto per riuscire a meglio sopportare i disagi di un viaggio.

Nel Canto X dei *Lusiadi* la dea Teti predice quelle che saranno le future imprese dei portoghesi. Sebbene questa profezia richiami molto da vicino quella che Enea ascolta dal padre Anchise sulle future glorie di Roma (IV), vi è una sostanziale differenza: Gama infatti non è il capostipite di un popolo come Enea lo è per i troiani e nemmeno può vantare un ruolo politico assimilabile; il navigatore portoghese è semplicemente un inviato al servizio del suo sovrano mentre l’eroe virgiliano non si trova in alcun ruolo di subordinazione.

Nella *Gerusalemme Liberata*, nello specifico nel Canto XV, compare una profezia che, come avviene per quella proferita da Teti a Vasco da Gama nei *Lusiadi*, avrà successivamente un suo corrispettivo storicamente concretizzato e documentato. I due cavalieri Carlo e Ubaldo attraversando il Mediterraneo, passano attraverso le grandi rovine di Cartagine e dopo quattro giorni, oltrepassate le colonne d’Ercole, cominciano la navigazione dell’Oceano; incontrando la Fortuna alla guida di una barca, chiedono se qualcuno avesse mai intrapreso la navigazione in mare aperto. La personificazione femminile, dopo aver nominato Ercole e Ulisse, afferma che un giorno un uomo ligure di nome Cristoforo Colombo attraverserà quell’Oceano, mettendo piede per primo nel territorio delle Americhe nel 1492:

Un uom de la Liguria avrà ardimento / a l’incognito corso esporsi in prima; / né ’l minaccievól  
fremito del vento, / né l’inospito mar, né ’l dubbio clima, / né s’altro di periglio e di spavento /  
piú grave e formidabile or si stima, / faran che ’l generoso entro a i divieti / d’Abila angusti  
l’alta mente accheti. // Tu spiegherai, Colombo, a un novo polo / lontane sí le fortunate antenne,  
/ ch’a pena seguirà con gli occhi il volo / la fama c’ha mille occhi e mille penne. / Canti ella  
Alcide e Bacco, e di te solo / basti a i posteri tuoi ch’alquanto accenne, / ché quel poco darà  
lunga memoria / di poema dignissima e d’istoria (*Ger.*, XV, 31-32)<sup>81</sup>

Nell’opera di Camões vi sono, oltre ai testi classici di riferimento obbligato per la descrizione etnografica, varie situazioni virgiliane che, brillantemente assunte dalla struttura ma perfettamente riconoscibili, danno decoro e rilievo al canto. Così il fatto di mettersi nelle mani del moro ispanofono Monçaide richiama, dopo l’inganno del pilota arabo di Moçambique (II-III),

---

<sup>81</sup> Cfr. Marco Santagata, *Il filo rosso: Antologia e storia della letteratura italiana ed europea*, Cit., p. 719.

l'accoglienza che i troiani danno ad Achemenide, compagno di Ulisse abbandonato nell'isola dei Ciclopi. Questo passo dei *Lusiadi* serve ad affermare, se non la *pietas*, la lealtà come virtù fondamentale dei portoghesi:

E s'esta informação não for inteira / Tanto quanto convém, deles pretende / Informar-te, que è gente verdadeira, / A quem mais falsidade enoja e ofende; / Vai ver-lhe a frota, as armas e a maneira / Do fundido metal que tudo rende, / E folgarás de veres a polícia / Portuguesa, na paz e na milícia (*Lus.*, VII, 72)<sup>82</sup>

Un'altra scena che si segnala per dei connotati prettamente virgiliani è quella della profezia del *catual* il quale mette in risalto come le grandi gesta ed imprese antiche verranno oscurate da quelle del popolo portoghese:

Os Portugueses vendo estas memórias, / Dizia o *Catual* ao Capitão: / <<Tempo cedo virá que outras vitórias / Estas que agora olhais abaterão; / Aqui se escreverão novas histórias / Por gentes estrangeiras que virão; / Que os nossos sábios magos o alcançaram / Quando o tempo futuro especularam>> (*Lus.*, VII, 55)<sup>83</sup>

L'ottava qui riportata si denota per una corrispondenza con le profezie riferite da Latino ad Enea (*Aen.*, VII, 266-273) e da Evando al capostipite troiano stesso (*Aen.*, VIII, 336-341). Anche nel poema di Tasso è presente una scena che richiama da vicino il sopra citato modello virgiliano, in particolare quando Tancredi, dopo aver sconfitto in duello Clorinda ed averla ferita mortalmente, acconsente di concederle il sacramento del battesimo. In questo caso il protagonista cristiano si mette in evidenza proprio per la sua grande *pietas*, dimostrandosi esponente di quella clemenza e bontà divina che tutto perdona. In conclusione si può affermare come questo confronto tra i due poemi cinquecenteschi e l'epopea virgiliana porti alla luce un importante debito di riconoscenza sia di Camões che di Tasso nei confronti dell'opera classica in modo particolare sotto l'aspetto tematico e contenutistico (anche in riferimento alla commistione tra elemento umano ed elemento divino che influenza pesantemente le vicende, nonostante Tasso si faccia sostenitore di un rifiuto del reimpiego della mitologia classica).

---

<sup>82</sup> Cfr. Luís Vaz de Camões, *I Lusiadi*, introduzione di Giuseppe Mazzocchi, Cit., p. 738.

<sup>83</sup> Ivi, p. 728.

### 3.3 La *Ilha dos amores* e le *Isole Fortunate*: similitudini e contraddizioni dell'amore in un paesaggio edenico

Nel Canto IX dell'opera *Os Lusíadas*, al termine delle prolungate trattative dei portoghesi per poter svolgere i loro traffici, sulla rotta del ritorno, si avvia la parentesi trionfale e prena di significato dell'Isola degli Amori. In quest'isola Venere, che lungo tutto il corso della narrazione si dimostrerà favorevole alla buona riuscita dell'impresa lusitana, concede ai portoghesi l'occasione di poter fruire delle grazie di splendide ninfe, poi interpretate allegoricamente dallo stesso poeta come proiezione della gloria e dell'onore.

In queste ottave si evidenzia al massimo grado la contraddizione tra la realtà storica, che non vede il popolo portoghese esente da vizi, e che il poeta trasfigura (lungi dall'identificare l'isola o dall'agganciarla ad esperienze erotiche dell'autore), e i valori culturali di Camões stesso (che gli impedivano di ammettere, in un poema celebrativo, il libero abbandono ai sensi)<sup>84</sup>.

Un interessante spunto di riflessione può palesarsi attraverso il confronto tra queste ottave e il Canto XVI di un grandissimo capolavoro della letteratura italiana, ovvero la *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, in relazione alla vicenda dell'amore peccaminoso tra Rinaldo ed Armida. Questi avvenimenti si consumano all'interno delle *Isole Fortunate*, collocate oltre le Colonne d'Ercole, quasi come se l'autore volesse suggerire simbolicamente la natura lasciva di questo amore e vedono Rinaldo, uno dei protagonisti dell'opera, totalmente soggiogato dalla maga e trasformato da lei in uno schiavo d'amore, costretto persino a reggerle lo specchio mentre è intenta ad agghindarsi. Quando Armida si allontana, Carlo e Ubaldo, i due guerrieri crociati inviati alla ricerca di Rinaldo, lo scuotono dal suo torpore, mostrandogli il suo aspetto lascivo e rimproverandolo per aver abbandonato i suoi doveri di guerriero per lasciarsi andare ai piaceri dell'amore sensuale. La scena, perfettamente costruita dall'autore, si basa sul contrasto tra la potente seduzione erotica della maga e il richiamo ai doveri militari e religiosi.

Tra queste due opere un forte punto di congiunzione è rappresentato dal fatto che lo scenario sia quello pittoresco e suggestivo di un'isola. Se, per quanto riguarda *Os Lusíadas*, si può parlare di un'isola fatata fatta emergere da Venere per procacciare ai provati navigatori portoghesi “Pera prémio de quanto mal passaram, / Buscar-lhe algum deleite, algum descanso, / No Reino de cristal, líquido e manso” (*Lus.*, IX,19), relativamente alla *Gerusalemme Liberata* appare chiaro come

---

<sup>84</sup> Ivi, p. 830.

Tasso, pur nella magnificenza e nella straordinarietà della descrizione, si serva di un arcipelago realmente esistente e dalla collocazione geografica precisa.

Va aggiunto che, mentre Camões conferisce all'*Ilha dos amores*, nella sua funzione di ristoro per i marinai lusitani, un valore simbolico estremamente positivo, le Isole Fortunate per Tasso indicano una deviazione dal percorso di Rinaldo verso la liberazione di Gerusalemme; infatti appare chiaro come, mentre Camões si inventa un'isola fresca e ridente dove le ninfe dell'Oceano ristorano i portoghesi di ritorno dalla gloriosa impresa, Tasso disapprovi l'alterità sensuale e ammaliatrice della donna orientale facendo sì che in Rinaldo, asservito all'amore di Armida, il mondo pagano si insinui e diventi metafora morale della devianza dell'eroe cristiano.

Oltre a questo, su un piano universale, suddette Isole servono da scenario per una rappresentazione della ragione che vuole abdicare a se stessa, fuggendo i doveri e le sfide della realtà storica. Prendendo in esame da una parte le ottave 59-63 de *Os Lusíadas* e dall'altra le ottave 9-16 della *Gerusalemme Liberata*, è possibile notare come, tanto nel giardino caratterizzante l'*Ilha dos amores* camoniana quanto nel suo illustre parallelo quasi coevo, quello di Armida della "*Liberata*", vi sia un senso di soprannaturale ed edenico rigoglio a fare da sfondo alle vicende.

Ma, se da un lato si può considerare comune e convergente tra le due descrizioni questo scenario quasi paradisiaco che coinvolge tutti i sensi, dall'altro vi sono anche delle chiare differenze: se infatti il giardino tassiano si distingue dai suoi modelli più prossimi per il superamento del gusto catalogatorio e la concentrazione su pochi pezzi di rilievo come il pappagallo (*Ger.*, XVI,13) o la rosa (*Ger.*, XVI,14), quello di Camões, fedele alla tradizione della *silva amoena*, presenta ancora un grande affollarsi di creature del regno animale e vegetale (*Lus.*, IX,59,63) senza tuttavia quel che di caduco e fugace è presente nel Tasso, specie nell'albero su cui prosperano coi *fiori frutti acerbi e frutti mezzì*: "Nel tronco istesso e tra l'istessa foglia / sopra il nascente fico invecchia il fico; / pendono a un ramo, un con dorata spoglia, / l'altro con verde, il novo e 'l pomo antico" (*Ger.*, XVI,11)<sup>85</sup>.

Un ulteriore aspetto che accomuna questi due canti è sicuramente rappresentato dalla tematica del coinvolgimento amoroso. L'elemento che crea una connessione tra le due opere in questi luoghi si palesa senza alcun dubbio se si osserva la natura dei due amori; infatti entrambi hanno un'origine che non può essere definita come umana o terrena: da una parte l'amore di Rinaldo nella *Gerusalemme Liberata* è frutto di un soggiogamento messo in atto dalla maga

---

<sup>85</sup> Ivi, p. 832.

Armida, dall'altra sono le ninfe ad essere colpite dai dardi di Cupido e a cadere sotto l'incantesimo d'amore.

Nell'opera di Camões l'amore non è visto, pur nella sensualità di cui trasuda l'isola, come mero istinto animale; è piuttosto forza naturale (di un naturalismo ancora rinascimentale), che garantisce l'equilibrio e l'armonia del mondo, e la sua assenza può essere fonte di vari squilibri. In questo modo viene privilegiata la passione creatrice e costruttrice dell'amore la quale trova pieno soddisfacimento all'interno del canto IX. Il carattere universale del richiamo amoroso (che viene così elevato al di sopra delle egoistiche pulsioni individuali) è sottolineato da diversi elementi: ad esempio la folla di amorini e ninfe che lavorano per Cupido (*Lus.*, 30-34), l'innamoramento generale delle ninfe che sedurranno i portoghesi (*Lus.*, 47-48), il collettivo ed inevitabile cedimento alle lusinghe d'amore dei navigatori. Ma è soprattutto la natura dell'isola, che fa da sfondo ad incontri passionali, a sottolineare il carattere spontaneo di ciò che avviene. Nella prima presentazione si rintracciano infatti tutti gli elementi del *locus amoenus*: l'abbondanza della vegetazione, i colori dei fiori, l'acqua e la brezza. Tutta una civiltà imperniata sulla concezione cortese dell'amore, giunta oramai alla sua massima maturazione, trova espressione in questo canto dei *Lusiadi*<sup>86</sup>. Lo scenario richiama la tradizione edenica dell'età dell'oro; nessuno coltiva il giardino dove si produce il tipico contrasto tra civiltà e natura.

Per Tasso invece negare al suo eroe l'amore equivale a negare le scoperte alla civiltà italiana, rinchiudendola nel culto di un'epopea passata come quella delle crociate, negando in questo modo la possibilità di esplorare un ambito tematico che avrebbe potuto essere foriero di novità e di rilevanti motivi di riflessione i quali risulteranno particolarmente cari alla letteratura europea coeva, e creando pertanto, a differenza di Camões, una subordinazione del risvolto amoroso rispetto a quello più prettamente storico.

Risulta di particolare rilevanza evidenziare come sia ne *Os Lusíadas* che nella *Gerusalemme Liberata*, nonostante il soddisfacimento amoroso nell'una e la negazione nell'altra, vi sia contenuto un messaggio che, partendo da una vicenda particolare, si caratterizza come concretizzazione universale da cui scaturisce un profondo spunto di riflessione. Le scene di amore e di inseguimento, all'interno dello scenario naturale, rendono difficile accettare l'interpretazione di Hatzfeld che, confrontando ninfe camoniane e ninfe tassiane, si lascia condizionare da un'artificiosa contrapposizione tra Manierismo (Camões) e Barocco (Tasso) per sopravvalutare il primo, ritenuto più leggiadro: "Posta nel riflesso della *Isola della Fortuna* di Tasso, *l'Ilha dos amores* irradia un

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 831.

nuovo splendore poetico. Si tratta di un caso particolare che mostra chiaramente che al Barocco patetico e drammatico manca l'impulso lirico più lieve, proprio del Manierismo<sup>87</sup>.

Va inoltre notato come, all'interno dello svolgimento umano della vicenda (e non in quello divino, o in quello evocativo del ricordo e della narrazione), trova spazio l'amore, pulsione a lungo repressa, e riservata agli dèi o all'evocazione storica. Il fatto che Camões vada a promuovere questa unione tra i portoghesi e le ninfe, creature divine, sottolinea la volontà dell'autore di innalzare il proprio popolo al di sopra delle vicende umane. I navigatori portoghesi, a differenza di Rinaldo e degli altri eroi del Tasso, realizzano anche questa parte di sé. Il tema del coinvolgimento amoroso pervade l'intera opera e si presenta come uno degli aspetti distintivi del poema stesso. Nel canto I per esempio l'amore si palesa attraverso il discorso di Marte che, mosso dall'amore per la dea Venere, interviene a sostegno dei portoghesi durante il concilio degli dei nel quale si delineano le sorti della vicenda che coinvolge i navigatori lusitani. Il discorso di Marte, nonostante sia ispirato dall'amore, si adatta in ogni caso all'irruenza e al cipiglio del dio della guerra:

Ó Padre, a cujo império / Tudo aquilo obedece que criaste: / Se esta gente que busca outro Hemisfério, / Cujas valias e obras tanto amaste, / Não queres que padeçam vitupério, / Como há já tanto tempo que ordenaste, / Não ouças mais, pois és juiz direitc, / Razões de quem parece que é suspeito. // Que, se aqui a razão se não mostrasse / Vencida do temor demasiado, / Bem fora que aqui Baco os sustentasse, / Pois que de Luso vêm, seu tão privado; / Mas esta tenção sua agora passe, / Porque enfim vem de estômago danado; / Que nunca tirará alheia enveja / O bem que outrem merece e o Céu deseja. // E tu, Padre de grande fortaleza, / Da determinação que tens tomada / Não tornes por destrás, pois é fraqueza / Desistir-se da cousa começada. / Mercúrio, pois excede em ligeireza / Ao vento leve e à seta bem talhada, / Lhe vá mostrar a terra onde se informe / Da Índia, e onde a gente se reforme (*Lus.*, I, 38-39-40)<sup>88</sup>

All'insegna dell'amore nel suo risvolto più passionale e sensuale è l'incontro fra Giove e Venere nel canto II dei *Lusiadi*. I rapporti incestuosi tra la dea dell'amore e il padre degli dèi vengono sottintesi, ma tutto il comportamento di Venere è quello della seduttrice: "por mais namorar o soberano" (*Lus.*, II, 35), "pera que o desejo acenda e dobre" (*Lus.*, II, 37); e anche se si limita ai baci, Giove "Na face a beija e abraça o colo puro" (*Lus.*, II, 42): la logica conclusione di questo atto, anche se non esplicitamente riferita, viene allusa. Particolarmente fine è la caratterizzazione psicologica di Venere che sa piangere ad arte per commuovere il padre, appare inoltre suggestiva e minuziosa la descrizione camoniana dell'incedere della dea, accompagnato da un'aura ed una carica erotica eccezionali (in particolare l'edera avvinta alla vite e all'olmo rappresenta la forza e la tenacia dell'amore).

---

<sup>87</sup> Ivi., p. 834.

<sup>88</sup> Ivi, pp. 164-166.

Anche nel canto III l'amore riveste un'importanza estrema, come mostra l'attenzione che Camões dedica, durante il racconto di Vasco da Gama al re di Malindi, alle vicende del re Dom Fernando, di fatto assolto perché è impossibile resistere alla forza del sentimento, infarcendo le ottave con una fitta trama di rimandi mitologici:

Ou foi castigo claro do pecado / De tirar Lianor a seu marido / E casar-se com ela, de enlevado / Num falso parecer mal entendido, / Ou foi que o coração, sujeito e dado / Ao vício vil, de quem se viu rendido, / Mole se fez e fraco; e bem parece / Que um baxo amor os fortes enfraquece. // Do pecado tiveram sempre a pena / Muitos, que Deus o quis e permitiu: / Os que foram roubar a bela Helena, / E com Ápio também Tarquino o viu. / Pois por quem David Santo se condena? / Ou quem o Tribo ilustre destruiu / De Benjamin? Bem claro no-lo ensina / Por Sarra Faraó, Siquém por Dina. // E pois, se os peitos fortes enfraquece / Um inconcesso amor desatinado, / Bem no filho de Almena se parece / Quando em Ônfale andava transformado. / De Marco António a fama se escurece / Com ser tanto a Cleópatra afeçoado. / Tu também, Peno próspero, o sentiste / Depois que ua moça vil na Apúlia viste. // Mas quem pode livrar-se, porventura, / Dos laços que Amor arma brandamente / Entre as rosas e a neve humana pura, / O ouro e o alabastro transparente? / Quem, de ua peregrina fermosura, / De um vulto de Medusa pròpriamente, / Que o coração converte, que tem preso, / Em pedra, não, mas em desejo aceso? // Quem viu um olhar seguro, um gesto brando, / Ua suave e angélica excelência, / Que em si está sempre as almas transformando, / Que tivesse contra ela resistência? / Desculpado por certo está o Fernando, / Pera quem tem de amor experiência; / Mas antes, tendo livre a fantasia, / Por muito mais culpado o julgaria (*Lus.*, III, 139-140-141-142-143)<sup>89</sup>

In questi versi emerge chiaramente quella che è la visione di Camões dell'amore come forza positiva che va assolutamente assecondata e a cui ci si deve abbandonare, a differenza di quanto avviene nella *Gerusalemme Liberata* in cui l'amore si palesa esclusivamente come elemento di deviazione morale e che porta quindi a spostare l'attenzione da quello che è l'obiettivo principale. L'amore infine viene anche presentato dal poeta come fonte di dolore e non soltanto di gioia, basti pensare alla vicenda che coinvolge nel canto V il gigante Adamastor, personificazione delle tempeste che imperversano sul Capo di Buona Speranza, che, come riporta la mitologia greca, non partecipa alla scalata dei suoi simili all'Olimpo, ma cerca di conquistare i mari sfidando Nettuno, alleato di Zeus. Il gigante si innamora di Teti, la più bella delle ninfe del mare e colei che svelerà le future imprese portoghesi a Vasco da Gama, senza riuscire a conquistarla a causa della propria mostruosità. Dopo essersi convinto ingenuamente che, qualora avesse posto fine alla battaglia tra dei e giganti, la ninfa sarebbe stata finalmente sua, scopre di essere stato ingannato e si ritrova abbracciato ad una montagna. Alla fine della guerra Adamastor viene trasformato per vendetta in roccia. Le parole cariche di passione e di dolore del gigante si possono considerare un indicatore di

---

<sup>89</sup> Ivi, pp. 412-416.

quanto Camões ritenga l'amore una forza benefica ma allo stesso tempo distruttiva e portatrice di turbamento:

Fui dos filhos aspérrimos de Terra, / Qual Encélado, Egeu e o Centimano; / Chamei-me Adamastor, e fui na guerra / Contra o que vibra os raios de Vulcano; / Não que pusesse serra sobre serra, / Mas, conquistando as ondas do Oceano, / Fui capitão do mar, por onde andava / A armada de Neptuno, que eu buscava. // Amores da alta esposa de Peleu / Me fizeram tomar tamanha empresa; / Todas as Deusas desprezei do Céu, / Só por amar das águas a Princesa. / Um dia a vi, co as filhas de Nereu, / Sair nua na praia e logo presa / A vontade senti de tal maneira / Que inda não sinto cousa que mais queira (*Lus.*, V, 51-52)<sup>90</sup>

In conclusione si può affermare quanto in questo caso specifico la concezione che Camões ha dell'amore non si discosti eccessivamente da quella tassiana presente nella *Gerusalemme Liberata* che definisce il sentimento passionale come forza deviatrice e quasi maligna.

### **3.4 Vasco da Gama e Goffredo di Buglione: figure di riferimento nelle due opere**

Una delle figure principali ed emblematiche che caratterizzano l'opera *Os Lusíadas* è senza dubbio quella del condottiero dei portoghesi Vasco da Gama. Personaggio storicamente esistito, il navigatore portoghese salpa dal porto di Lisbona l'8 luglio 1497 sulla sua ammiraglia, la nave *São Gabriel*, accompagnata dalla *Sa Rafael* e dalla *Santa Fé* che è sottoposta al comando del fratello Paulo Da Gama. A Vasco viene assegnato il compito di creare degli avamposti che favoriscano lo sviluppo del commercio sulla via delle Indie; lui stesso decide di compiere questo viaggio doppiando il Capo di Buona Speranza e soprattutto distaccandosi dalla costa per sfruttare venti migliori, utilizzando la tecnica della *volta do mar* messa a punto dai navigatori lusitani (impresa che non annovera alcun precedente ai tempi di Vasco).

Dopo aver passato come primo europeo le cose del *Natal*, come vengono chiamate da lui, raggiunge *Mombasa* nel 1498 e qui i mercanti arabi tentano in tutti i modi di sabotare il viaggio dei portoghesi. Successivamente riesce ad arrivare a *Malindi*, che si trova in concorrenza con *Mombasa*, e qui viene benevolmente accolto dal sultano che gli mette addirittura a disposizione un famosissimo navigatore che lo aiuta e lo conduce fino in India. Dopo essere sbarcato a *Calicut*, nel *Malabar*, sempre nel 1498 e dopo aver stipulato un trattato commerciale con lo Zamorin,

---

<sup>90</sup> Ivi, pp. 570-572.



continuamente contrastato dai mercanti arabi residenti, Vasco da Gama fa ritorno a Lisbona il 9 settembre 1499 e qui viene insignito del titolo di “Ammiraglio dell’Oceano Indiano”.

All’interno del poema camoniano Vasco Da Gama rappresenta un modello virtuoso di uomo integro e totalmente devoto al proprio monarca (tant’è che Camões lo subordina spesso e volentieri alla volontà del re del Portogallo) sebbene metta talvolta a nudo le proprie incertezze e le proprie paure. Sono Nuno Alvares Pereira ed Egas Moniz (protagonisti del racconto di Vasco al re di Malindi nel Canto IV) a condividere col navigatore portoghese il fatto di essere dei vassalli assolutamente leali al servizio del proprio re sia nel *consilium* che nella *virtus*. Con ogni evidenza, il modello politico che ha in mente Camões, in armonia totale con gli ideali del suo tempo, risulta essere quello di una monarchia assoluta, ai cui disegni servano subordinati nobili e capaci. Il popolo resta, quand’anche partecipe, indefinito, semplice tessuto connettivo, si direbbe, del divenire storico; mentre il merito delle scelte e delle azioni è del re e di pochi valorosi che lo coadiuvano. Non va dimenticato, nello specifico in riferimento alla seconda parte del Canto IV, il ruolo di personaggio di Vasco da Gama. Infatti a ripercorrere il passato nazionale è stato il navigatore che è giunto ad un approdo sicuro quale Malindi, ma che per compiere la sua missione ha ancora molto mare ignoto davanti a sé. Dalla meditazione sul passato patrio egli trova motivo di rincorarsi (ma anche di preoccuparsi) e, in particolare dall’avvio delle scoperte con Dom Joao II, trae conforto e scoramento insieme.

Un’ulteriore caratteristica che contraddistingue Vasco da Gama e che potrebbe portare a ritenerlo quasi il protagonista della vicenda sta nel fatto che il comandante lusitano si possa ritenere quasi il portavoce e l’interprete del pensiero camoniano quando, in particolare durante il racconto della storia portoghese al sultano di Malindi, oltre a mettere in luce i meriti e la grandezza del suo popolo risalta anche le contraddizioni e le debolezze che ne hanno segnato la storia: un esempio lampante sono i conflitti tra Dom Alfonso Henriques e la madre Dona Teresa, che il poeta condanna fermamente, oppure la presenza di monarchi indegni come Sancho II o Fernando I. Anche la vicenda di Inês de Castro si inserisce in un ripensamento doloroso, e nell’insieme poco trionfale, della storia portoghese: l’affermazione del valore e dell’eroismo non è quindi disgiunta dalla tragedia della ragion di stato<sup>1</sup>. In particolare, proprio in relazione agli avvenimenti che coinvolgono Ines De Castro, si può cogliere, tanto nell’autore quanto in Gama, una preoccupazione storica per il passato e il presente della propria nazione: l’episodio di Ines è uno dei tanti drammi che la storia ha riservato e riserverà al Portogallo, e deve creare quindi una riflessione collettiva che vada oltre la vicenda individuale. Ines non esprime le pieghe riposte della sensibilità del poeta, o, come si

afferma in alcune esegesi, il rifiuto di Camões della storia e della politica contraddistinte da un'intima antiepicità, bensì la sofferenza ed il dolore di fronte ad una partecipazione sentita inevitabile ma conflittuale alla storia del proprio popolo<sup>2</sup>.

Proprio riguardo alla concezione della storia, nelle parole che Vasco da Gama pronuncia nel canto IV si esprime la necessità dell'obiettività e della veridicità che è, per Camões, “louvar dos meus glória” (*Lus.*, IV,4, v.3); mentre le preoccupazioni di storico emergono anche nella rispolveratura del vecchio topos dell'antichità dei fatti trattati come ostacolo all'esattezza della ricostruzione:

Mas o velho rumor – não sei se errado, / Que em tanta antiguidade não há certeza - / Conta que a mãe, tomando todo o estado, / Do segundo himeneu não se despreza. / O filho órfão deixava deserdado, / Dizendo que nas terras a grandeza / Do senhorio todo só sua era, / Porque, pera casar, seu pai lhas dera (*Lus.*, III, 29)<sup>91</sup>

Nel Canto V dei *Lusiadi* si evidenzia anche una critica aperta al colonialismo portoghese. In particolare il canto, che mostra la costanza di modelli ed ideali politici fra un prima e un dopo drasticamente distinti dall'avvio delle scoperte, mette a nudo un carattere e un punto debole dell'espansione coloniale lusitana, quale la mancata elaborazione di modelli culturali nuove per nuove realtà. Vasco da Gama è fedele servitore del suo re; invece molti nobili portoghesi (e più avanti anche molti borghesi) saranno in colonia come se fossero nella madre patria. Sempre nel Canto V è inserita l'invettiva pronunciata dal celebre *Velho do Restelo*; le parole di questo personaggio, rievocate da Vasco da Gama, di fatto contengono, ai limiti della contraddizione, argomentazioni di ordine differente. Al rimpianto per la mitica età dell'oro, al rifiuto cioè del progresso tecnico, costruito sui moduli della tradizione classica, si accompagna la condanna delle motivazioni di fama e di gloria ma anche di ricchezza che spingono i portoghesi. Proprio per scongiurare questa brama di potere che metterebbe il popolo portoghese in cattiva luce, Camoes, attraverso il filtro di Vasco, propone di dirigere gli sforzi dei navigatori lusitani non verso mari lontani ma contro i musulmani d'Africa:

Não tens junto contigo o Ismaelita, / Com quem sempre terás guerras sobejas? / Não segue ele do Árábio a lei maldita, / Se tu pola de Cristo só pelejas? / Não tem cidades mil, terra infinita, / Se terras e riqueza mais desejas? / Não é ele por armas esforçado / Se queres por vitórias ser louvado? (*Lus.*, IV, 100)<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Ivi, p. 330.

<sup>92</sup> Ivi, p. 500.

La pensosità di Gama diventa poi la pensosità di Camões, nel senso che quest'ultimo, certo della prosecuzione della linea espansionistica brillantemente seguita da quasi un secolo, non può tuttavia non avvertirne i rischi e le incertezze. In questo modo la poesia non ha soltanto una funzione banalmente consolatoria, o di evasione estetica, ma di parentesi a fronte della "Misera sorte! Estranha condição!" (*Lus.*, IV, 104) dell'essere umano.

In tutto ciò risulta evidente la consistenza camoniana del personaggio di Vasco<sup>93</sup>. La preghiera che Vasco rivolge a Dio nel canto VI, quando i portoghesi si trovano in un momento di scoramento che fa loro quasi negare il valore provvidenziale del viaggio, evidenzia una riflessione di Camões sulle incertezze della sua epoca unita alla sofferenza che attanaglia l'ammiraglio portoghese nel bel mezzo di un viaggio allo stesso tempo drammatico e fatale. Gama, pur essendo una guida per i navigatori portoghesi ed essendo anche contraddistinto da una forte tendenza alla perfezione (come accade per esempio anche ad Enea nel poema virgiliano), non è il capostipite di un popolo e l'iniziatore delle sue glorie.

In questo aspetto egli è simile ad un personaggio di spicco della *Gerusalemme Liberata*, ovvero il comandante dell'esercito crociato Goffredo, anche se da quest'ultimo lo distingue la sottomissione ad un re. Il contesto storico che si delinea nell'opera tassiana è quello della prima crociata del 1099, quando le milizie cristiane si trovano ormai alle porte di Gerusalemme e il loro condottiero, Goffredo di Buglione, personaggio storicamente esistito e conte di Lorena, viene descritto da Tasso, durante le sue peripezie per liberare il Sacro Sepolcro, come uomo estremamente devoto e religioso.

All'interno dell'opera Goffredo, la cui fede ed il suo essere eletto dalla scelta divina lo elevano ad eroe che unisce un campo scosso e indebolito da errori e tentazioni, ricalca il perfetto stereotipo del sovrano cristiano che impone la disciplina a tutti, cominciando da se stesso; un elemento che potenzialmente lo distingue e lo eleva nel confronto con gli altri personaggi della *Gerusalemme Liberata* potrebbe essere il fatto che, mentre questi ultimi vivono il conflitto perenne tra dovere e desiderio, lui dimostra un'incrollabile integrità morale, assimilabile per certi versi a Vasco da Gama nei *Lusiadi*, ed una fede solidissima. Nel percorso di Goffredo come personaggio all'interno dell'opera di Tasso non è presente alcuna deviazione rispetto all'obiettivo principale e le tentazioni o le passioni non influenzano il suo giudizio (come avviene ad esempio per Rinaldo e Tancredi). Queste caratteristiche attribuite al condottiero cristiano si rifanno al contesto dello

---

<sup>93</sup> Ivi, p. 426.

svolgimento della trama nel poema, ma, prendendo in considerazione quella che è l'effettiva descrizione del personaggio dal punto di vista storico e le responsabilità che, anche nella narrazione tassiana, lui stesso dovrà affrontare una volta liberata Gerusalemme, si nota come in realtà Goffredo sia sì molto valoroso e coraggioso, ma anche alquanto tormentato e ripiegato su se stesso, ai limiti dell'indecisione e dell'apparente debolezza carismatica, come si può ben vedere anche nel proemio della *Gerusalemme Liberata*:

Canto l'armi pietose e il capitano / che il gran sepolcro liberò di Cristo / molto operò con il senno e con la mano / molto soffrì nel glorioso acquisto / e invan l'Inferno a lui s'oppose; e invano / s'armò d'Asia e di Libia il popol misto: / il Ciel gli diè favore, e sotto ai santi / segni ridusse i suoi compagni erranti (*Ger.*, I, 1)<sup>94</sup>

Un esempio molto chiaro dell'integrità e della imperturbabilità etica e religiosa di Goffredo lo abbiamo nel Canto II della *Liberata* quando Alete e Argante, ambasciatori del re d'Egitto, giungono al campo cristiano per dissuadere il comandante crociato dall'impresa; Goffredo si dichiara assolutamente non disposto a rinunciarvi e in più rifiuta l'appoggio del sovrano egiziano ma porgendo comunque ricchi doni ai due messaggeri, dimostrano, oltre ad un notevole rigore morale, anche una grande benevolenza:

Ma quando di sua aita ella ne privi / Per gli error nostri, o per giudicj occulti; / Chi fia di noi ch'esser sepolto schivi / Ove i membri di Dio fur già sepulti? / Noi morirem, nè invidia avremo ai vivi: / Noi morirem, ma non morremo inulti; / Nè l'Asia riderà di nostra sorte: / Nè pianta fia da noi la nostra morte. // Non creder già che noi fuggiam la pace, / Come guerra mortal si fugge e pave; / Chè l'amicizia del tuo Re ne piace, / Nè l'unirci con lui ne sarà grave. / Ma s'al suo impero la Giudea soggiace, / Tu 'l sai, perchè tal cura ei dunque n'ave? / De' regni altrui l'acquisto ei non ci vieti, / E regga in pace i suoi tranquilli e lieti (*Ger.*, II, 86-87)<sup>95</sup>

I personaggi di Goffredo e di Vasco da Gama hanno quindi in comune il fatto di essere modelli virtuosi e di integrità morale da una parte, ma dall'altra entrambi mantengono un'aura di umanità, ne vengono delineate le debolezze e i timori, non vengono perciò affatto divinizzati. Ritornando ai *Lusiadi*, si può affermare che il fatto che Vasco da Gama operi da subalterno abbia conseguenze rilevanti sul piano della struttura. Il doppiatore del Capo di Buona Speranza non è infatti il primo navigatore portoghese: altri lo hanno preceduto, e altri lo seguiranno: il poema non

---

<sup>94</sup> Cfr. Marco Santagata, *Il filo rosso: Antologia e storia della letteratura italiana ed europea*, Cit., p. 716.

<sup>95</sup> Ivi, p. 718.

vuole essere l'esaltazione di un'impresa e di un uomo, ma un'epopea incredibilmente dilatata nello spazio e nel tempo.

In questo risulta evidente come vi sia una convergenza con il personaggio di Goffredo della *Gerusalemme Liberata*, dal momento che, anche in questo caso, non viene dato risalto ad una sua impresa individuale ma l'asse portante della narrazione viene sviscerato attraverso quelle che sono le gesta di un popolo, quello cristiano, che marcia verso Gerusalemme per liberare il Sacro Sepolcro dal giogo musulmano, facendo così in modo che le proprie azioni pongano le basi affinché si crei una vera e propria saga sulla falsa riga di quella della stirpe portoghese, con la differenza che nel caso dell'esercito crociato si tratta di un'epopea di carattere religioso. Gama non può insomma avere la funzione di elemento catalizzatore dell'azione, né essere la figura che lo porta alla fine, alla conclusione (cosa che vale anche per Goffredo). La differenza tra le due opere in questo caso sta nel fatto che nei *Lusiadi* manchi in realtà una vera conclusione mentre nella *Gerusalemme Liberata* la conclusione si ha con la liberazione del Sacro Sepolcro e di Gerusalemme. In più, come ha sottolineato in saggi recenti lo studioso Tavani, i *Lusiadi* falliscono come poema epico: essi rompono infatti l'unità di luogo (cosa che non avviene nell'opera tassiana, dove Goffredo di Buglione ha per approdo Gerusalemme) e, proprio perché manca un'effettiva conclusione, dilatano le strutture temporali rivolgendosi ad una dimensione futura che non è presente nella *Gerusalemme Liberata*, in cui il finale segna il punto di arrivo di tutta la vicenda senza alcuna proiezione su ciò che avverrà successivamente.

I due personaggi sono inoltre accomunati dal ritenere la Divina Provvidenza l'unica reale forza che possa sostenerli nelle loro azioni ed iniziative. Vasco da Gama ad esempio, quando scopre l'inganno ordito dai mori, di fronte alle navi bloccate dalle divinità marine eleva la preghiera di ringraziamento ed impetrazione alla Provvidenza stessa affermando che:

Ó caso grande, estranho e não cuidado! / Ó milagre claríssimo e evidente, / Ó descoberto engano inopinado, / Ó pérfida, inimiga e falsa gente! / Quem poderá do mal aparelhado / Livrar-se sem perigo, sàbiamente, / Se lá de cima a Guarda Soberana / Não acudir a fraca força humana? // Bem nos mostra a Divina Providência / Destes portos a pouca segurança, / Bem claro temos visto na aparência / Que era enganada a nossa confiança; / Mas pois saber humano nem prudência / Enganos tão fingidos não alcança, / Ó tu, Guarda Divina, tem cuidado / De quem sem ti não pode ser guardado! (*Lus.*, II, 30-31)<sup>96</sup>

A conferma di come vi sia un rapporto molto stretto tra Vasco da Gama e Camões, si può citare senza alcun dubbio una glossa dell'autore portoghese che fa riferimento sempre

---

<sup>96</sup> Cfr. Luís Vaz de Camões, *I Lusiadi*, introduzione di Giuseppe Mazzocchi, Cit., p. 242.

all'importanza della volontà che trascende le vicende umane: “Porque mui pouco val esforço e arte / Contra infernais vontades enganosas; / Pouco val coração, astúcia e siso, / Se lá do Céus não vem celeste aviso” (*Lus.*, II, 59). Anche Goffredo, nel canto XIII della *Gerusalemme Liberata*, rivolge un appello diretto alla Divina Provvidenza, pregandola di porre fine alla siccità che imperversa nell'accampamento crociato ed ottenendo quanto richiesto:

Padre e Signor, se al popol tuo piovesti / Già le dolci rugiade entro al deserto: / Se a mortal  
mano già virtù porgesti / Romper le pietre, e trar del monte aperto / Un vivo fiume; or rinnovella  
in questi / Gli stessi esempj: e se ineguale è il merto, / Adempi di tua grazia i lor difetti: / E giov  
lor che tuoi guerrier sian detti. // Tarde non furon già queste preghiere, / Che derivar da giusto  
umil desio; / Ma sen volaro al Ciel pronte e leggiere, / Come pennuti augelli, innanzi a Dio. / Le  
accolse il Padre eterno, ed alle schiere / Fedeli sue rivolse il guardo pio: / E di sì gravi lor rischj  
e fatiche. / Gl'increbbe, e disse con parole amiche: // Abbia sin quì sue dure e perigliose  
/ Avversità sofferto il campo amato: / E contra lui, con armi ed arti ascose, / Siasi l'inferno e  
siasi il mondo armato. / Or cominci novello ordin di cose, / E gli si volga prospero e beato: /  
Piova, e ritorni il suo Guerriero invito; / E venga, a gloria sua, l'oste d'Egitto (*Ger.*, XIII, 71-  
72-73)<sup>97</sup>

La benevolenza divina risulta sempre essere la colonna portante che attraversa ogni singolo istante della vicenda, ad esempio nella guarigione miracolosa di Goffredo quando i cristiani assaltano Gerusalemme nel canto XI. Nel Canto VIII dei *Lusiadi* la figura di Vasco da Gama si lega indissolubilmente a quelle dei grandi eroi portoghesi che il navigatore stesso menziona nei Canti III e IV, quando narra le vicende della storia lusitana al re di Malindi. Nelle ottave relative ai canti appena citati si aveva una storia della monarchia portoghese da cui emergevano soprattutto tre elementi: l'importante del fattore dinastico, la *reconquista* come lotta ideologica caratterizzante e infine lo sforzo di autodefinizione nei confronti della monarchia castigliana.

Nel Canto VIII invece prevale la serie degli eroi, delle grandi figure che, pur nella loro dipendenza dal re e nella sottomissione delle loro azioni ai disegni del sovrano stesso, spiccano per l'originalità della personalità e per l'autonomia della condotta (come Vasco da Gama). Lo spirito profondo che pervade il Canto VIII emerge chiaramente alle ottave 39-42, dove nelle parole di Gama si esprime il malessere verso discendenti adagiati sugli allori dei padri, arricchiti dal favore regio mal distribuito, mentre le arti sono misconosciute (questa polemica riflette in maniera fedele lo sconforto di Camoes stesso dinnanzi all'impossibilità della poesia di incidere sui fatti):

---

<sup>97</sup> Cfr. Marco Santagata, *Il filo rosso: Antologia e storia della letteratura italiana ed europea*, Cit., p. 720.

Outros muitos verias, que os pintores / Aqui também por certo pintariam; / Mas falta-lhe pincel, faltam-lhe cores: / Honra, prémio, favor, que as artes criam. / Culpa dos viciosos sucessores, / Que degeneram, certo, e se desviam / Do lustre e do valor dos seus passados, / Em gostos e vaidades atolados. // Aqueles pais ilustres que já deram / Princípio à geração que deles pende, / Pela virtude muito então fizeram / E por deixar a casa que descende. / Cegos que, dos trabalhos que tiveram, / Se alta fama e rumor deles se estende, / Escursos deixam sempre seus menores, / Com lhe deixar descansos corrutores! // Outros também há grandes e abastados, / Sem nenhum tronco ilustre donde venham: / Culpa de Reis, que às vezes a privados / Dão mais que a mil que esforço e saber tenham. / Estes os seus não querem ver pintados, / Credo que cores vãs lhe não convenham, / E, como a seu contrario natural, / À pintura que falam querem mal. // Não nego que há, contudo, descendentes / Do generoso tronco e casa rica, / Que, com costumes altos e excelentes, / Sustentam a nobreza que lhe fica; / E se a luz dos antigos seus parentes / Neles mais o valor não clarifica, / Não falta, ao menos, nem se faz escura; / Mas destes acha poucos a pintura (*Lus.*, VIII, 39-42)<sup>98</sup>

Nella seconda parte dello stesso canto, quando emergono le trame umane e divine ispirate da Bacco che minacciano i portoghesi, Gama dimostra la propria sagacia e *prudencia* nella capacità di saper gestire una situazione tanto contorta e di volgerla a proprio vantaggio. In armonia con la caratterizzazione degli eroi portoghesi avviata nella prima parte del canto, egli, più che il *pius* che trova nella fede sostegno alle difficoltà dell'impresa (cosa che per esempio accade sistematicamente a Goffredo nella *Gerusalemme Liberata*), è uomo *prudens* e discreto, che non solo le consuete capacità di eloquio serrato e convincente, ma che sa comprendere gli uomini, soppesare il pro e il contro, fissare una strategia vincente per obiettivi. Nonostante Goffredo si dimostri un abile condottiero ciò che sempre lo sosterrà, a differenza di Vasco da Gama, sarà proprio la fede cattolica. È possibile infine notare come, nonostante si tratti di due personaggi se non antitetici quantomeno caratterizzati da delle notevoli differenze, vi siano delle peculiarità che li assimilano sia come individui presi singolarmente sia come "pedine" di una struttura che non si concentra necessariamente sulle loro figure.

### 3.5 Coppie di personaggi a confronto

All'interno del canto III dell'opera camoniana *Os Lusíadas* vengono portati alla luce i fatti che coinvolgono una doppia coppia di personaggi e che risulteranno rilevanti ai fini della narrazione di Vasco da Gama il quale, giunto con la propria flotta a Melinde dove viene accolto dal re e dai suoi abitanti, narra al sovrano, sotto sua esplicita richiesta, il suo viaggio e le gesta che hanno contraddistinto la storia ed il passato della patria portoghese.

<sup>98</sup> Cfr. Luís Vaz de Camões, *I Lusíadi*, Cit., pp. 784-786.

Una delle due vicende descritte riguarda il personaggio di Dona Maria, figlia primogenita del re di Portogallo Alfonso IV e della principessa Beatrice di Castiglia, che sposa nel 1328 Alfonso XI re di Castiglia e Leon. Nel 1335 Alfonso IV, dopo aver cercato in tutti i modi di fare pressione su Alfonso XI affinché lasciasse l'amante Eleonora de Guzmàn, conosciuta qualche anno prima, e tornasse con Dona Maria, nega al genero il suo appoggio contro i musulmani e successivamente invade lui stesso la Castiglia con le proprie truppe. Vedendo però la Castiglia invasa dai Merinidi, Alfonso XI attenuò la sua posizione decidendo di rinchiudere in un convento l'amante Eleonora e di tornare con la moglie Maria. Queste azioni fecero in modo che Alfonso XI, una volta raggiunto il suo scopo di far riappacificare Alfonso IV con la figlia, inviasse alcuni dei suoi contingenti in aiuto dei castigliani nel 1340; tali eventi portarono alla definitiva vittoria dei cristiani presso il rio Salado (4 aprile 1340). Decisivo al fine di indirizzare la volontà di Alfonso IV nell'accorrere in soccorso dei castigliani e di Alfonso XI fu l'accurato discorso di Dona Maria stessa al sovrano per sostenere la causa del marito; Camões riporta con attenzione ed enfasi le parole rivolte al padre dalla giovane donna:

Quantos povos a terra produziu / De África toda, gente fera e estranha, / O grão Rei de Maroccos conduziu / Pera vir possuir a nobre Espanha: / Poder tamanho junto não se viu / Depois que o salso mar a terra banha; / Trazem ferocidade e furor tanto / Que a vivos medo e a mortos faz espanto! // Aquele que me deste por marido, / Por defender sua terra amedrontada, / Co pequeno poder, oferecido / Ao duro golpe está da Maura espada; / E, se não for contigo socorrido, / Ver-me-ás dele e do Reino ser privada; / Viúva e triste e posta em vida escura, / Sem marido, sem Reino e sem ventura. //Portanto, ó Rei, de quem com puro medo / O corrente Muluca se congela, / Rompe toda a tardança acude cedo / À miseranda gente de Castela. / Se esse gesto, que mostras claro e ledó, / De pai o verdadeiro amor assela, / Acude e corre, pai, que, se não corres, / Pode ser que não aches quem socorres (*Lus.*, III, 103, 104, 105)<sup>99</sup>

L'altra vicenda mette in evidenza il personaggio di Inês de Castro, amante e moglie dell'erede al trono e futuro re del Portogallo Dom Pedro. Inizialmente Ines è la dama di compagnia della donna promessa sposa a Dom Pedro, ovvero Costanza Manuel figlia di Giovanni Emanuele di Castiglia. Dopo il matrimonio il futuro re portoghese si innamora perdutamente proprio di Ines De Castro cercando di non ostentare la relazione nonostante trascurasse nel contempo la moglie. La relazione clandestina venne alla luce quando, dopo aver dato alla luce Ferdinando figlio legittimo di Dom Pedro e futuro erede al trono, Costanza muore per le conseguenze del parto. Da questo momento in poi Dom Pedro rifiuta qualsiasi proposta di matrimonio e addirittura, se si fa riferimento ad alcuni testi di carattere biografico, emerge che il futuro re potrebbe aver sposato Ines

---

<sup>99</sup> Ivi, pp. 384-386.



in segreto. A questo punto entra prepotentemente in gioco il re portoghese Alfonso IV, padre di Dom Pedro, il quale, vedendo nella relazione clandestina del figlio la nascita di eredi illegittimi sani a differenza del cagionevole Ferdinando e temendo la possibile ingerenza del ramo castigliano da cui discende Ines De Castro, inizia a prendere in considerazione il suggerimento di alcuni suoi consiglieri, ovvero l'assassinio dell'amante del figlio. Dopo che Dom Pedro decide di sposare apertamente Ines nel 1354 a Bragança, Alfonso IV, spronato dai tre nobili Alonso Gonçalves, Pedro Coelho e Diego Lopez Pacheco, nemici della famiglia De Castro, decide di recarsi al monastero di Santa Clara, dove la donna viveva con i tre figli, per assassinare la nuora. Ines, venuta a conoscenza dell'arrivo di Alfonso IV, cercò di commuoverlo e di dissuaderlo dal suo intento gettandosi ai suoi piedi; nell'opera camoniana evidenziano un grande impatto emotivo proprio le ottave relative alla supplica di Inês ad Alfonso IV:

Se já nas brutas feras, cuja mente / Natura fez cruel de nascimento, / E nas aves agrestes, que sòmente / Nas rapinas aèreas têm o intento, / Com pequenas crianças viu a gente / Terem tão piadoso sentimento / Como co a mãe de Nino já mostraram, / E cos irmãos que Roma edificaram: // Ó tu, que tens de humano o gesto e o peito / (Se de humano é matar ua donzela, / Fraca e sem força , só por ter subjeito / O coração a quem sobe vencê-la), / A esta criancinhas tem respeito, / Pois o não tens à morte escura dela; / Mova-te a piedade sua e minha, / Pois te não move a culpa que não tinha. // E se, vencendo a Maura resistência, / A morte sabes dar com fogo e ferro, / Sabe também dar vida com clemência / A quem pera perdê-la não fez erro. / Mas, se to assi merece esta inocência, / Põe-me em perpétuo e mísero desterro, / Na Cítia fria ou lá na Líbia ardente, / Onde em lágrimas viva eternamente. // Põe-me onde se uses toda a feridade, / Entre liões e tigres, e verei / Se neles achar posso a piedade / Que entre peitos humanos não achei. / Ali, co amor intrínseco e vontade / Naquele por quem mouro, criarei / Estas relíquias suas, que qui viste, / Que refrigério sejam da mãe triste (*Lus.*, III, 126, 127, 128, 129)<sup>100</sup>

Nonostante in un primo momento la donna sia riuscita a commuovere il re, l'assassinio viene messo ugualmente in atto a causa dell'intervento dei tre nobili sopra citati che si avventano su Inês e la uccidono a coltellate. Da questi fatti scaturisce una pagina negativa della storia portoghese, ossia lo scoppio di una guerra civile tra Dom Pedro, desideroso di vendicare la morte della donna amata, e Alfonso IV. Il breve conflitto, che si consuma tra gli anni 1356 e 1357, si esaurisce con la pace tra padre e figlio che si troverà addirittura costretto a perdonare gli assassini di Ines.

Quest'episodio, menzionato nelle ottave 118-135 de *Os Lusíadas*, è molto interessante poiché, in vista di una fruizione antologica dell'opera, conferisce al testo un'aura di drammaticità e liricità che si pone in contrasto con alcune parti cronachistiche e impoetiche, sebbene questa

<sup>100</sup> Ivi, pp. 402-404.

distinzione non sia presa in gran considerazione da Camões perché contraria allo spirito dell'autore stesso e agli ideali del suo tempo. A svantaggio della vicenda concorre sicuramente lo spazio ridotto a essa dedicato e il fatto che non ricopra una posizione di particolare rilievo nelle ottave.

Tutto ciò non permette di cogliere la forte coesione ideale e sentimentale su cui è costruito il canto, in particolare con riferimento alla simmetria tra questo episodio e quello descritto in precedenza che coinvolge Dona Maria: quest'ultima, come si è potuto notare, ha ottenuto l'aiuto per il marito Alfonso XI dal padre, il re di Portogallo Alfonso IV, lo stesso che non ha impedito l'esecuzione di Ines De Castro. Le dissimmetrie e le corrispondenze fra un fatto e l'altro sono grandi: la costante che caratterizza i due episodi è la presenza del vecchio re lusitano Alfonso IV che è in un caso padre e nell'altro suocero. Un ulteriore elemento di contatto consiste nel fatto che in entrambi gli avvenimenti vi sia una dicotomia tra amore coniugale e amore clandestino; in un caso vi è un profondo rispetto del legame matrimoniale che prevale su quello illegale (Alfonso XI e la legittima moglie Dona Maria), nell'altro avviene l'esatto opposto (Dom Pedro trascura la moglie Costanza per dedicarsi completamente alla relazione con Ines).

Altre differenze si possono notare nel fatto che il matrimonio di Dona Maria venga favorito dal re mentre l'unione di Dom Pedro venga osteggiata; hanno esiti opposti anche i destini delle due donne: ascoltata dal padre Dona Maria, inascoltata dal suocero Ines De Castro. Una composizione simile per contrasti simmetrici rientra nella miglior sensibilità compositiva del manierismo europeo, e diventa poi legge quasi meccanica che governa l'estetica barocca.

Un ulteriore esempio è offerto dalla *Gerusalemme Liberata*, con i due episodi che coinvolgono i binomi di Olindo e Sofronia da una parte e di Tancredi e Clorinda dall'altra, legati fra loro anche da vistose riprese lessicali. La vicenda che coinvolge i personaggi di Olindo e Sofronia viene inserita da Tasso all'interno del canto II come praticamente unico intermezzo narrativo anche se collegato alla trama, a differenza di quanto avviene nei *Lusiadi*, in cui gli avvenimenti sopra descritti non sussistono singolarmente nel racconto di Vasco da Gama, ma rappresentano due tasselli di un discorso più ampio atto a portare ideologicamente in auge le grandi imprese compiute dal popolo portoghese.

I protagonisti della narrazione tassiana sono due giovani cristiani di Gerusalemme che si autoaccusano del furto di un'immagine sacra della Vergine Maria sottratta dalla chiesa e posta dentro una moschea ad opera del mago Ismeno, che sperava in questa maniera di riuscire a compiere un incantesimo atto ad ostacolare l'impresa dei Cristiani. Dopo la misteriosa sparizione dell'icona dalla moschea, il re Aladino ordina di mettere a morte i cristiani come rappresaglia; a

questo punto Sofronia, donna che, nonostante l'avvenenza, ha votato la propria vita alla castità e alla fede, decide di sacrificarsi per proteggere la sua gente e si assume la responsabilità del furto pur essendo innocente. Olindo, uomo timido e segretamente innamorato di Sofronia, tenta invano di salvare l'amata addossandosi la colpa ed entrambi vengono posti al rogo. In queste ottave, in cui è possibile notare un altissimo livello di *pathos*, vi è una scena emotivamente molto suggestiva e sentimentalmente toccante quando Olindo prende la decisione definitiva di dichiararsi a Sofronia che, in tono dolce, lo rimprovera e lo invita a pensare al destino ultraterreno che lo attenderà:

Composto è lor d'intorno il rogo omai, / e già le fiamme il mantice v'incita, / quand'il fanciullo in dolorosi lai / proruppe, e disse a lei ch'è seco unita: / «Quest'è dunque quel laccio ond'io sperai / teco accoppiarmi in compagnia di vita? / questo è quel foco ch'io credea ch'i cori / ne dovesse infiammar d'eguali ardori? // Altre fiamme, altri nodi Amor promise, / altri ce n'apparecchia iniqua sorte. / Troppo, ah! ben troppo, ella già noi divise, / ma duramente or ne congiunge in morte. / Piacemi almen, poich'in sí strane guise / morir pur déi, del rogo esser consorte, / se del letto non fui; duolmi il tuo fato, / il mio non già, poich'io ti moro a lato. // Ed oh mia sorte avventurosa a pieno! / oh fortunati miei dolci martíri! / s'impetrarò che, giunto seno a seno, / l'anima mia ne la tua bocca io spiri; / e venendo tu meco a un tempo meno, / in me fuor mandi gli ultimi sospiri.» / Così dice piangendo. Ella il ripiglia / soavemente, e 'n tai detti il consiglia: // «Amico, altri pensieri, altri lamenti, / per piú alta cagione il tempo chiede. / Ché non pensi a tue colpe? e non rammenti / qual Dio prometta a i buoni ampia mercede? / Soffri in suo nome, e fian dolci i tormenti, / e lieto aspira a la superna sede. / Mira 'l ciel com'è bello, e mira il sole / ch'a sé par che n'inviti e ne console. » (*Ger.*, II, 33, 34, 35, 36)<sup>101</sup>

In conclusione risulterà decisivo l'intervento di Clorinda che salva i due protagonisti dal rogo e sancisce il lieto fine della vicenda che vedrà Olindo e Sofronia convolare a nozze.

L'altra coppia di personaggi che ha un ruolo cardine nell'opera tassiana è quella composta da Tancredi e Clorinda; di assoluta importanza sotto questo aspetto è il Canto XII quando avviene il combattimento tra i due. La scena si svolge nella notte quando Clorinda stessa e Argante, guerriero musulmano, compiono una sortita nella quale incendiano e distruggono la torre d'assedio dei crociati; mentre si apprestano a rientrare tra le mura di Gerusalemme, incalzati dai nemici cristiani, Clorinda si attarda a scontrarsi con un soldato nemico che l'ha colpita e rimane chiusa fuori. Quando Clorinda, approfittando dell'oscurità, è sul punto di raggiungere un'altra porta, è raggiunto da Tancredi, valoroso guerriero cristiano e modello di virtù cavalleresche, che non riconosce la donna che lui stesso ama e inizia così un duello furibondo ed avvincente in cui la guerriera rimane mortalmente ferita. Il tutto si conclude con Clorinda che chiede a Tancredi di battezzarla affinché possa raggiungere la salvezza dell'anima. Anche in questo caso, come accade a Olindo e Sofronia,

---

<sup>101</sup> Cfr. Marco Santagata, *Il filo rosso: Antologia e storia della letteratura italiana ed europea*, Cit., p. 718.

c'è un momento di elevata tensione emotiva, in cui Clorinda, sul punto di esalare l'ultimo respiro, chiede a Tancredi di ricevere il sacramento del battesimo:

«Amico, hai vinto: io ti perdon... perdona / tu ancora, al corpo no, che nulla pave, / a l'alma sí; deh! per lei prega, e dona / battesimo a me ch'ogni mia colpa lave.» / In queste voci languide risuona / un non so che di flebile e soave / ch'al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza, / e gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza. // Poco quindi lontan nel sen del monte / scaturia mormorando un picciol rio. / Egli v'accorse e l'elmo empíe nel fonte, / e tornò mesto al grande ufficio e pio. / Tremar sentí la man, mentre la fronte / non conosciuta ancor sciolse e scoprio. / La vide, la conobbe, e restò senza / e voce e moto. Ahi vista! ah! conoscenza! // Non morí già, ché sue virtù accolse / tutte in quel punto e in guardia al cor le mise, / e premendo il suo affanno a dar si volse / vita con l'acqua a chi co 'l ferro uccise. / Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse, / colei di gioia trasmutossi, e rise; / e in atto di morir lieto e vivace, / dir pareo: «S'apre il cielo; io vado in pace.» (Ger., XII, 66, 67, 68)<sup>102</sup>

Prendendo in esame i due episodi appartenenti alla “Gerusalemme Liberata” si può rilevare, come si è già visto relativamente ai personaggi dell'opera camoniana, la presenza di simmetrie e divergenze. Tra i punti in comune vi è senza dubbio l'alta emotività che caratterizza le due scene, all'insegna del più puro e sincero sentimento d'amore.

La differenza più grande a livello intertestuale sta nel fatto che da una parte l'amore trova pieno compimento e la convergenza di fede religiosa porta tra Olindo e Sofronia il lieto fine con il matrimonio, dall'altra invece la diversità di credo religioso tiene divisi Tancredi e Clorinda lungo tutto il corso della narrazione; alla fine, nonostante la tardiva conversione di Clorinda, non avviene il coronamento del sogno d'amore proprio per la morte della guerriera stessa. Confrontando a livello extratestuale le quattro vicende va sottolineato come sia presente un contrasto tra il compimento ed il soddisfacimento amoroso, in particolare riguardo i personaggi di Olindo e Sofronia per la *Gerusalemme Liberata* e di Dona Maria e Alfonso XI per *Os Lusíadas*, e l'amore mai coronato come nei casi di Inés De Castro e Dom Pedro per *Os Lusíadas* e di Clorinda e Tancredi per la *Gerusalemme Liberata*; un particolare interessante coinvolge proprio le due donne appena citate, infatti sia Ines De Castro che Clorinda sono accomunate dallo stesso tragico destino che le sottrarrà alle braccia degli uomini amati. Infine un ulteriore aspetto di confronto consiste nella veridicità dei fatti presentati da Camões nel discorso di Vasco Da Gama, fatti reali e storicamente documentati; nel poema di Tasso invece gli avvenimenti sono frutto esclusivamente di quella che si può definire una “trasfigurazione epica” senza alcun aggancio o riferimento storico preciso.

---

<sup>102</sup> Ivi, p. 722.

## Conclusioni

Al termine di questa trattazione ciò che appare chiaro e incontrovertibile è il fatto che il poema epico *Os Lusíadas* del portoghese Luís Vaz De Camões ha segnato un profondo confine di demarcazione rispetto a quelle che sono le istanze presentate dalle opere contemporanee appartenenti alla letteratura italiana, in particolare in riferimento all'*Orlando furioso* e alla *Gerusalemme liberata*.

Ciò che ha reso quest'opera un capolavoro della letteratura portoghese, conferendo una fama non irrilevante a Camões stesso, dandogli grande lustro anche oltre i confini lusitani, sono le particolarità e le peculiarità che la contraddistinguono rendendola un vero e proprio poema epico *sui generis*.

Questo poema che appartiene cronologicamente al Rinascimento letterario portoghese abbraccia dalle origini tutta la storia del Portogallo e celebra le vicende del fiero e ardimentoso popolo lusitano che ha saputo ribellarsi all'invasore musulmano e costruire un nuovo impero basato sul controllo delle rotte commerciali in Oriente.

Al centro della narrazione ci sono le imprese di Vasco da Gama e dei suoi successori che hanno costruito un legame diretto tra tutte le parti del mondo, rivelando l'esistenza di terre e popoli prima del tutto sconosciuti e ignoti.

Si è dimostrato, sul piano prettamente letterario, come *I Lusiadi*, analizzando aspetti di carattere contenutistico e formale, si rifacciano in maniera più o meno diretta a quelli che sono i principali modelli della letteratura italiana quattro-cinquecentesca e come l'opera camoniana influenzi essa stessa questi capolavori, in un costante e continuo scambio culturale. Si è inoltre evidenziato il fatto che, grazie all'impiego della categoria rinascimentale dell'*imitatio*, vi sia un sottile filo conduttore che fa risalire *I Lusiadi* sino alla classicità, in particolare facendo riferimento al celebre poema epico latino di Virgilio, l'*Eneide*, il quale, attraversando secoli di storia e di letteratura, con tutti i cambiamenti che le varie tendenze e correnti letterarie possono comportare, si dimostra avere un grande ascendente sull'opera di Camões, specie se si fa riferimento all'elemento divino e mitologico di stampo classico.

Grazie alla forte presenza dell'autore, che crea spontaneamente alcuni profondi ed elevati momenti di riflessione metaletteraria e che talvolta si identifica in maniera assolutamente palese con Vasco da Gama, principale artefice della fortunosa spedizione portoghese nelle Indie, la tensione emotiva risulta notevolmente amplificata, creando nel lettore un fortissimo coinvolgimento, che scaturisce anche dalla considerazione secondo cui questi fatti sono stati vissuti dall'autore portoghese in prima persona.

In conclusione si può certamente affermare che *Os Lusíadas*, unendo all'apologia del popolo portoghese alcuni suggestivi spunti descrittivi e di incredibile abilità oratoria di Camões, rappresentano una vera e propria unicità nel panorama letterario mondiale e creano, con la narrazione di determinati episodi carichi di tensione emotiva, una perfetta alchimia tra l'elemento epico e quello lirico da catturare di pagina in pagina l'attenzione del lettore, affascinato dall'esotismo di scenari che portano l'immaginazione all'interno di un mondo ideale e quasi onirico.

## **Bibliografia**

### **Bibliografia attiva**

ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, Milano: BUR Rizzoli, 2012.

CAMÕES, Luís Vaz de, *I Lusiadi: poema*, traduzione di Antonio Nervi, Milano: Sonzogno, 1882.

CAMÕES, Luís Vaz de, *I Lusiadi*, edizione a cura di Adriano Salani e traduzione di Adriano Bonaretti, Firenze: Florentia, 1925.

CAMÕES, Luís Vaz de, *I Lusiadi: brani scelti*, a cura di Jole Ruggieri, Modena: Società Tipografica Modenese, 1939.

CAMÕES, Luís Vaz de, *I Lusiadi*, a cura di Silvio Pellegrino, Torino: Unione tipografico-editrice torinese, 1947.

CAMÕES, Luís Vaz de, *Lusiadi*, traduzione a cura di Mercedes La Valle, Parma: Guanda, 1965.

CAMÕES, Luís Vaz de, *Os Lusíadas*, traduzione a cura di Riccardo Averini, Milano: Mursia, 1972.

CAMÕES, Luís Vaz de, *I Lusiadi*, introduzione di Giuseppe Mazzocchi, traduzione di Riccardo Averini e note di Valeria Tocco, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2001.

CAMÕES, Luís Vaz de, *Os Lusíadas*, Perugia: Urogallo, 2011.

TASSO, Torquato, *La Gerusalemme liberata*, Milano: Rusconi, 1982.

VIRGILIO, Publio Marone, *Eneide*, introduzione di Gian Biagio Conte, traduzione di Mario Ramous e commento di Gianluigi Baldo, Venezia: Marsilio Editori, 2001.

### **Bibliografia passiva**

ALVES, Fernando, *O Aspecto Polifónico d'Os Lusíadas*, Lisboa: Chiado, 2013.

BARBIERI SQUAROTTI, Giorgio, *Il sogno e l'epica*, Torino: Genesi, stampa 1993.

- BELLINI, Giovanna, *Ariosto e la letteratura cavalleresca*, Roma: Laterza, 1996.
- BOLOGNA, Corrado, *La macchina del Furioso: lettura dell'Orlando e delle Satire*, Torino: Einaudi, 1998.
- CABRAL, AVELINO SOARES, *Lusíadas*, Alfragide: Sebenta, 2011.
- CARACCILO, Daniela / ROSSI, Massimiliano, *Le sorti d'Orlando: illustrazioni e riscritture del Furioso*, Lucca: Pacini Fazzi, c2013.
- CARETTI, Lanfranco, *Gerusalemme liberata*, Torino: Einaudi, 1993.
- CARRILHO, Fernanda, *Rimário d'Os Lusíadas*, Lisboa: Instituto Nacional-Casa da Moeda, 2012.
- CHAVES, Henrique de Almeida, *O Mito de Camões em Itália*, Lisboa: Colibri, 2001.
- COPELLO, Veronica, *Valori e funzioni delle similitudini nell'Orlando furioso*, Bologna: I libri di Emil, 2013.
- COPPOLA, Cecilia, *Le donne del Tasso: guerriere, maghe, eroine*, Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1995.
- FACCIOLI, Emilio, *Poesia cavalleresca: passi scelti dell'Orlando furioso e della Gerusalemme liberata*, Messina; Firenze: G. D'Anna, 1960.
- FEDI, Roberto, *Gerusalemme liberata*, Roma: Salerno editrice, 1993.
- FOLTRAN, Daniela, *Per un ciclo tassiano: imitazione, invenzione e "correzione" in quattro proposte epiche tra Cinque e Seicento*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2005.
- GETTO, Giovanni, *Nel mondo della Gerusalemme*, Roma: Bonacci, 1977.
- GIANOTTI, Gian Franco, *Tradizioni epiche e letteratura*, Bologna: Il Mulino, 2011.
- GIROTTO, Carlo Alberto, *Donne cavalieri incanti follia: viaggio attraverso le immagini dell'Orlando furioso*, Lucca: Pacini Fazzi, 2013.
- IZZO, Annalisa, *Lessico critico dell'Orlando furioso*, Roma: Carocci, 2016.
- LANCIANI, Giulia, *Mito ed esperienza nella nomenclatura geografica dei Lusiadi*, Milano: Cisalpino-Goliardica, 1984.



- LE GENTIL, Georges, BRÉCHON, Robert, *Storia della letteratura portoghese*, Roma: Laterza, 1997.
- LEMONS, Fernando, *Tempestades Épicas: Vergílio, Ovídio, Homero, Camões, Ariosto*, Lisboa: Colibri, 1997.
- MARNOTO, Rita, *O Petrarquismo Português do Cancioneiro Geral a Camões*, Lisboa: Instituto Nacional-Casa da Moeda, 2015.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de, *Tópicos para a leitura de Os Lusíadas*, Coimbra: Almedina, 2014.
- MOURA, Vasco Graça, *Camões e a Divina Proporção*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.
- MOURA, Vasco Graça, *Os Lusíadas para gente nova*, Lisboa: Gradiva, 2012.
- MUSACCHIO, Enrico, *Amore, ragione e follia: una rilettura dell'Orlando furioso*, Roma: Bulzoni, 1983.
- MUSARRA, Franco, *L'antiqua damigella: dell'ironia nell'Orlando furioso*, Firenze: Franco Cesati, 2013.
- NAVONE, Matteo, *Dalla parte di Tasso: Giulio Guastavini e il dibattito sulla Gerusalemme liberata*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2011.
- NOGUEIRA, Júlio, *Dicionário e Gramática de Os Lusíadas*, Rio de Janeiro-São Paulo: Freitas Bastos, 1960.
- PAIS, Amélia Pinto, *Para Compreender Os Lusíadas*, Porto: Areal, 2014.
- PALERI, Sara, *Os Lusíadas di Camões: ut pictura poesis*, Modena: Mucchi, 2009.
- PAOLI, Ugo Enrico, *L'elemento meraviglioso nella Gerusalemme liberata*, Urbino: tip. Arduini, 1911.
- PATANE CECCANTINI, Rosaria, *Il motivo del locus amoenus nell'Orlando furioso e nella Gerusalemme liberata*, Losanna: Facoltà di lettere di Losanna: sezione italiana, 1996.
- PICCOLO, Francesco, *Storia della letteratura portoghese*, Milano: Nuova Accademia, 1961.

- PICONE, Michelangelo, *La letteratura cavalleresca dalle Chansons de geste alla Gerusalemme liberata: atti del 2. Convegno internazionale di studi: Certaldo alto 21-23 giugno 2007*, Ospedaletto, Pisa: Pacini, 2008.
- RAMAT, Raffaello, *Per la storia dello stile rinascimentale: il Furioso, il Principe, l'Aminta, la Liberata*, Messina; Firenze: G. D'Anna, stampa 1953.
- RONCAGLIA, Aurelio, *I Lusiadi di Camões nel quarto centenario*, Roma: Accademia nazionale dei Lincei, 1975.
- RONDI CAPPELLUZZO, Maria Luisa, *Il giardino di Armida: momenti magici ed ermetici in Torquato Tasso*, Parma: Palatina, stampa 1990.
- RUGGIERI, Jole, *I Lusiadi: brani scelti*, Modena: società tipografica modenese, 1939.
- RUSSO, Emilio, *Guida alla lettura della Gerusalemme liberata di Tasso*, Roma : Bari: Laterza, 2012.
- SANTAGATA, Marco, CAROTTI, Laura, CASADEI, Alberto, TAVONI, Mirko, *Il filo rosso. Antologia e storia della letteratura italiana ed europea: Quattrocento e Cinquecento*, Roma-Bari: Laterza, 2006.
- SARAIVA, António José, *Estudos sobre a Arte de Os Lusíadas*, Lisboa: Gradiva, 1992.
- SARAIVA, António José, *Vida ignorada de Camões: uma historia que o tempo censurou*, Mem Martins: Europa-América, dep. Leg. 1984.
- SAVARESE, Gennaro, *Il Furioso e la cultura del Rinascimento*, Roma: Bulzoni, 1984.
- SENA, Jorge de, *Estudos sobre o Vocabulário de Os Lusíadas com Notas sobre o Humanismo e o Exoterismo em Camões*, Lisboa: Edições 70, 1982.
- TERRACINA, Laura, *Discorsi sopra le prime stanze de' canti d'Orlando furioso*, Firenze: Cesati, 2017.
- TOCCO, Valeria, *A lira destemperada sobre a tradição manuscrita de Os Lusíadas*, Bari: Adriatica, 2005.

TOCCO, Valeria, *Breve storia della letteratura portoghese: dalle origini ai giorni nostri*, Roma: Carocci editore, 2011.

TOMASI, Franco, *Gerusalemme liberata*, Milano: BUR, 2009.

TURCHI, Emanuele, *L'Armida di Torquato Tasso*, Foligno: F. Campitelli, 1880.

ZATTI, Sergio, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano*, Milano: Il saggiatore, 1983.

ZATTI, Sergio, *Leggere l'Orlando furioso*, Bologna: Il Mulino, 2016.

## Sitografia

BOCCA, Lorenzo, *La scoperta dell'America nell'epica italiana da Tasso a Stigliani*, [http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Bocca%20Lorenzo\\_1.pdf](http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Bocca%20Lorenzo_1.pdf)

CERBO, Anna, *Camões and Tasso: The East in the Heroic Poem*, <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/284>

GALGANO, Andrea, *I Lusiadi. Viaggio e identità*. <http://www.polopsicodinamiche.com/wp-content/uploads/2012/01/I-LUSIADI.-VIAGGIO-E-IDENTITA.pdf>

GERVASI, Paolo, *Orlando furioso: il poema della coscienza*, <http://www.doppiozero.com/materiali/orlando-furioso-il-poema-della-coscienza>

RASO, Ambrogio, *Le traduzioni italiane de Os Lusíadas*, <http://lear.unive.it/jspui/bitstream/11707/6498/1/78.n5%20le%20traduzioni%20italiane%20de%20le%20lusiadi.pdf>

ZANASI, Fabia, *Rinaldo nel giardino di Armida*, <http://www.homolaicus.com/letteratura/rinaldo.htm>

ZUCCHETTI, Marco, *Lusiadi*, <http://www.rivistaundici.com/2016/07/12/portogallo-vittoria>