# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in

Filologia Moderna

Classe LM-14


Tesi di Laurea

*L'omerismo tassiano nella «Gerusalemme conquistata»*


Relatore

Prof. Franco Tomasi

Laureanda

Gianna Carmen Carrozzo

n. matricola 2079321



Anno Accademico 2024/2025

Invan cerca invaghirlo, e con mortali
dolcezze attrarlo all'amorosa vita:
chè quel satùro augel, che non si cali
ove, il cibo mostrando, altri l'invita;
tal ei, sazio del mondo, i piacer frali
sprezza, e sen poggia al cielo per via romita;
e quante insidie al suo bel volo tende
l'infido Amor, tutte fallaci rende.

Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, V, 62

«L'altro rispose: giovinetto ancora
son io: tu d'anni e virtù mi vinci,
e dell'etade giovanil ben sai
i difetti: cuor caldo e poco senno».

Omero, *Iliade*, XXIII, 645-648 (trad. Vincenzo Monti)

## Indice


Introduzione 7

1. Il poema epico rinascimentale: tra tradizione e innovazione 13
   1.1. Una lunga tradizione 13
   1.2. La *Poetica* aristotelica come campo di indagine normativa sull'epica 17
      1.2.1. Le coordinate teoriche aristoteliche 18
      1.2.2. Omero come paradigma del modello epico 24
   1.3. Oltre Aristotele: il caso (fortunatissimo) del *Furioso* 27
   1.4. Esperimenti epici tra Ariosto e Tasso 31
      1.4.1. L'esempio trissiniano: *L'Italia liberata dai Goti* 32
      1.4.2. Luigi Alamanni: *Girone il cortese* e l'*Avarchide* 35
   1.5. La parabola tassiana 37
      1.5.1. Una lettera d'intenti: la lettera prefatoria al *Rinaldo* 38
      1.5.2. I *Discorsi dell'arte poetica*: i fondamenti teorici del suo progetto 41
      1.5.3. La *Gerusalemme liberata* tra teoria e prassi poetica 51
2. Il «riformato poema»: la *Gerusalemme conquistata* 57
   2.1. Una riscrittura della *Liberata* 57
   2.2. Tempi e modalità di composizione 63
   2.3. Volontà d'autore: intenzioni e poetica 67
   2.4. La nuova architettura del poema riformato 79
   2.5. Le *auctoritates* dietro alla riscrittura: fonti classiche e cristiane 83
3. La *Conquistata* «*Iliade* alla mano» 95
   3.1. L'omerismo tassiano: *status quaestionis* e giudizi di valore 95
   3.2. L'omerizzazione del poema 103
   3.3. I materiali iliadici dell'incremento narrativo 111
   3.4. I nuovi eroi: la riconfigurazione dei personaggi sul modello iliadico 117
      3.4.1. Goffredo e Riccardo nella riscrittura omerica 123
   3.5. Le morti omeriche della *Conquistata* 139
      3.5.1. La morte di Ruperto 141
      3.5.2. La morte di Argante 180

Conclusione 205

Bibliografia 209

# Introduzione

«Come stirpi di foglie, così le stirpi degli uomini;
le foglie, alcune ne getta il vento a terra, altre la selva
fiorente le nutre al tempo di primavera;
così le stirpi degli uomini: nasce una, l'altra dilegua».

Omero, *Iliade*, VI, 146-149

Con la similitudine citata in esergo Omero consegna ai posteri uno dei *topoi* più duraturi e fecondi della sua poesia: la consapevolezza della caducità umana che si accompagna alla certezza di un ricambio incessante in virtù del quale, secondo un eterno ciclo di caduta e rinascita, la fine di una generazione segna sempre l'inizio della successiva.

Allo stesso modo, più di duemila anni dopo, terminata l'epoca dell'*epos* greco, una nuova stagione della poesia epica fiorisce: la stagione del poema epico rinascimentale. L'epica rinascimentale, erede di una lunghissima tradizione, è un genere *in fieri* che cerca la propria definizione e il proprio equilibrio tra due diversi poli: la fedeltà all'autorità normativa della *Poetica* aristotelica – e dunque al modello esemplare da essa sancita, l'*Iliade* – e l'urgenza di rinnovarsi per rispondere alle istanze e alle sensibilità proprie del suo tempo. È lungo questa tensione dialettica costante fra tradizione e innovazione che si inaugura una nuova "primavera" letteraria del genere epico all'interno della quale si colloca la parabola tassiana.

Erede e interprete di questo contrasto cinquecentesco, Torquato Tasso ne filtra la lezione per dare vita ad un progetto poetico moderno che sappia tenere al suo interno la rigidità normativa di Aristotele, la forza evocativa di Omero e la varietà romanzesca di Ariosto. Fra queste voci, Tasso cerca la propria e personalissima via, capace di conciliare finemente unità e varietà, verosimile e meraviglioso, libertà inventiva e fedeltà alle norme, senza sacrificare né la sua visione di poema né il diletto del lettore. È in questo spazio di mediazione, costruito sul terreno di un dialogo costante fra teoria e prassi, fra antico e moderno, che nasce la *Gerusalemme liberata* prima e la *Gerusalemme conquistata* poi.

La *Conquistata*, nata come riscrittura della *Liberata*, rappresenta l'ultima tappa del lungo e tormentato percorso artistico di Torquato Tasso, nonché il compimento del suo progetto di rifondazione dell'epica in senso cristiano. Tuttavia, nonostante l'ambizione

poetica e la densità ideologica che lo sostanziano, il poema andò incontro ad un esito infelice, opposto rispetto a quello conseguito dal primo poema. Infatti, se la *Gerusalemme liberata*, figlia di un momento ancora aperto alle ambiguità del meraviglioso e alle seduzioni del romanzesco, riesce a imporsi sul grande pubblico e a conquistarne il favore, la *Gerusalemme conquistata*, sebbene orientata a una più rigorosa adesione ai dettami aristotelici tramite la mediazione del modello iliadico, incontra una fredda ostilità tanto da parte dei lettori contemporanei tanto da tutta la critica successiva. È il paradosso di un'opera che, pur essendo testimonianza dell'ultima volontà d'autore in quanto unica redazione approvata e sorvegliata dal poeta, non riesce a imporsi come testo ultimo, definitivo, agli occhi della tradizione. Così, il pubblico colto, ormai lettore affezionato della *Liberata*, guardò con diffidenza a questa nuova versione, percependola come ideologicamente irrigidita e priva di quella energia e vitalità immaginativa che aveva, invece, consacrato il successo letterario della prima redazione. Tali giudizi furono, e forse sono tuttora, in larga parte determinati dal nuovo impianto poetico della *Conquistata*, profondamente debitore del modello epico di Omero, in particolare del modello iliadico che Tasso assume come direzione e paradigma della riscrittura.

Pertanto, questo lavoro di tesi nasce dalla volontà di indagare le radici omeriche in cui è innestata la *Conquistata*, nella convinzione che proprio tale legame con il poema epico per eccellenza costituisce una chiave moderna per comprendere il valore e la portata del poema tassiano. L'obiettivo del lavoro non è soltanto rivalutare, ma anche tentare di riabilitare un poema il cui successo è sempre stato oscurato *in primis* dalla popolarità del suo diretto antecedente e poi dal suo stesso ambizioso confronto con il modello dell'*Iliade*. In questa prospettiva, l'indagine sull'omerismo tassiano della *Gerusalemme conquistata* si configura come un passaggio necessario per restituire al poema riformato la sua dignità di opera autonoma, un'opera che, attraverso il dialogo mediato con il passato, è stata in grado di ridefinire i contorni dell'epica nonostante tutte le tensioni culturali, letterarie e religiose del tardo Rinascimento.

Il primo capitolo della tesi vuole ricostruire il contesto teorico e letterario entro cui matura la riflessione sul poema epico rinascimentale, premessa indispensabile per comprendere le direzioni e le scelte poetiche che condurranno Tasso alla formulazione del proprio progetto epico. In questa sede si approfondisce il ruolo che ha avuto la riscoperta della *Poetica* aristotelica nella ridefinizione del genere epico e come questa viene

progressivamente trasfigurata dai letterati rinascimentali in un vero e proprio campo di indagine normativa per l'epica. Viene presentata, quindi, una lettura frammentata del testo dello Stagirita, utile sia a individuare le norme teoriche che i poeti rinascimentali hanno rifunzionalizzato al servizio del poema epico sia a giustificare l'elezione di Omero a paradigma del modello epico, in quanto unico poeta in grado di soddisfare e applicare all'epica le esigenze normative della *Poetica* stessa. Successivamente, essendo l'autorità teorica di Aristotele e l'esemplarità poetica di Omero i due parametri entro i quali si misurano gli esperimenti epici della modernità, si illustrano i diversi modelli di ricezione di questi due poli: da un lato Ludovico Ariosto che, derogando da qualsiasi vincolo normativo o presupposto teorico, compone l'*Orlando furioso* secondo un congegno romanzesco, plurimo e digressivo, capace di ottenere subitamente uno straordinario successo presso il grande pubblico; dall'altro i tentativi di regolarizzare l'*epos* de *L'Italia liberata dai Goti* di Gian Giorgio Trissino e l'*Avarchide* di Luigi Alamanni, poemi che non incontreranno il favore dei lettori, finendo per essere vittime di una *damnatio memoriae* che li condanna inesorabilmente all'oblio letterario a causa dell'eccessiva rigidità normativa e della pedissequa *imitatio* iliadica. All'interno di questo dibattito tutto cinquecentesco fra ammirazione per l'arte ariostesca e aspirazione ad un poema conforme ai precetti aristotelici si colloca la proposta tassiana. Tasso delinea i principi della propria poetica, partendo dalla consapevolezza che la buona riuscita di un poema dipende dalla necessità di trovare un equilibrio fra i due estremi, un equilibrio capace di coniugare abilmente la normativa aristotelica con le esigenze del pubblico moderno. Ne deriva un progetto poetico consapevole, lucido, che trova le sue coordinate teoriche e programmatiche prima nella lettera prefatoria al *Rinaldo*, poi più compiutamente nei *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. Dopo la necessaria esplorazione teorica, su cui in questa sede si è voluto insistere per ribadire l'importanza di quel nesso convergente fra teoria e prassi scrittoria, così tipico della riflessione cinquecentesca, si giunge alla compiuta realizzazione della *Gerusalemme liberata* che viene indagata nella sua genesi e nei suoi elementi più innovativi.

Il secondo capitolo entra nel vivo della *Gerusalemme conquistata*, il «riformato poema» come lo definisce Tasso, frutto dell'insoddisfazione autoriale per la pubblicazione non autorizzata del primo poema. L'analisi prende avvio dall'ovvia considerazione che la *Conquistata* non rappresenta una novità dell'ingegno tassiano, ma una riscrittura

meditata della *Liberata*, un poema che Tasso vuole riformare alla luce di nuove ambizioni poetiche. Qui, dopo un riesame dei tempi e delle modalità di composizione, si insiste sulle intenzioni autoriali, dichiarate nella corrispondenza a Malpiglio, che muovono la necessità della riscrittura. L'attenzione si concentra, quindi, sulle principali direttrici innovative dell'opera: si analizza, così, da un lato la nuova architettura del poema con un riguardo alle macro-modifiche strutturali rispetto all'impianto originario e alle innovazioni che tali modifiche comportano a livello propriamente narrativo e dall'altro le *auctoritates* da cui Tasso attinge per la riforma del poema e che concorrono a definirne il nuovo orizzonte intertestuale e ideologico. Il capitolo mira a restituire la *Conquistata* come risultato di un lavoro di riscrittura lucidamente portato avanti, in cui l'autore rielabora il primo poema per conformarlo ad un nuovo programma poetico che tenga conto tanto delle imposizioni controriformistiche tanto della nuova volontà di adesione e imitazione del dettato omerico.

Il terzo capitolo giunge al cuore dell'indagine: in che modo si articola il rapporto e il dialogo fra la *Gerusalemme conquistata* e il modello dell'*Iliade* e attraverso quali strumenti, modalità e soluzioni si esercita l'influenza omerica sulla struttura e sulle tensioni narrative del poema tassiano. L'analisi si apre con una ricognizione sullo *status quaestionis* sull'omerismo tassiano, volta a mettere in luce come le indagini critiche su questo nucleo della produzione del Tasso siano relativamente poche, o comunque parziali. Segue l'esame delle soluzioni attraverso cui si dipana quel processo di progressiva omerizzazione del poema. A questo punto si indagano più specificatamente due fronti: i materiali iliadici dell'incremento narrativo che dimostrano come l'accrescimento della favola del poema passa attraverso l'introduzione di episodi e nuclei di diretta derivazione omerica e il processo di riconfigurazione dei personaggi sul modello iliadico e come questo avvenga non solo con una diretta corrispondenza fra personaggi tassiani e personaggi omerici, ma anche con una trasposizione nella *Conquistata* di legami che ripropongono relazioni omeriche. La seconda parte del capitolo, infine, si concentra sull'analisi di un nucleo tematico che permette di mettere in luce la profondità e, al tempo stesso, la vitalità dell'omerismo tassiano: le morti tragiche. In particolare, vengono analizzati due episodi emblematici: la morte di Ruperto e la morte di Argante. Attraverso una metodologia di comparazione testuale, il capitolo vuole dimostrare come l'adozione del modello omerico da parte di Tasso non sfocia né in uno sterile irrigidimento dei motivi epici né in un mero esercizio

imitativo, sebbene talvolta vi siano traduzioni piuttosto consistenti del dettato greco. Si cercherà, dunque, di dimostrare come l'*Iliade* non è per Tasso solo un codice da imitare, ma piuttosto un'eredità da trasformare, un serbatoio di forme, visioni e immagini da riutilizzare e rinnovare; insomma, un orizzonte poetico vivo da cui trarre ispirazione per dare forma ad un'epica nuova, capace di innestare la memoria classica su un orizzonte teologico e ideologico profondamente moderno. In questo senso, si cercherà di rilevare come l'ambizione del poeta è quella di cercare nella struttura e nei motivi omerici non un paradigma alternativo bensì complementare per riformulare il proprio disegno epico.

Lungo questo itinerario critico, tenterò di guardare alla *Gerusalemme conquistata* come un'opera che merita di essere *liberata* tanto dalla forza ingombrante della sua prima versione quanto dall'ombra delle letture che ne hanno ridotto la portata a mera correzione moralistica e imitativa. Proverò a restituirle la sua voce, a riconoscerla per ciò che è: un'opera frutto di una consolidata maturità poetica che ha saputo guardare consapevolmente e lucidamente indietro e avanti, accogliendo le sfide del Rinascimento e della Controriforma, senza mai rinunciare alla propria autonomia e libertà creativa.

Questa tesi, nel seguire le trame di questa doppia fedeltà al passato omerico e al presente rinascimentale, vuole cercare, dunque, di restituire il poema tassiano al suo spazio legittimo, lo spazio di un'epica in costante rinnovamento e nel quale la memoria dell'antico si deve leggere solo come un'eco che orienta una nuova strada.

# Capitolo 1.
# Il poema epico rinascimentale: tra tradizione e innovazione

La produzione poetica tassiana si colloca all'interno di un panorama letterario complesso e stratificato nel quale il poema epico riveste un ruolo centrale, sia sotto il profilo estetico sia sotto il profilo ideologico. Lungo tutto il XVI secolo l'epica diventa il terreno privilegiato per l'elaborazione di nuovi modelli letterari capaci di coniugare l'eredità classica con le esigenze culturali della modernità.

Opere come l'*Orlando furioso*, la *Gerusalemme liberata*, e ancor di più la *Gerusalemme Conquistata*, si inseriscono in un sistema di tensioni tra tradizione e innovazione in cui l'autorità dei modelli classici si scontra con un'istanza di originalità. Tuttavia, è proprio il confronto e l'adesione ai modelli classici, in particolar modo a Omero, a consentire una svolta decisiva per la rifondazione del genere su basi nuove.

Il rinnovato interesse per i poemi omerici, favorito dall'indagine teorica intorno alla *Poetica* di Aristotele e dal dibattito normativo che ne segue, trova in Tasso la sua forma d'espressione più alta e paradigmatica, ma si manifesta anche in casi più problematici, come quelli di Gian Giorgio Trissino e Luigi Alamanni.

Per comprendere questo fenomeno è necessario uno sguardo retrospettivo alla tradizione epica *tout court* affinché questa ci guidi all'esame del contesto letterario in cui prende avvio la riflessione rinascimentale intorno al poema epico. In questo modo si possono studiare ed evidenziare le modalità e le ragioni che guidano l'evoluzione del genere, nonché quali sono le strategie adottate per integrarlo nella tradizione rinascimentale e nella sensibilità del tempo.

## 1.1. Una lunga tradizione

Tracciare la storia di un genere letterario è impresa ardua e il rischio più insidioso è senz'altro quello di cadere nella banalità della categorizzazione e nella tendenza semplicistica – o manualistica, potremmo aggiungere – a impoverire un campo di saperi così ampio. Per non cadere in tale errore, e non essendo questo il mio tavolo di lavoro, mi

limiterò piuttosto a fissare dei punti di congiunzione che, partendo dalle origini dell'*epos,* mi conducano alla sua evoluzione rinascimentale.

Il poema epico, più di ogni altro genere, ha una tradizione lunghissima, così lunga che dovremmo spingerci agli arbori del tempo; basti pensare che il primo poema definibile epico è l'*Epopea di Gilgamesh*, risalente al III millennio a.C., ma per avvicinarci almeno spazialmente e senza andare troppo indietro con gli anni, è sufficiente partire dalle prime prove letterarie che il mondo greco ci ha restituito con l'*Iliade* e l'*Odissea* omerica e successivamente il mondo romano con l'*Eneide* virgiliana.

L'*epos* omerico si struttura come narrazione in versi di imprese eroiche in cui l'azione umana è costantemente commisurata con l'agire divino e collettivo. A questa altezza, l'epica gode di una «funzione modellizzante»[1] in quanto «concepita come strumento di addottrinamento culturale e, insieme, come repertorio di comportamenti esemplari»[2]. Omero, quindi, si presenta come «pedagogo di tutta la Grecia»[3] e usa l'epica come mezzo per la formazione culturale, morale e religiosa. Non ci sorprende, dunque, quella consuetudine di considerare le opere omeriche come enciclopedie del sapere antico, una summa nella quale vi si trovano riassunte tutte quelle conoscenze pratiche, sociali, etiche e culturali utili all'orientamento della *paideia* dei giovani greci.

L'*Iliade* e l'*Odissea* costituiscono i primi e più alti modelli del genere: con il racconto della gesta di Achille e del *nostos* di Ulisse, Omero non solo fonda un canone formale riconoscibile nell'uso dell'esametro, nell'invocazione alla musa o nell'inizio *in medias res* – per citarne in questo momento solo gli aspetti più riconosciuti –, ma fonda anche un immaginario esemplare del genere con i suoi archetipi eroici, la sua visione del destino umano e i suoi codici simbolici. In questo senso, Omero rappresenta una sorta di mito delle origini in cui tutto l'*epos* successivo tornerà a riconoscersi.

L'epica latina nasce, poi, nel seno di un'operazione di traduzione e appropriazione culturale del modello greco. L'*Odusia* in saturni, e non più in esametri, di Livio Andronico non rappresenta, però, soltanto un atto di mediazione linguistica con il modello greco

---

[1] Bruno Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Bari, Laterza, 1995, p. 213.
[2] *Ibidem*.
[3] Platone, *La Repubblica*, a cura di Paolo Ubaldi, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1932, p. 421 (X, 606e): «Dunque, caro Glaucone, quando tu ti imbatti in lodatori di Omero, i quali dicano che fu questo a educare l'Ellade, e che per il governo e per la direzione delle cose umane è degno che lo si legga e rilegga fino a impararlo, e che si deve vivere regolando la vita tutta conforme a questo poeta, bisogna voler loro bene ed averli cari come uomini eccellenti per quanto è da loro, e concedere che Omero sia poeticissimo e il primo dei tragici […]».

dell'*Odissea*, ma è il vero atto fondativo della letteratura latina; l'epica diventa così il primo genere ad essere accolto nella nascente tradizione letteraria romana. Questo esordio è esemplificativo del carattere dialogico e imitativo di tutta la letteratura latina, la quale costruisce la propria identità in rapporto diretto con l'autorità della cultura greca.

Con l'*Eneide* virgiliana assistiamo ancora ad un tentativo imitativo ed emulativo dell'epica omerica: Omero rappresenta il «modello-antigrafo»[4] e il «modello-codice»[5] di Virgilio. La sua opera, infatti, si pone in soluzione di continuità con l'*Iliade* e l'*Odissea* in quanto prosegue e richiama idealmente la narrazione dei due poemi greci: se infatti la prima parte del poema è una sorta di *Odissea* eneica in cui l'eroe vaga alla ricerca di una nuova patria, la seconda è invece una iliadica battaglia contro i popoli latini[6].

Virgilio, però, inaugura una nuova concezione dell'eroe epico, profondamente diverso da quello omerico: Omero, con Achille e Ulisse, puntava alla celebrazione del valore individuale dell'eroe, guidato dalla sua gloria personale; in Virgilio, invece, il centro narrativo è occupato da un eroe politico, «un leader stoico»[7], destinato a una missione 'storica'. Enea non è più soltanto un eroe individuale, ma il fondatore della romanità e delle sue istituzioni.

La nuova configurazione dell'eroe genera, di conseguenza, un cambio di direzione dell'*epos*: a quel racconto modellizzante dei poemi omerici se ne sovrappone ora un altro che si plasma in funzione politica e nazionale. Non solo, questa nuova epica diventa uno strumento per legittimare il presente – siamo nell'età imperiale augustea – attraverso il racconto della fondazione di una città e della nascita dell'identità collettiva di un popolo.

È partendo da queste eredità che nel Medioevo il poema epico cambia ancora i suoi orizzonti e dà vita a due grandi tradizioni: quella della *chanson de geste,* di derivazione francese, e il romanzo cortese, di area anglo-normanna.

Nelle *chanson de geste*, la più famosa delle quali è la *Chanson de Roland*, ritroviamo un'impostazione eroica di stampo omerico. Qui si propone una sorta di epica militante in cui l'eroe diventa sia un cavaliere fedele al servizio della propria patria e del proprio re sia un martire della fede. In questo modo, l'orizzonte ideologico epico si allarga

---

[4] Gian Biagio Conte, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano, Garzanti, 1984, p. 147.
[5] *Ibidem*.
[6] Sergio Zatti, *Il modo epico*, Bari, Laterza, 2000, p. 41.
[7] *Ivi*, p. 44.

fino a comprendere da un lato l'etica feudale e dall'altro l'etica religiosa cristiana, dove quest'ultima si sostituisce alla religiosità pagana greco-latina.

Nel romanzo cortese, invece, si propone una narrazione più complessa in cui emergono motivi nuovi per l'epica: la narrazione si fa magica e meravigliosa, gli intrecci si articolano e il tema amoroso abbraccia quello dell'avventura, e proprio l'avventura sostituisce la missione della fede. L'eroe diventa, allora, un personaggio complesso, attraversato da dubbi, passioni e conflitti interiori.

Se, dunque, con Omero si celebra un mito delle origini epiche e con Virgilio il mito epico dell'identità romana, le *chanson de geste* e il romanzo cortese celebrano rispettivamente l'ideologia cavalleresca cristiana e una visione complessa dell'esperienza umana.

Entrambi questi filoni epici confluiscono nel grande laboratorio dell'epica rinascimentale, un laboratorio nel quale i suoi primi esponenti sapranno rielaborare in chiave moderna gli splendori cortesi e cavallereschi del ciclo bretone e carolingio. Così, prima Luigi Pulci con il *Morgante* (1478) e poi Matteo Maria Boiardo con l'*Orlando innamorato* (1495) compongono i loro poemi ripartendo da questa materia e articolandola con modalità e soluzioni differenti.

Nel Rinascimento si assiste pertanto ad un recupero consapevole della classicità e della tradizione in generale. Il poema epico di questi anni, infatti, intreccia il mito omerico delle origini e quello nazionale e politico virgiliano con l'ideologia cristiana cavalleresca e la complessità psicologica degli eroi cortesi.

È, però, con la pubblicazione dell'*Orlando Furioso* (1516) che si inaugura seriamente questa nuova stagione del poema epico le cui sorti sono segnate tanto dalla fortuna che ebbe quest'opera nel panorama collettivo tanto dalla riflessione che ne conseguì.

In questo senso, l'arco temporale che va dal 1516 al 1580 rappresenta una fase cruciale: è con la pubblicazione del *Furioso* che prende avvio un acceso dibattito teorico circa la legittimazione e la canonizzazione del genere. Infatti, già nella seconda metà del Cinquecento, il nuovo modo epico di stampo ariostesco entra in tensione con l'affermarsi di una nuova esigenza: ricondurre l'epica all'unità formale e all'alto decoro della tradizione aristotelica. I letterati del secolo sono allora costretti a muoversi su un doppio orizzonte: da un lato l'ammirazione per l'arte ariostesca di cui si riconosce la fortuna e l'audacia, dall'altro l'aspirazione a un poema eroico perfetto, conforme ai precetti della *Poetica* di Aristotele e capace di esaltarne i valori della modernità.

## 1.2. La *Poetica* aristotelica come campo di indagine normativa sull'epica

L'intenso processo di rielaborazione del modello epico, che trova in Ariosto e Tasso i suoi momenti più consapevoli, non si sviluppa, quindi, all'interno di un vuoto teorico, ma si intreccia profondamente con il recupero della *Poetica* di Aristotele, testo che diventa nel corso del Cinquecento il punto di riferimento per ogni riflessione intorno al poema eroico.

Sebbene quest'opera fosse già apparsa in Occidente nel tardo Medioevo grazie alla traduzione latina che ne fece Ermanno Tedesco (1256) a partire da un «commento-riassunto»[8] di Averroè, è in realtà dal 1498 che la *Poetica* di Aristotele può iniziare a circolare più ampiamente per merito di Giorgio Valla che ne pubblica una traduzione latina – seguita da quella, sempre in latino, di Alessandro de' Pazzi del 1537 e da quelle in volgare di Bernardo Segni (1549), Lodovico Castelvetro (1570) e Alessandro Piccolomini (1572). A partire da questa altezza cronologica iniziano, quindi, a diffondersi innumerevoli traduzioni del testo dello Stagirita, ognuna delle quali porta in sé il gusto e le scelte dei singoli traduttori.

Il recupero della *Poetica* di Aristotele non si limita, però, ad una mera riscoperta filologica, ma genera un vasto corpus di commenti e trattati nei quali i letterati cercano di interpretare i precetti aristotelici per metterli al servizio della nuova letteratura. Tutte queste pubblicazioni contribuiscono a far diventare le teorie aristoteliche «il fulcro di una concezione della poesia sempre più lontana dai presupposti metafisici della tradizione platonica e neoplatonica»[9]; e la poesia diventa, allora, «un'"arte" umana, i cui metodi e le cui tecniche dovevano essere *razionalmente* individuate»[10].

Così, un'opera che si configura come «una simplice raccolta d'insegnamenti poetici non distinti né ordinati secondo arte»[11], viene letta dai commentatori e dai trattatisti rinascimentali, Castelvetro *in primis*, non come un'indagine teorica sull'arte poetica, ma come un repertorio di norme da estrarre, chiarire e applicare con massimo rigore alla pratica scrittoria. La *Poetica* di Aristotele è promossa, allora, al rango di testo normativo

---

[8] Cesare Vasoli, *Ludovico Castelvetro e la fortuna cinquecentesca della «Poetica» di Aristotele*, in *Ludovico Castelvetro: letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, Atti della XIII giornata Luigi Firpo (Torino, 21-22 settembre 2006), Firenze, Leo S. Olschki, 2008, pp. 1-25, p.1.
[9] *Ivi*, p.4.
[10] *Ibidem*.
[11] Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di Werther Romani, vol. I, Roma-Bari, Laterza, 1978, p. 11.

vero e proprio, diventando una sorta di manuale prescrittivo per la pratica scrittoria il cui scopo, quanto mai ambizioso e vincolante, è quello di insegnare «a comporre convenevolmente o a giudicare dirittamente i poemi composti»[12].

In particolare, i poeti rinascimentali cercano nella *Poetica* delle regole che rispondano alla loro esigenza di normare e perfezionare il poema epico – genere che, a differenza del suo precedente medievale, vuole imporsi ora come modello razionale, ordinato e unitario, così come era stato per i testi omerici e l'*Eneide* virgiliana.

Tuttavia, la *Poetica* non può rispondere a quest'esigenza normativa perché non è un trattato specifico sul poema epico come genere distinto. Questo è piuttosto un trattato in cui si definiscono e identificano le norme che regolano la struttura e le caratteristiche distintive della tragedia, genere che per Aristotele rappresenta la forma poetica più compiuta e complessa. La trattazione esclusiva dell'epica, oltre ai quattro riferimenti di 1447 a 13, 1449 b 0-19, 1456 b 15-23 e 1456 a 10-15, occupa solamente i capitoli 23 e 24 con un ulteriore riferimento nell'ultimo capitolo.

Nonostante questo aspetto di subordinazione dell'epica alla tragedia, i letterati rinascimentali finiscono per recepire le norme destinate al genere tragico come fruibili per l'epica e le adattano per la costruzione del poema moderno. Ne conviene, allora, che vengono estratte dalla *Poetica* «nuove regole da applicare a casi che Aristotele non aveva trattato o che aveva trattato solo parzialmente»[13].

### 1.2.1. Le coordinate teoriche aristoteliche

Esponiamo ora una carrellata delle principali norme estratte dalla *Poetica,* mettendole al servizio del poema epico. Questa operazione ci permette di entrare idealmente nel laboratorio dei poeti e letterati rinascimentali i quali, come si accennava sopra, hanno letto la *Poetica* lavorando su un principio «di deduzione e di estensione all'epica dei principi e delle norme già prima esposte per la tragedia»[14]. Questa lettura interpretativa, sebbene con uno sguardo retrospettivo e talvolta forzato, è utile per evidenziare successivamente l'influenza e la portata che queste teorie hanno avuto nel definire e formare il

[12] Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di Werther Romani, vol. I, Roma-Bari, Laterza, 1978, p. 12.
[13] Guido Baldassarri, *Introduzione ai Discorsi dell'arte poetica*, in «Studi tassiani», 26, 1977, pp. 5-38, p. 14.
[14] Corrado Confalonieri, *Torquato Tasso e il desiderio di unità. La Gerusalemme liberata e una nuova teoria dell'epica*, Roma, Carocci editore, 2022, p. 11.

canone della produzione epica rinascimentale, nonché nel trasmettere un giudizio sui poemi immediatamente pubblicati in quegli anni.

Il centro principale della *Poetica* risiede nel concetto di *mìmesis*, contenuto nel primo capitolo[15]:

> L'epopea e la tragedia, come pure la commedia e la poesia ditirambica, e gran parte dell'auletica e della citaristica, tutte quante, considerate da un unico punto di vista, sono mimèsi [o arti di imitazione]. Ma differiscono tra loro per tre aspetti: e cioè in quanto, o imitano con mezzi diversi, o imitano cose diverse, o imitano in maniera diversa e non allo stesso modo[16].

Così viene introdotto da Aristotele il principio d'imitazione che è per lui comune a tutte le arti in generale, sebbene ognuna lo applichi con mezzi, strumenti e modi propri. Questo concetto, così esposto, si pone fin da subito su una linea opposta a quella platonica: mentre la concezione platonica svaluta la *mìmesis* come copia ingannevole della realtà sensibile perché la poesia è imitazione non di ciò che è, ma di ciò che appare; Aristotele, invece, eleva questo concetto a fondamento di ogni arte e ne riabilita anche una funzione conoscitiva e antropologica. Infatti:

> L'imitare è un istinto di natura comune a tutti gli uomini fino dalla fanciullezza; ed è anzi uno dei caratteri onde l'uomo si differenzia dagli altri esseri viventi in quanto egli è di tutti gli esseri viventi il più inclinato alla imitazione. Anche si noti che le sue prime conoscenze l'uomo le acquista per via di imitazione; e che dei prodotti dell'imitazione si dilettano tutti. […] E il motivo è questo, che l'apprendere non è solamente per i filosofi un piacere grandissimo, ma anche per gli altri uomini allo stesso modo; solo che gli altri uomini vi partecipano con minore intensità. Infatti il diletto che proviamo a vedere le immagini delle cose deriva appunto da ciò, che, attentamente guardando, ci interviene di scoprire e di riconoscere che cosa ogni immagine rappresenti[17].

Lungi dall'essere una semplice riproduzione del reale, la *mìmesis* è per Aristotele un «prolungamento della realtà»[18], una realtà nella quale l'uomo usa l'imitazione come mezzo per comprendere. La mimesi è, quindi, una forma primitiva e naturale di apprendimento da cui però non deriva solamente la conoscenza, ma anche il diletto. Il piacere

---

[15] Per i passi aristotelici si fornisce la traduzione tratta da Aristotele, *Poetica*, a cura di Manara Valgimigli, Bari, Laterza, 1964.
[16] Aristotele, *Poetica*, 1447 a, 10-15.
[17] Aristotele, *Poetica*, 1448 b, 5-15.
[18] Antonio Malo, *La mimesi e la metafora nella Poetica di Aristotele*, in «Acta Philosophica», 1, n. 2 (30 settembre, 1992), pp. 316-324, p. 317.

intellettuale nasce, infatti, dal riconoscimento e dalla comprensione di ciò che è rappresentato.

Ora, essendo l'arte poetica una mimesi del reale, ciò che imita non è l'apparenza delle cose, bensì le azioni umane, le *praxeis,* e per questo la tragedia può imitare o azioni nobili o azioni spregevoli. Aristotele, in questo punto, è concorde nell'affermare che, come la tragedia, anche l'epica è imitazione di azioni nobili, sebbene lo faccia con un altro metro: l'esametro, che è «il più posato (στασιμώτατον) e solenne (ὀγκωδέστατου)»[19], e dunque il più confacente alla narrazione ampia dell'epica.

L'epica, poi, pur celebrando eroi e gesta straordinarie, deve comunque attenersi ad azioni e caratteri tali da suscitare nel lettore un senso di credibilità, in virtù di una narrazione che non deve essere mai percepita come estranea dalla realtà. Da qui, la distinzione fra poesia e storia: se il compito della storia è raccontare «fatti realmente accaduti»[20], il compito del poeta è invece quello di descrivere cose «quali possono [in date condizioni] accadere»[21]. Questa riflessione permette, allora, di introdurre il principio del verosimile con il quale Aristotele ci avverte che la poesia deve restare ancorata alla necessità di eventi «possibili secondo le leggi della verisimiglianza o della necessità»[22]. Il motivo di questa disposizione è che:

> È credibile ciò che è possibile. Or appunto, finché le cose non sono accadute, noi non siamo disposti a crederle possibili, ma è ben chiaro che sono possibili quelle che sono accadute, perché non sarebbero accadute se non erano possibili[23].

Ora, ciò che a noi interessa è che, nonostante questo, il poema epico, più della tragedia, può permettersi l'inserimento di elementi straordinari e meravigliosi, e anzi

---

[19] Aristotele, *Poetica*, 1459 b, 30.
[20] Aristotele, *Poetica*, 1451 b, 0.
[21] Aristotele, *Poetica*, 1451 a, 35. Aristotele, in realtà, complica ulteriormente la questione introducendo la definizione per cui «la poesia è qualche cosa di più filosofico e di più elevato della storia: la poesia tende piuttosto a rappresentare l'universale, la storia il particolare». Indagare il significato di quel *tà kauthòlou* (= universale) ha richiesto sforzi non indifferenti da parte dei commentatori e dei critici della *Poetica*. In generale, possiamo riassumere che, se la storia è cronaca di eventi particolari e precisi, ovvero ciò che è accaduto o ha fatto un certo uomo, la poesia documenta, invece, l'agire umano non nelle sue azioni come mero resoconto, ma nel valore che hanno queste azioni. La poesia, quindi, interpreta e spiega la realtà umana. In questo senso, l'universalità della poesia risiede nel trarre dal particolare dell'azione un messaggio, appunto, universale. Cfr. Ignacio Yarza, *L'attualità della Poetica di Aristotele. La mimesi artistica*, in «Acta Philosophica», 16, n. 2 (30 settembre, 2007), pp. 237-262.
[22] Aristotele, *Poetica*, 1451 b, 0.
[23] Aristotele, *Poetica*, 1451 b, 15.

«nell'epopea può essere ammesso addirittura l'irrazionale»[24]. Questi elementi sono giudicati da Aristotele come fondamentali per il diletto del pubblico. Tuttavia, la poesia epica deve mirare sempre all'insegnamento morale attraverso la verosimiglianza, e non attraverso il meraviglioso arbitrario.

All'illustrazione del principio di *mimesi* e di verosimiglianza segue la trattazione delle norme che regolano le unità d'azione, di tempo e di luogo – punti favoriti della dissertazione rinascimentale sulla *Poetica* e che, sebbene anch'essi in parte formulati per la tragedia greca, i letterati coscientemente rielaborano anche per il poema epico.

Riguardo alla tragedia, Aristotele conviene che questa sia:

> Mimesi di un'azione perfettamente compiuta in se stessa, tale cioè da costituire un tutto di una certa grandezza; perché ci può essere un tutto anche senza grandezza. Un tutto è ciò che ha principio e mezzo e fine. Principio è ciò che non ha in sé veruna necessità di trovarsi dopo un'altra cosa, ma è naturale che un'altra cosa si trovi o sia per trovarsi dopo di lui. Fine al contrario è ciò che per sua propria natura viene a trovarsi dopo un'altra cosa, o che ne sia la conseguenza necessaria o che semplicemente le sussegua nell'ordine normale [e verisimile] dei fatti; e dopo di esso non c'è altro. Mezzo è ciò che si trova dopo un'altra cosa, e un'altra è dopo di lui. Bisogna dunque che le favole, se vogliono essere ben costituite, né comincino da qualunque punto capiti, né dovunque capiti finiscano, ma si attengano a quelle idee di principio e di fine che abbiamo ora dichiarato[25].

L'azione, che come dicevamo prima dev'essere imitazione di azioni nobili, deve avere delle caratteristiche precise: essere compiuta in sé, cioè avere una forma chiusa e autosufficiente, ed essere di una certa grandezza. Aristotele insiste sulla grandezza perché è proprio l'estensione dell'azione a garantire un'articolazione logica e coerente per lo sviluppo del dramma. Il poeta deve, dunque, scegliere come materia della sua mimesi un'azione sufficientemente lunga che racchiude in sé principio, mezzo e fine – dove per principio non si intende necessariamente ciò che sta all'inizio, ma qualcosa che non dipende narrativamente da nulla che lo precede nella storia; fine è ciò che chiude logicamente tutti gli eventi precedenti e dopo il quale non si deve lasciare margini per sviluppi successivi; mezzo è il cuore della narrazione che non può esistere da solo, ma ha necessariamente bisogno di qualcosa che lo precede e che lo segue. Questi tre elementi rendono l'azione strutturata, logica e causale.

---

[24] Aristotele, *Poetica*, 1460 a, 10.
[25] Aristotele, *Poetica*, 1450 b, 20-30.

Da qui Aristotele prende le mosse per definire la norma che regola l'unità dell'azione, una norma che sarà rigorosamente osservata per la composizione del nuovo poema epico:

> Come dunque nelle altre arti di imitazione la mimèsi è una se uno è il suo obbietto, così anche la favola, poiché è mimèsi di azione, deve esser mimesi di un'azione che sia unica, e cioè tale da costituire un tutto compiuto; e le parti che la compongono devono essere coordinate per modo che, spostandone o sopprimendone una, ne resti come dislogato e rotto tutto l'insieme[26].

L'unità d'azione – che non deve confondersi con l'unità di persona, come specifica Aristotele – è un principio fondamentale per garantire la coerenza dell'intera opera. Il poema epico deve, allora, ruotare attorno ad un unico filo narrativo, evitando deviazioni che possono comprometterne l'integrità e la logica strutturale.

Aristotele, pur confermando in 1459 a, 15 che anche l'epica deve basarsi su un'azione unica, coerente e compiuta in sé stessa, ammette per l'epica la possibilità di episodi aggiuntivi, a patto però che questi si svolgano contemporaneamente:

> Nel poema epico invece, come quello che è narrazione pura e semplice, si possono esporre più parti di una azione nel loro svolgimento simultaneo, e da questi singoli episodi, purchè siano intimamente appropriati al soggetto fondamentale, aumentano al poema maestà e bellezza[27].

Aristotele, ammettendo questa possibilità, concede all'epica un privilegio che non è possibile nella tragedia, forse l'unico. La possibilità di introdurre elementi secondari all'azione principale permette all'epica di ampliare e variare la sua struttura narrativa, conferendo anche al poeta una maggiore libertà in termini di azione.

Una conseguenza diretta dell'inclusione di nuovi episodi è senz'altro un maggiore spazio di manovra per il poeta anche in termini temporali e geografici.

Per quanto riguarda il tempo dell'azione, questo deve essere sempre conforme alla natura del fatto e sufficientemente compresso affinché l'evoluzione degli eventi risulti credibile e realistica. L'unità di tempo è, quindi, un altro criterio imprescindibile per mantenere la verosimiglianza del poema. Tuttavia, Aristotele non approfondisce ulteriormente

[26] Aristotele, *Poetica*, 1451 a, 30.
[27] Aristotele, *Poetica*, 1459 b, 25.

questo aspetto dell'arte poetica e si limita a un confronto diretto fra i diversi tempi della tragedia e dell'epica, i quali differiscono nell'estensione perché:

> La tragedia cerca quanto più può di tenersi entro un sol giro di sole o lo sorpassa di poco, mentre l'epopea non ha limiti di tempo[28].

Dunque, rispetto alla tragedia che deve svolgersi nell'arco di una giornata, l'*epos* può concedersi una certa elasticità temporale, purché non si arrivi a spandere gli eventi su periodi troppo lunghi, il che potrebbe causare una frattura nella continuità narrativa. Bisogna precisare, però, che questo non è un vantaggio dell'epica sulla tragedia, ma è un elemento strettamente conseguente alla diversa natura delle due arti: la tragedia ha una natura scenica mentre l'epica una natura esclusivamente narrativa.

Riguardo invece all'unità di luogo, Aristotele non ne fa esplicita menzione, ma è verosimile credere che, essendo il poema epico un racconto esteso nel tempo, questo può spaziare geograficamente in diverse ambientazioni.

Infine, Aristotele affronta direttamente il confronto fra tragedia ed epica, giungendo ad una conclusione che ha suscitato numerose perplessità. Riflettendo su quale imitazione sia migliore, se quella tragica o quella epica, Aristotele ammette che quella tragica è superiore dapprima perché «tutti gli elementi del poema epico si trovano nella tragedia, mentre non tutti gli elementi della tragedia si trovano nel poema epico»[29], poi perché:

> La mimèsi tragica raggiunge il suo proprio fine in più breve spazio che non la mimèsi epica; [e questo è un grande vantaggio,] perché ciò che è più condensato produce un diletto assai maggiore che se diluito in un lungo periodo di tempo. Quale effetto produrrebbe, per esempio, l *'Èdipo [re]* di Sofocle, se uno lo allungasse in tanti versi quanti sono quelli della *Iliade?* Finalmente: la mimèsi epica ha minore unità; di che è prova il fatto che da qualunque mimèsi epica si possono trar fuori più tragedie. Cosicché, se un poeta epico compone un suo poema intorno a un'unica favola [sufficiente per una sola tragedia], o egli svolge cotesta favola con la [dovuta] brevità, e il suo poema sembrerà strozzato; o la tira in lungo fino a raggiungere la lunghezza conveniente alla misura epica, e il suo poema sembrerà annacquato[30].

Per spiegare questo passaggio, mi affido alle parole di Manara Valgimigli che ne ha abilmente colto il senso: «Provatevi, dice Aristotele, a costruire un poema seguendo

[28] Aristotele, *Poetica*, 1449 b, 10.
[29] Aristotele, *Poetica*, 1449 b, 15.
[30] Aristotele, *Poetica*, 1462 b, 0-5.

rigidamente le stesse norme di unità di azione che valgono per una tragedia, e il poema, o per un verso o per l'altro, vi riuscirà difettoso»[31]. Sembra emergere, allora, la fallacità di quel lavoro di deduzione ed estensione all'epica delle regole esposte per la tragedia perché non si può sostenere – come faceva la maggior parte della critica rinascimentale, o perlomeno quella legata a un'interpretazione più rigida della *Poetica* aristotelica – una corrispondenza precisa e netta tra i due generi. Questo non è possibile in virtù delle diverse esigenze narrative e stilistiche a cui i due generi rispondono. In questo senso, il tentativo di applicare senza riserve le categorie tragiche all'*epos* non solo è inadeguato, ma rischia anche di impoverire la complessità strutturale e l'essenza stessa del genere.

### 1.2.2. Omero come paradigma del modello epico

In questo sforzo di conciliazione fra la teoria normativa tragica e la prassi scrittoria epica, il richiamo a Omero assume un ruolo cruciale: è nelle due opere omeriche che Aristotele individua l'esempio paradigmatico di un'epica capace di coniugare efficacia poetica, rigore formale e forza drammatica, al punto da poter assurgere non solo a modello pratico, ma anche teorico. Dunque, la centralità di Omero nella trattazione dell'epopea della *Poetica* è il punto di partenza per comprendere come i poeti rinascimentale si sono mossi per fondare una legittimità normativa dell'epica sul terreno dell'antico modello aristotelico.

All'interno della *Poetica*, Omero non solo si presenta come un punto riferimento costante per l'esemplificazione delle teorie legate all'epica, ma viene eletto a vero e proprio paradigma della poesia epica: egli non solo «fu il poeta per eccellenza»[32], ma addirittura «ci apparisce, di fronte a tutti gli altri poeti, di una divina superiorità»[33]. Il giudizio di Aristotele, lungi dal limitarsi ad una mera celebrazione estetica, elegge Omero come unico autore in grado di soddisfare pienamente le esigenze strutturali e formali dell'*epos*.

Omero rappresenta per Aristotele l'incarnazione perfetta della *téchne* poetica applicata all'epica. Egli viene lodato anzitutto per la chiarezza e la coerenza dell'intreccio: se gli altri poeti spesso disperdono l'unità narrativa dilatando la materia o moltiplicando gli episodi, Omero fu capace di costruire una narrazione organicamente ordinata. Questo dato

[31] Aristotele, *Poetica*, a cura di Manara Valgimigli, Bari, Laterza, 1964, p. 235.
[32] Aristotele, *Poetica*, 1448 b, 30.
[33] Aristotele, *Poetica*, 1459 a, 30.

è esemplificato dal fatto che «poetando l'*Odissea*, non si mise a poetare tutti i casi che capitarono a Odisseo […] ma compose la *Odissea*, e così anche la *Iliade,* intorno ad un'azione unica»[34]. Come abbiamo visto, questo principio di selezione dell'intreccio si fonda sull'idea che l'efficacia narrativa deriva dall'unità dell'azione intesa come struttura dotata di inizio, mezzo e fine. Anche in questo caso Omero presenta un modello di piena realizzazione di questo principio perché:

> Neppur la guerra di Troia, benché avesse principio e fine, si accinse a poetare nella sua totalità: troppo lungo sentì che sarebbe stato codesto racconto e difficilmente si sarebbe potuto abbracciare di un unico sguardo; oppure sentì che, se anche fosse stato di misurata lunghezza, era pur sempre troppo complicato dalla varietà degli avvenimenti che conteneva. E allora egli ne staccò una parte, e molti di quegli avvenimenti trattò come episodi[35].

L'abilità omerica si esprime pienamente in questa capacità di selezionare la materia e di ordinarla secondo criteri funzionali alla rappresentazione, evitando tanto la dispersione narrativa quanto la sovrabbondanza tematica, due dei principali difetti riscontrati da Aristotele nei poemi ciclici.

Omero, però, non è solo maestro nella costruzione del racconto, ma anche in scelte che riguardano la sfera prettamente stilistica:

> Omero per infinite altre ragioni è degno di lode, ma in modo specialissimo per questa, che egli è l'unico dei poeti epici il quale non ignori qual parte il poeta deve assumere nel poema in propria persona. Il poeta epico deve parlare in persona propria il meno che è possibile; quando fa codesto egli non è imitatore [nello stretto senso della parola][36].

Qui Aristotele attribuisce ad Omero una consapevolezza retorica importante riguardo a quel principio, poi tanto caro ai denigratori dell'Ariosto, di eclissamento della persona del poeta nel suo romanzo. Omero è stato un degno poeta, pur senza il bisogno di intervenire costantemente nella narrazione.

Ma è soprattutto nella gestione del meraviglioso e del verosimile che la superiorità di Omero si manifesta maggiormente: sebbene le sue opere contengano elementi fantastici e soprannaturali, essi risultano integrati in una rappresentazione coerente, capace di suscitare adesione e credibilità poetica. Aristotele ne cita un esempio:

---

[34] Aristotele, *Poetica*, 1451 a, 20-25.
[35] Aristotele, *Poetica*, 1459 a, 30.
[36] Aristotele, *Poetica*, 1460 a, 5.

> Così, per esempio, l'inseguimento di Ettore, portato su la scena con tutti i suoi particolari, con quei Greci da una parte che stanno fermi e non inseguono, e Achille dall'altra che li trattiene con cenni del capo, sarebbe cosa da ridere; invece nell'epica tutto questo sfugge. Anzi, questa specie di meraviglioso [nella poesia narrativa] è piacevole: il che è provato dal fatto che tutti, quando raccontano, amano aggiungere al racconto qualche cosa di lor propria invenzione, persuasi con ciò di riuscire più dilettevoli a chi ascolta. E Omero è superiore anche in questo a tutti gli altri poeti, ai quali ha insegnato come si debbono dire menzogne[37].

Omero non solo è consapevole della necessità di introdurre elementi meravigliosi – irrazionali, nel caso specifico dell'inseguimento di Ettore – per predisporre il piacere del pubblico, ma lo fa anche con misura e intelligenza, governando il non verosimile in una cornice narrativa credibile.

Omero, letto sotto questa luce, diventa non solo un modello da imitare, ma anche un metro di giudizio, un criterio normativo implicito attraverso cui valutare la bontà di un poema epico. Infatti, come sottolinea Sergio Zatti: «il modello lasciato da Omero in eredità ai suoi successori, con la forza coercitiva della sua autorevolezza e delle magistrali soluzioni narrative che l'elogio di Aristotele (*Poetica* 23, 1459 a 17 sgg.) ha provveduto a sancire, ha fortemente condizionato lo sviluppo storico dell'epica»[38]. La sua figura assume pertanto, proprio in virtù di questa autorevolezza teorica, un ruolo fondativo nella riflessione cinquecentesca sul poema eroico, diventando garante e punto di partenza per ogni tentativo di riformulazione moderna dell'*epos*.

Tuttavia, c'è da considerare anche il risvolto della medaglia: il tentativo di incasellare i poemi omerici entro le categorie normative della *Poetica*, se da un lato «contribuisce in modo determinante a leggere Omero inquadrandone le strutture fondamentali entro il genere epico»[39], dall'altro conduce ad una lettura forzata degli stessi, «letti quasi soltanto alla luce di un Aristotele a sua volta interpretato per forza di cose, in maniera provvisoria e non di rado opinabile e semplicistica»[40].

I poeti epici rinascimentali si formano così in questo clima teorico: leggono Aristotele e Omero e ne discutono le teorie e le soluzioni, cercando un equilibrio capace di coniugare il rigore formale e strutturale delle norme aristoteliche e l'esemplarità delle

---

[37] Aristotele, *Poetica*, 1460 a, 15.
[38] Sergio Zatti, *Il modo epico*, Bari, Laterza, 2000, p. 34.
[39] Federico Di Santo, *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade»: da Trissino a Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, p. 145.
[40] *Ivi*, p. 145-146.

opere omeriche con la libertà e la varietà della tradizione epica a loro contemporanea. Quest'ultima, infatti, si stava strutturando sulla base dell'esempio ariostesco, il quale, nel *Furioso*, aveva privilegiato una forma di racconto le cui soluzioni apparivano sempre più problematiche e ambigue alla luce della riscoperta della *Poetica* e del recupero di Omero.

## 1.3. Oltre Aristotele: il caso (fortunatissimo) del *Furioso*

Il primo banco di prova che permise di radicare Aristotele, e di conseguenza Omero, al terreno del poema epico rinascimentale fu la pubblicazione dell'*Orlando furioso.*

Ludovico Ariosto pubblica il suo poema in tre edizioni, rispettivamente nel 1516, 1522, 1532 – edizioni d'autore in quanto seguite dallo stesso Ariosto in tipografia. Il poema ebbe fin da subito un grande successo, divenendo il poema cavalleresco per eccellenza, tradotto, imitato, studiato e diffuso in tutta Europa. Lo stesso Tasso è costretto ad ammetterlo:

> L'Ariosto, che partendo dalle vestigie de gli antichi scrittori e dalle regole d'Aristotele, ha molte e diverse azioni nel suo poema abbracciate, è letto e riletto da tutte le età, da tutti i sessi, noto a tutte le lingue, piace a tutti, tutti il lodano, vive e rinvigorisce sempre nella sua fama e vola glorioso per le lingue de' mortali[41].

Tale successo dell'opera è testimoniato in quegli anni dallo straordinario numero di edizioni che coprono l'intero ventaglio di possibilità: si va da edizioni popolari a edizioni di pregio, persino a edizioni illustrate[42], a testimonianza di un pubblico ampio e variegato. Il *Furioso* rappresenta in quegli anni non solo un poema di corte, ma un poema della civiltà letteraria del Rinascimento perché ne diventa «l'espressione più vera e piena dei propri valori vitali ed estetici»[43]. È questo, quindi, un poema che racchiude in sé i valori, le contraddizioni e le tensioni di un'epoca segnata dalla riscoperta dei classici e da una nuova consapevolezza della letteratura.

Bisogna, però, ammettere che questo giudizio favorevole «si formò più facilmente in un momento propizio di gusto non ancora turbato e complicato dall'aristotelismo»[44].

---

[41] Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 22-23.
[42] Fra queste edizioni merita una particolare menzione l'edizione giolittiana del 1542 che è fondamentale per l'affermarsi di una iconografia 'iconica' del *Furioso*.
[43] Walter Binni, *Ariosto. Scritti 1938-1994*, Firenze, Il Ponte Editore, 2015, p. 153.
[44] *Ibidem*.

La precedenza cronologica della pubblicazione rispetto all'emergere insistente delle teorie poetiche aristoteliche non sottrae però il poema dal giudizio a posteriori degli interpretatori più accaniti della *Poetica*. Anzi, la riflessione che ne segue risulta ancora più accesa proprio perché le soluzioni adottate nel *Furioso* non sembrano né corrispondere alle norme esposte da Aristotele né sono conformi al dettato omerico.

Il poema necessita, allora, di una giustificazione e legittimazione teorica. Da qui l'emergere di un dibattito fra chi legittima il poema sostenendo che osserva le regole dell'epica e chi, seguendo le regole di Aristotele, nega e attacca la liceità stessa del poema[45] – lo stesso Tasso, interrogandosi sulla legittimità dell'opera ariostesca, arriva a definirla opera di «incerta natura»[46].

I nodi principali delle accuse rivolte al *Furioso* possono essere riassunti con le parole di Giovan Battista Nicolucci, detto Pigna, umanista e letterato ferrarese, che in una lettera datata Lucca, 25 luglio 1548, rivolgendosi a Giraldi Cinzio, scrive:

> Non sono stato in alcuna città che favellato non abbia con persone dotte del Furioso del nostro messer Lodovico, le quali, tirando prima fuori il Domenichi, e di lui e di Vostra Signoria affezionatissimo quasi tutte, chi in una cosa e chi in un'altra li riprendono. E benché varie e molte siano le reprensioni, e fatte in più luoghi particolari, a me pare però che tutte a questo s'indirizzino, ch'egli non abbi seguitato le vestigia degli antichi poeti. Imperciò che dicono che il titolo propone una cosa della quale manco si parla in tutto il libro che d'altro, e seguitano argomentando che gli altri scrittori fanno rispondere insieme il principio e il fine, ma che il suo cominciamento è diversissimo da quello che nell'ultimo si conchiude. Dicono altresì che va per tutta l'opera saltando d'una cosa in un'altra intricando tutto il poema, e che piglia quelle sorti d'arme fatte con incantagione, e quelle donne ed uomini negromanti che sono fuori dell'usanza, e quello che molto più monta, vi aggiungono che si de' stare su una sola azione, ma che egli molte ne piglia. Oltre di ciò, che fuori de decoro molte cose vi sono. […] In breve cercano di farmi vedere che egli si è del tutto scostato dalla Poetica di Aristotile[47].

Dunque, incongruenza del titolo, mancata aderenza alle unità aristoteliche, in particolare mancata aderenza all'unità d'azione, presenza di molteplici digressioni e fili narrativi che si intrecciano fra loro e uso inverosimile del meraviglioso.

---

[45] Si tace in questa sede, non senza la consapevolezza della sua rilevanza critica, la complessa disputa intorno alle categorie di romanzo ed epica.
[46] Torquato Tasso, *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata,* in *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, p. 417.
[47] G. B. Giraldi Cinzio, *Scritti critici,* a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973, pp. 246-247.

Cinzio darà una giustificazione a questi punti dapprima nella lettera di risposta al Pigna e poi nel suo *Discorso intorno al comporre de i romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre maniere di poesie* (1554)[48].

Andando per ordine, chiariamo la questione intorno al titolo. Ad Ariosto viene criticata la mancata corrispondenza fra il titolo, *Orlando furioso,* e il soggetto dell'opera. Giraldi, al proposito, replica sulla questione in una lettera a Bernardo Tasso:

> E perché Vostra Signoria mi ha tocco una parola del titolo dell'Ariosto, le dico che ad opera di tante azioni di diversi cavalieri, non fu convenevole dar nome da un solo cavaliero, né meno gliene conviene dargliele di quello nel quale non devea finire l'opera sua[49].

Di diverso avviso è, invece, Simone Fornari che, nella sua *Sposizione sopra l'Orlando furioso di messer Ludovico Ariosto* (1549), scrive: «non sempre si vede, che dalla prencipal attione viene il libro denominato»[50]. A giustificazione di ciò, egli cita proprio il caso dell'*Iliade* che nonostante abbia come centro narrativo e tematico l'ira di Achille, non prende da questo il suo nome. Dunque, il titolo, pur non rispecchiando il focus narrativo dell'opera, è comunque scelto da Ariosto sulla falsariga dei poeti antichi.

Riguardo al secondo punto, invece, il poema ariostesco si presenta realmente come un intreccio di molteplici fili narrativi – la pazzia di Orlando, la guerra fra cristiani e saraceni, l'amore fra Ruggero e Bradamante – continuamente interrotti e ripresi. Questo aspetto non rende il *Furioso* conforme al principio di imitazione di un'azione unica e fa apparire l'opera agli occhi dei suoi accusatori come difettosa perché mancante di coerenza strutturale. Su questo punto Giraldi replica discostandosi dall'esempio ariostesco e chiarendo la sua predilezione per una narrazione che contrappone «l'unità alla molteplicità e la continuazione alla digressione»[51].

---

[48] Bisogna precisare che la proposta di Cinzio non è volta tanto alla giustificazione del *Furioso*, quanto piuttosto a riconoscere l'autonomia del romanzo cavalleresco rispetto alla teoria di Aristotele. Secondo lui, non ha senso applicare Aristotele ad un genere letterario nato dopo di lui, pertanto quelle norme non sono applicabili. Quel testo va perciò preso per ciò che è: un trattato sulle modalità per scrivere un romanzo, e ancora più precisamente un trattato teorico volto a promuovere e giustificare il suo personale poema, l'*Ercole*, che darà alle stampe qualche anno dopo e che risulta la realizzazione concreta di quelle teorie anticipate nei *Discorsi*.

[49] G. B. Giraldi Cinzio, *Carteggio*, a cura di S. Villari, Messina, Sicania, 1996, p. 278.

[50] Simone Fornari, *La spositione di m. Simon Fornari da Rheggio sopra l'Orlando furioso di m. Ludovico Ariosto*, Firenze, Lorenzo Torrentini, 1549, p. 43.

[51] Stefano Jossa, *Ariosto o Boiardo? Giovan Battista Giraldi Cinzio critico dell'Orlando furioso*, in *Volteggiando in su le carte. Ludovico Ariosto e i suoi lettori*, Atti del IV seminario di letteratura italiana (20 ottobre 2009), a cura di E. Garavelli, Helsinki, University Press of Helsinki, 2011, pp. 45-71, p. 65.

Ancora in disaccordo appare il giudizio di Fornari che chiarisce come Ariosto, secondo lui, non si è voluto limitare ad una trama lineare, ma ha invece voluto e saputo orchestrare una struttura armonica in cui «le parti d'un poema sì fattamente [concatenate], che l'una dall'altra dipende»[52]. Per Fornari, dunque, la varietà delle azioni, dei personaggi, ma anche dei registri e degli stili è deliberata e perfettamente in equilibrio nelle sue parti; pertanto, non si può tacciare il poema di mancanza o incoerenza strutturale.

Emerge, inoltre, l'accusa di non rispettare la verosimiglianza imposta dallo Stagirita con l'introduzione di quelle armi incantate. Tuttavia, come abbiamo già visto, l'utilizzo del meraviglioso cavalleresco non solo è legittimato da Aristotele, ma persino ritenuto necessario in un poema che voglia dilettare. Dunque, l'uso del meraviglioso cavalleresco può essere accettato se funzionale ad un fine morale e se risulta credibile agli occhi del lettore.

Infine, un'ultima accusa, non presente nella lettera di Pigna, verte sull'eccessiva intrusione del narratore che interviene puntualmente nei vari canti sia per gestire la tecnica del racconto intrecciato sia per inserirvi commenti moraleggianti – Ariosto deroga, così, dalla norma aristotelica e persino da Omero, il quale era stato maestro dell'epica pur senza intervenire nel testo. Riguardo a questo, Fornari deve ammettere che «pochi sono gli principi de canti nella presente opera, ne quali il poeta non si spatij dolcemente per alcun loco morale secondo che la suggetta materia richieda»[53]. Ariosto, quindi, si intromette nella sua opera, ma lo fa in maniera "dolce", cioè in modo equilibrato, e comunque solo per esigenze strettamente narrative.

A conclusione di questo paragrafo, possiamo ammettere che il dibattito intorno al *Furioso* se da un lato rivela la complessità di un'interpretazione univoca delle norme aristoteliche, dall'altro contribuisce a definire dei parametri entro i quali l'epica rinascimentale cerca una propria legittimazione. Ariosto, infatti, aveva messo in discussione tutto l'impianto retorico e ideologico dietro al genere epico, ammettendo, contro i suoi denigratori, la possibilità assolutamente vincente di conciliare il gusto moderno per la varietà con l'antica esigenza dell'unità e della coerenza. La grandezza del *Furioso* sta proprio nell'aver saputo rinnovare il canone epico restando nei confini della poetica classica, ma

[52] Simone Fornari, *La spositione di m. Simon Fornari da Rheggio sopra l'Orlando furioso di m. Ludovico Ariosto*, Firenze, Lorenzo Torrentini, 1549, p. 3-4.
[53] *Ivi*, p. 108.

adattandola alle esigenze del poema moderno, derogando però da norme teoriche troppo stringenti.

L'*Orlando furioso* diventa, allora, nel Rinascimento il termine di confronto obbligato per ogni riflessione sulle nuove possibilità dell'epica.

## 1.4. Esperimenti epici tra Ariosto e Tasso

Dopo il successo dell'*Orlando furioso*, il genere si trova di fronte ad un crocevia critico e creativo: da un lato la forza d'urto della tradizione cavalleresca e popolare con il suo gusto per la varietà, la digressione e il meraviglioso; dall'altro l'autorità sempre più vincolante di quei precetti aristotelici e del modello omerico. Il poema epico del Cinquecento, dunque, non è un genere stabile, ma una forma in cerca di equilibrio: tra la pluralità del *Furioso* e l'unità della *Poetica*.

È in questo clima, a cavallo fra l'ultima edizione del *Furioso* e la prima della *Liberata* che si muove una parte significativa della produzione poetica del primo Cinquecento. Questa, dimenticando forse il modello ariostesco, si volge al recupero attivo dei principi aristotelici e tenta la strada di un poema epico "corretto". Tale orientamento trova sostegno nella convinzione, ormai condivisa dai più, che «l'esemplarità paradigmatica d'un sonetto o d'un poema dipende dalla congruenza alle regole, in particolare le regole dei generi letterari legate alla riscoperta della *Poetica* di Aristotele e dal rapporto d'imitazione coi modelli antichi, greco-latini e volgari»[54].

Come abbiamo già illustrato in precedenza, l'adesione alla *Poetica* comporta l'assunzione dell'epica omerica come unico modello legittimo: l'autorità di Omero, filtrata attraverso la lettura aristotelica, diventa la chiave di svolta per rifondare l'*epos* moderno secondo criteri razionali, regolati e sistematici. In questo quadro, «la ricerca del nuovo avviene all'interno di un ossequio stretto del modello, l'originalità è concepita come ritorno all'antico, la scrittura addirittura come restauro archeologico di forme e tradizioni obsolete»[55]. La riscoperta e l'imitazione di Omero si configurano, quindi, non come una mera operazione estetica, bensì come una scelta teoricamente obbligata e funzionale a garantire la legittimità di un'opera.

---

[54] Davide Colombo, *«Aristarchi nuovi ripresi». Giraldi, Minturno e il riuso dell'antico nella trattatistica del Cinquecento*, in *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, a cura di Massimo Gioseffi, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2010, pp. 153-182, p. 154.
[55] Sergio Zatti, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Mondadori, 1996, p. 65.

In questo contesto si collocano le prove epiche di Gian Giorgio Trissino e Luigi Alamanni, entrambe animate da un'esplicita volontà di conformarsi alle regole aristoteliche attraverso la mediazione del modello omerico. Tanto *L'Italia liberata dai Goti* quanto l'*Avarchide* si proporranno al pubblico come poemi epici regolari, strutturati secondi i principi di unità e verosimiglianza e costruiti sulla base di un impianto narrativo che è fortemente debitore del modello dell'*Iliade*.

### 1.4.1. L'esempio trissiniano: *L'Italia liberata dai Goti*

Lo scarto tra fortuna letteraria e legittimazione teorica non fu mai così evidente come nel confronto fra l'*Orlando furioso* che, sebbene accusato di mancare all'applicazione delle norme aristoteliche, godette di quella vastissima popolarità sopra accennata e il contro-esempio ambizioso promosso da Gian Giorgio Trissino con *L'Italia liberata dai Goti*, la cui esemplare adesione alle norme aristoteliche e al modello omerico non bastò a garantirne l'efficacia artistica. Esemplificativo è allora il pensiero di Federico Di Santo per il quale «qualunque sia il principio o la pluralità di principi a cui vengano ricondotti l'interpretazione e di conseguenza il giudizio di valore di un'opera, sarà sempre ipotizzabile la realizzazione di un'altra opera che, soddisfacendo appieno tali principi, sia tuttavia disastrosa nella sua effettiva riuscita artistica»[56].

Trissino, con quest'opera, si pone l'intento quanto mai ambizioso di scrivere il primo vero poema epico italiano conforme *in toto* ai precetti di Aristotele. Persino la sua personale *Poetica* – un trattato teorico in cui definisce preventivamente le norme su cui basare la composizione del suo poema – appare «quasi una traduzione dell'antica *Poetica* greca»[57].

Dunque, l'intenzione esplicita di Trissino è quella di imitare Omero secondo l'arte di Aristotele, e proprio nella dedica a Carlo V scrive «mi sono sforzato servare le regole d'Aristotele, il quale elessi per maestro, sì come tolsi Omero per Duce, e per Idea»[58]. Il poeta vicentino, allora, si pone apertamente sotto il segno di Omero, privilegiando l'*Iliade* come modello strutturale, tematico e stilistico.

---

[56] Federico Di Santo, *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade»: da Trissino a Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, p. 11.
[57] Paola Pecci, *Riscrittura e imitazione omerica ne L'Italia liberata dai Goti di Gian Giorgio Trissino*, in «Corpus Eve. Èmergence du Vernaculaire en Europe», 2 | 2015, pp. 1-21, p. 2.
[58] Giovan Giorgio Trissino, *Al clementissimo ed invittissimo imperatore Quinto Carlo Massimo*, in *L'Italia liberata dai Goti,* Londra, 1779, p. xxviij.

Ne *L'Italia liberata dai Goti*, pubblicata in due tempi – canti I-XII nel 1547 e XIII-XXVII nel 1563 – Trissino sceglie di narrare le vicende della guerra greco-gotica del VI secolo, concentrandosi sulla figura del generale romano Belisario, mandato da Giustiniano per riconquistare l'Italia occupata, appunto, dai Goti. Dunque, l'adesione all'unità aristotelica e l'*imitatio* omerica del poema trissiniano sono già evidenti nella scelta della materia da trattare. L'opera, infatti, ruota attorno ad una azione unica che, come voleva la *Poetica*, si mostra ordinata nel suo principio, mezzo e fine. L'autore non nasconde di aver seguito la scia del dettato omerico per questo, anzi dichiara apertamente che nella scelta della materia e della sua ordinazione si è ispirato all'esempio omerico:

> Ed in questo ho imitato il divino Omero, il quale volendo descrivere l'ira di Achille, e i danni, che per essa ebbeno i Greci intorno a Troja, cominciò dal principio, ed origine della detta ira, e terminò nella fine di quella, cioè nel rendere il corpo di Ettore a Priamo. […] Il quale ordine parimente ancor io mi sforzo servare ne la predetta Giustiniana azione; cominciandolo, come ho detto, da la causa, et origine di essa guerra, e terminandola ne la fine; cioè ne la presa di Ravenna, e di Vitige loro re[59].

*L'Italia liberata dai Goti* si apre, dunque, *in medias res*, nel pieno della guerra, così come succedeva nel poema omerico. Tuttavia, l'influenza dell'*Iliade* non si limita alla sola riproduzione del modello strutturale e organizzativo di Omero, ma permea *L'Italia liberata* in modo più profondo. Ne sono un esempio: la ripresa dei *topoi* principali quali le lunghe descrizioni belliche, i duelli, le assemblee e i discorsi formali, i richiami alla divinità – in questo caso trasposti in chiave cristiana; i personaggi, modellati come alter ego di quelli omerici; lo stile narrativo debitore dell'uso omerico delle similitudini; la scelta, tanto apprezzata da Aristotele, di eclissare nel testo la persona del poeta che non interviene mai direttamente, ma fa parlare i propri personaggi per lui, o se interviene direttamente lo fa solamente in una serie di invocazione alle Muse. A tutto ciò si deve aggiungere che la materia stessa dei diversi episodi trova sempre un corrispettivo omerico, facendo risultare molti di essi delle «vere e proprie trasposizioni in volgare degli esametri omerici»[60]. *L'Italia* si presenta perciò al pubblico come «una gigantesca macchina da

[59] Giovan Giorgio Trissino, *Al clementissimo ed invittissimo imperatore Quinto Carlo Massimo*, in *L'Italia liberata dai Goti,* Londra, 1779, p. xxvij-xxviij.
[60] Paola Pecci, *Riscrittura e imitazione omerica ne L'Italia liberata dai Goti di Gian Giorgio Trissino*, in «Corpus Eve. Èmergence du Vernaculaire en Europe», 2 | 2015, p. 3.

riproduzione [dell'*Iliade*]»[61] che tende «a riattivare di volta in volta nella memoria [del lettore] l'ipotesto omerico che si cela sotto le forme epiche moderne»[62].

Tuttavia, l'ammirazione/adorazione nei confronti di Omero e l'impeccabile aderenza alle norme aristoteliche non garantisce all'opera trissiniana il successo desiderato, anzi il poema è freddamente accolto, «mentovato da pochi, letto da pochissimi, prezzato quasi da nissiuno, muto nel teatro del mondo, è morto alla luce degli uomini, sepolto a pena nelle librarie e nello studio d'alcuno letterato se ne rimane»[63].

Il poema, quindi, condannato fin dal suo esordio editoriale, ne risulta come un esempio maldestro di omerismo e il culto del sommo poeta non bastò a Trissino per dimostrarne l'efficacia dell'imitazione, e anzi secondo alcuni Trissino «d'Homero colse lo sterco, et non conobbe l'oro»[64].

Allo stesso modo anche i moderni critici parlano di una «incapacità di rielaborazione del modello»[65] da parte di Trissino e di un riuso dei materiali omerici «in modo grezzo con pochi, indispensabili aggiustamenti […] che quasi sempre appaiono male assemblati, se non addirittura ridicoli»[66].

Il caso di Trissino dimostra, allora, come l'imitazione di un modello classico consolidato e lo stretto asservimento ad Aristotele se perseguiti in forma rigida e scolastica soffocano l'invenzione poetica e ignorano la funzione primaria della poesia, cioè il diletto. In effetti, il motivo alla base dell'insuccesso di Trissino non fu probabilmente la mancanza di valore letterario, ma l'essere «vittima del suo stesso estremismo»[67].

---

[61] Amedeo Quondam, *La poesia duplicata. Imitazione e scrittura nell'esperienza di Trissino*, in *Atti del Convegno di Studi su Giangiorgio Trissino (Vicenza, 31 marzo-1 aprile 1979),* a cura di N. Pozza, Vicenza, Accademia Olimpica, 1980, pp. 67-109, p. 90.
[62] Sergio Zatti, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 103.
[63] Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 28.
[64] Francesco Bolognetti, *Capitolo a M. G. Giraldi Cinzio*, in *Dell'Hercole di M. Giovanbattista Giraldi Cinthio*, Modena, nella stamperia de Gadaldini, 1557, pp. 349-350; anche in Albert N. Mancini, *I capitoli letterari di Francesco Bolognetti: tempi e modelli della letteratura epica fra l'Ariosto e il Tasso*, Napoli, Federico e Ardia, 1989 (*A Messer Giovanbattista Giraldi Cinthio, vv. 11-12*). Già in G. B. Giraldi Cinzio, *Discorsi di M. Giovambattista Giraldi Cinthio intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di poesie*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1554, p. 33; in Id., *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973, p. 63 («cosi hora cio fare non sarebbe altro, che voler scegliere dall'oro del suo componimento lo sterco […] et pensare di haverne scielto l'oro purissimo, come si può vedere nell'*Italia* del Trissino»).
[65] Paola Pecci, *Riscrittura e imitazione omerica ne L'Italia liberata dai Goti di Gian Giorgio Trissino*, in «Corpus Eve. Èmergence du Vernaculaire en Europe*»,* 2 | 2015*,* p. 6.
[66] Claudio Gigante, *Esperienze di filologia cinquecentesca. Salviati, Mazzoni, Trissino, Costo, Il Bargeo, Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2003, p. 78.
[67] Sergio Zatti, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Mondadori, 1996, p. 64

### 1.4.2. Luigi Alamanni: *Girone il cortese* e l'*Avarchide*

Un «tentativo in parallelo»[68] con *L'Italia liberata dai Goti* si ha nello stesso anno (1548) con il *Girone il cortese* di Luigi Alamanni.

Poeta fiorentino e uomo politico attivo nella Francia di Francesco I, Luigi Alamanni cerca una via intermedia fra tradizione cavalleresca e poesia di ispirazione classica. Infatti, con il suo *Girone il cortese* (1548), una traduzione italiana in versi del *romance* medievale *Guiron le courtoise*, l'autore mostra la volontà «di passare dal romanzo cavalleresco al poema eroico»[69]. La trasformazione appare evidente già nel cambio di titolo dell'opera che, dai più prosastici e cavallereschi *Il Primo libro Dei chavalieri erranti* e *I cavalieri erranti*, approda a *Girone il cortese*: un nulla, certo, ma che segnala comunque una chiara intenzione poetica. A questo si aggiungono le varianti apportate al proemio che confermano il passaggio da una struttura episodica e accumulativa a una struttura nel quale il poema è «finalisticamente orientato, ordinato e casuale»[70]: non più un semplice susseguirsi delle avventure di Girone, ma un disegno unitario che riconfigura l'opera secondo i criteri propri dell'epica classica e delle teorie aristoteliche.

Anche quest'opera si pone, dunque, sotto il segno dell'imitazione «di Homero e di Virgilio & de gli altri migliori»[71] e ha l'intenzione di produrre un poema che sia «la perfection della cavalleria»[72]. Questo, però, è possibile solo col superamento del romanzesco dell'opera ariostesca della quale tuttavia se ne colgono gli aspetti più pertinenti con la tradizione epica: l'uso delle ottave, il sistema ritmico, il lessico e il repertorio formulare.

Pur nel rispetto della tradizione contemporanea e nonostante lo sguardo sempre attento alla questione aristotelica e omerica, il poema non consegue l'obiettivo prefissato. Il *Girone*, al pari dell'opera trissiniana, si risolve così «nel paradigma del fallimento di un primo aristotelismo in lotta con il modello ariostesco»[73].

---

[68] Michele Comelli, *Il Gyrone il Cortese di Luigi Alamanni e la tradizione cavalleresca italiana*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, a cura di A. Canova e P. V. Galli, Atti del Convegno (Scandiano – Reggio Emilia – Bologna, 3-6 ottobre 2005), Novara, Interlinea, 2007, pp. 403-422, p. 404.
[69] Stefano Jossa, *Dal romanzo cavalleresco all'epos omerico: il Girone e l'Avarchide di Luigi Alamanni,* in «Italianistica», 1, 2002, pp. 13-37, p.15.
[70] *Ivi*, p.20.
[71] Luigi Alamanni, *Al christianissimo et nobilissimo Arrigo Secondo invittissimo re di Francia*, in *Girone il cortese*, Venezia, Comin da Trino di Monferrato, 1549, p.8.
[72] *Ibidem*.
[73] Michele Comelli, *Il Gyrone il Cortese di Luigi Alamanni e la tradizione cavalleresca italiana*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, a cura di A. Canova e P. V. Galli, Atti del Convegno (Scandiano – Reggio Emilia – Bologna, 3-6 ottobre 2005), Novara, Interlinea, 2007, pp. 403-422, p. 404.

Più ambizioso sarà il successivo tentativo poetico di Alamanni: l'*Avarchide*, pubblicato postumo nel 1570. Con quest'opera, il poeta cerca di discostarsi ulteriormente dalla tradizione cavalleresca per avvicinarsi ad una struttura epica di chiaro stampo omerico. Alamanni, infatti, con questo testo propone «una vera e propria riscrittura dell'*Iliade*»[74], e lo stesso dichiara Batista Alamanni nella dedica alla serenissima Madama Margherita di Francia, nella quale scrive che il padre «ha voluto immitare (in quanto gli è stato possibile) l'*Iliade* del grande Omero […]. Egli con ogni studio, e diligenza si è ingegnato di volere quasi una toscana *Iliade* formare»[75].

Il poema, incentrato sull'assedio di Bruges del 500 d.C. e sul conflitto fra Celti cristiani e Germani pagani, ricalca l'assedio iliadico di Troia in chiave moderna. Ciò che ne risulta è un «vero e proprio travestimento con nomi bretoni dell'*Iliade* di Omero»[76] che conferma il tentativo di Alamanni di realizzare un nuovo canone epico fondato su basi classiche, ma aggiornato rispetto al contesto religioso e politico del proprio tempo e che possa ancora rivaleggiare con l'opera ariostesca.

Alamanni, però, in questo suo secondo tentativo letterario, non si è limitato ad un riuso dell'antico funzionale alle esigenze della modernità, ma ha anche tradotto questo riuso in un abuso delle forme classiche che ha soffocato ancora una volta l'*inventio* poetica e ne ha limitato una originale *dispositio* della materia[77]. Alamanni, infatti, riproduce fedelmente tutto l'impianto strutturale e retorico dell'*Iliade*; e sebbene, come sostiene Michele Comelli, l'originalità e l'ingegno del poeta sta nell'aver tradotto tutto il sistema di valori classici in senso moderno, questo non può bastare né a garantirne il valore letterario né a rendere l'opera fondamento di un nuovo canone.

Così, nonostante l'ambizione formale e intellettuale dell'opera, la ricezione fu disastrosa tanto quanto quella de *L'Italia liberata dai Goti*. L'*Avarchide* non riuscì ad imporsi né sul pubblico né fra i letterati e la scelta di imitare da vicino il modello omerico venne percepita come una debolezza piuttosto che come un elemento di forza e di

---

[74] Stefano Jossa, *Dal romanzo cavalleresco all'epos omerico: il Girone e l'Avarchide di Luigi Alamanni,* in «Italianistica», 1, 2002, pp. 13-37, p.14.
[75] Batista Alamanni, *Alla serenissima Madama Margherita di Francia, Duchessa di Savoia, e di Berrì*, in *La Avarchide del S. Luigi Alamanni*, Firenze, Filippo Giunti, 1570, pp. 12-13.
[76] Stefano Jossa, *Dal romanzo cavalleresco all'epos omerico: il Girone e l'Avarchide di Luigi Alamanni,* in «Italianistica», 1, 2002, pp. 13-37, p.24.
[77] Cfr. Michele Comelli, *Una «Toscana Iliade». Tra classicità e modernità: l'«Avarchide» di Luigi Alamanni,* in «Acme – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», 63, n. 3, Settembre-Dicembre 2010, pp. 63-112.

legittimazione teorica. Tasso, che pure sarà debitore al tentativo di Alamanni (come anche a quello di Trissino, e forse anche in misura maggiore), vide nell'opera «anzi traduzione che nuovo poema»[78], e questo dimostra nuovamente che l'imitazione di un modello non può risolversi in una sua mera rielaborazione, ma deve essere invece gestita con intelletto e abilità.

Risulta chiaro, allora, che sia *Girone il cortese* sia l'*Avarchide* presentano limiti evidenti e si configurano come tentativi ancora parziali e problematici. Ma se la loro importanza in questo percorso non risiede nella compiutezza dei loro risultati, va però almeno riconosciuto loro un valore letterario estrinseco per il ruolo che svolgono all'interno del panorama letterario rinascimentale: queste opere, ma anche *L'Italia liberata dai Goti*, sono infatti «una tappa importante nella transizione dal poema di Ariosto a quello di Tasso»[79].

Spetta allora a Tasso il compito di sanare lo scarto e la tensione fra eredità ariostesca, aspirazione normativa e *imitatio* omerica, cercandone una sintesi possibile.

## 1.5. La parabola tassiana

All'interno di questo vivace panorama epico del Cinquecento, la figura di Torquato Tasso rappresenta il punto di svolta per quelle lunghe tensioni irrisolte tra istanze teoriche, esigenze morali e ambizioni poetiche. Come abbiamo già avuto modo di osservare, il secolo ha visto affermarsi da un lato un modello epico moderno e di straordinario successo come l'*Orlando furioso*, con la sua varietà e il suo meraviglioso cavalleresco, e dall'altro tentativi più fedeli ad Aristotele e al paradigma omerico che però non hanno saputo conquistare un pubblico vasto a causa della loro rigidità strutturale. In questo scenario, la parabola tassiana si configura come un tentativo audace di conciliare finalmente e abilmente norma e invenzione, unità e varietà, autorità antica e sensibilità moderna.

Il progetto epico del Tasso si sviluppa progressivamente con due testi programmatici e le rispettive opere sperimentali che testimoniano il continuo confronto fra teoria e prassi poetica: la lettera prefatoria al *Rinaldo* e i *Discorsi dell'arte poetica*. Questi testi

[78] Torquato Tasso, *Le Lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate*, a cura di C. Guasti, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1853-1855, p. 200.
[79] Michele Comelli, *Il Gyrone il Cortese di Luigi Alamanni e la tradizione cavalleresca italiana*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, a cura di A. Canova e P. V. Galli, Atti del Convegno (Scandiano – Reggio Emilia – Bologna, 3-6 ottobre 2005), Novara, Interlinea, 2007, pp. 403-422, p. 403.

sono necessari per comprendere l'evoluzione poetica e intellettuale che si cela dietro alla composizione della *Gerusalemme liberata*, primo tentativo compiuto di dar forma all'ideale del nuovo poema epico cristiano. Un tentativo questo che, tra tensioni ancora irrisolte e continui ripensamenti, sfocerà poi nella radicale riscrittura della *Conquistata*.

### 1.5.1. Una lettera d'intenti: la lettera prefatoria al *Rinaldo*

Un lavoro compiuto sulla parabola tassiana non può esimersi dal dare traccia di uno dei suoi primi tentativi poetici: il *Rinaldo*. Composto fra il 1561 e il 1562, questo è il romanzo d'esordio di un Tasso appena diciottenne. Ambientata nel mondo carolingio, l'opera narra le imprese dell'omonimo cavaliere, impegnato in un percorso di formazione morale e cavalleresca che anticipa la figura ben più complessa del Rinaldo della *Gerusalemme liberata*.

Il poema, in dodici canti, è un esperimento ambizioso del Tasso che cerca di muoversi lungo due direttrici: da un lato l'onnipresente successo dell'*Orlando Furioso* e dall'altro il poema paterno dell'*Amadigi*. L'opera si installa, infatti, nel solco della tradizione cavalleresca inaugurata da Boiardo, e poi portata a compimento da Ariosto, ma rivela anche l'intenzione di distanziarsene.

Questa doppia direttiva è esemplificata nella lettera prefatoria *Ai lettori* del *Rinaldo*. Tasso, consapevole che «sì come nessuna azione umana mai fu in ogni parte perfetta, così ancora a nessuna mai mancaro i suoi riprensori»[80], decide di consegnare l'opera al pubblico non prima di averla adeguatamente giustificata, e lo fa proprio in questa sede.

In questa lettera «che appare a tutti gli effetti il suo primo documento di poetica»[81], Tasso dimostra di potersi inserire a pieno titolo nel dibattito cinquecentesco sul poema eroico. La lettera, allora, rappresenta un testo di straordinario interesse programmatico perché in essa Tasso dichiara una consapevolezza chiara circa la propria idea di poema epico moderno, il quale deve distaccarsi dal disordine del romanzo cavalleresco per avvicinarsi ad un modello più unitario. In tal senso, dichiara:

> Discostandomi alquanto da la via de' moderni, a quei miglior antichi più tosto mi sia voluto accostare: ché non però mi vedrete astretto a le più severe leggi d'Aristotile, le quali spesso hanno reso a voi poco grati que' poemi che per altro gratissimi vi sarebbono stati; ma

[80] Torquato Tasso, *Torquato Tasso ai lettori*, in *Rinaldo*, a cura di Luigi Bonfigli, Bari, Laterza, 1936, p. 3.
[81] Daria Porciatti, *La «favola» del «Rinaldo»* in «Studi tassiani», 59-51 (2011-2013), pp. 65-87, p. 65.

> solamente quei precetti di lui ho seguito, i quali a voi non togliono il diletto: com'è, l'usare spesso gl'episodi, ed, introducendo a parlar altri, spogliarsi de la persona di poeta, e far che vi nascano le agnizione e le peripezie, o necessariamente o verisimilmente, e che vi siano i costumi e il discorso espressi[82].

Tasso afferma di non voler seguire la via tracciata da Ariosto, ma vuole piuttosto imitare Omero e Virgilio. Qui si afferma già chiaramente l'ambizione tassiana di superare i limiti dell'epica ariostesca alla ricerca di un modello che sappia coniugare le teorie d'Aristotele con il diletto del lettore. Tasso, però, è comunque consapevole che il gusto del pubblico contemporaneo è cambiato e che pertanto non è più possibile un modello che si struttura con regole obsolete. Per questi motivi, pur riconoscendo l'importanza della *Poetica*, Tasso non vuole essere vincolato al suo asservimento. Così egli ha selezionato quelle teorie aristoteliche che gli sembrano potersi sposare con l'obiettivo di rendere piacevole il racconto per il lettore: l'uso degli episodi, le agnizioni e le peripezie e la rappresentazione dei costumi. Non si potrà allora recriminare al Tasso di non aver seguito le regole d'Aristotele, né di non aver tenuto conto dell'esempio ariostesco con i suoi successi e i suoi limiti, primo fra tutti quello dell'eccessiva presenza della persona del poeta in quei proemi moraleggianti – Tasso, qui, rifacendosi alla lezione di Omero e Virgilio e con il supporto della *Poetica*, corregge l'errore ariostesco perché ritiene che l'intromissione del poeta nel testo non è necessariamente utile a migliorare il racconto, anzi ritiene che «tanto il poeta è migliore, quanto imita più, e tanto imita più quanto men egli come poeta parla e più introduce altri a parlare»[83].

Il poeta ha scelto, poi, di attenersi ad Aristotele per quanto concerne la necessità e la verosimiglianza, due tratti fondamentali per garantire la coerenza del racconto. Proprio la coerenza del racconto è poi garantita dalla scelta di seguire Aristotele nella sua unità d'azione che non permette digressioni, pena un'opera disarmonica e dispersiva:

> È ben vero che ne l'ordir il mio poema mi sono affaticato ancora un poco, in far sì che la favola fosse una, se non strettamente, almeno largamente considerata; e ancora ch'alcune parti di essa possano parere oziose, e non tali, che, sendo tolte, via il tutto si distruggesse, sì come tagliando un membro al corpo umano, quel manco ed imperfetto diviene; sono però queste parti tali che, se non ciascuna per sé, almeno tutte insieme fanno non picciolo effetto, e simile a quello che fanno i capelli, la barba e gli altri peli in esso corpo, de' quali s'uno n'è

[82] Torquato Tasso, *Torquato Tasso ai lettori*, in *Rinaldo*, a cura di Luigi Bonfigli, Bari, Laterza, 1936, p. 4.
[83] *Ivi*, p. 5.

levato via, non ne riceve apparente nocumento; ma se molti, bruttissimo e difforme ne rimane[84].

Tasso si impegna a conferire al poema un'unità narrativa chiara e precisa. Infatti, dichiara: «tratto d'un sol cavaliero ristringendo (per quanto i presenti tempi comportano) tutti i suoi fatti in un'azione, e con perpetuo e non interrotto filo tesso il mio poema»[85]. Ammette però che questa unità non è strettamente osservata a causa dell'introduzione di episodi che, se non sono necessari di per sé, sono però necessari per andare incontro al piacere del lettore, per chiarire la narrazione e delineare la formazione del protagonista. Tasso, in questo senso, adotta una soluzione di compromesso fra l'unità aristotelica e la pluralità ariostesca, evitando tanto le critiche dei fanatici di Aristotele tanto quelle degli affezionati all'Ariosto. Infatti:

Ma io desiderarei che le mie cose né da severi filosofi seguaci d'Aristotile, c'hanno innanzi gl'occhi il perfetto essempio di Virgilio e d'Omero, né riguardano mai al diletto ed a quel che richieggiono i costumi d'oggidì, né da i troppi affezionati de l'Ariosto fossero giudicate[86].

Questa posizione riflette la sua volontà di cercare una terza via che sia una mediazione fra i due poli della bilancia. Tasso sta cercando una strada che concili l'unità strutturale dell'epica classica con la varietà narrativa del romanzo cavalleresco, senza aderire rigidamente né a una tradizione né all'altra. Egli, quindi, compone il suo poema «parte ad imitazione de gli antichi e parte a quella de' moderni»[87]. In questo senso, il *Rinaldo* è la proposta tassiana di una negoziazione fra teoria letteraria e uso contemporaneo, una negoziazione che permette – finalmente, forse – di dar vita ad un poema cavalleresco moderno.

Dunque, la lettera prefatoria del *Rinaldo*, sebbene non sia «una esaustiva e compiuta dichiarazione di poetica»[88], è senz'altro il punto di partenza per una trattazione più ampia e precisa della sua arte poetica perché le linee guida fin qui tracciate resteranno a fare da sfondo per i suoi poemi maggiori, mostrandoci un Tasso che rimane sostanzialmente fedele a questo nucleo teorico che ha iniziato ad illustrare in giovanissima età.

---

[84] Torquato Tasso, *Torquato Tasso ai lettori*, in *Rinaldo*, a cura di Luigi Bonfigli, Bari, Editori Laterza, 1936, p. 4-5
[85] *Ivi*, p. 6.
[86] *Ivi*, p. 5.
[87] *Ivi*, p. 6.
[88] Michele Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo di Torquato Tasso*, Milano, Ledizioni, 2013, p. 51.

### 1.5.2. I *Discorsi dell'arte poetica*: i fondamenti teorici del suo progetto

Se la lettera prefatoria al *Rinaldo* è solo un abbozzo di teoria letteraria, i coevi *Discorsi dell'arte poetica*[89], e poi i *Discorsi del poema eroico*, si mostrano, invece, come un vero e proprio trattato di teoria letteraria nel quale la portata teorica delle convinzioni tassiane si fa più ampia e diventa fondamento sicuro, ma non meccanico, per la stesura pratica della *Gerusalemme Liberata*. Questo testo si inserisce, allora, a pieno titolo in quel fenomeno squisitamente cinquecentesco di convergenza regolare fra teoria e prassi perché si attesta come «il primo documento cospicuo di quell'intima collaborazione fra il Tasso teorico e il Tasso poeta epico»[90].

Così come era già successo per Giraldi Cinzio che aveva scritto i suoi *Discorsi* per promuovere il suo personale poema, lo stesso avviene per Tasso: l'intenzione che muove il poeta è quella di comporre sì un trattato su come si debba scrivere un poema in generale, ma dietro a questa nobile intenzione si cela la volontà di giustificare teoricamente la successiva pubblicazione della *Gerusalemme liberata*. Non è, dunque, un caso che la sua produzione poetica posteriore venga a coincidere con le linee guida di teoria letteraria qui tracciate. Questo non è però un giudizio a posteriori, ma ciò che lo stesso Tasso si propone:

> Ma sì come nell'Apologia del mio poema e negli altri scritti più nuovi non è stato il mio proponimento altro che il difendere mio padre e me stesso, così in quei *Discorsi* che m'uscirono da le mani essend'io giovinetto, non volli diminuire in alcuna parte la riputazione di quell'autore, ma cercar la verità, e trovar la diritta strada del poetare, da la quale molto hanno traviato i moderni poeti. E benché io non dovessi, per l'età mia giovenile, farmi guida degli altri, nondimeno, vedendo molte strade e calcate da molti, non sapeva quale eleggere; e mi fermai tra me stesso discorrendo in quel modo che fanno i viandanti ove sogliono dividersi le strade, quando non si avvengono a chi gli mostri la migliore. E scrissi i miei *Discorsi* per

[89] Sulla data di composizione dei *Discorsi* si sono succeduti pareri discordanti. Ci atteniamo alla proposta di Serassi, accolta e approfondita da Sozzi e Luigi Poma, che colloca la composizione dell'opera nel 1564, o comunque non posteriormente al 1566 – contrariamente a quanto riteneva Solerti per cui l'opera è stata composta tra il 1567 e il 1570. Cfr. Luigi Poma, *Nota filologica*, in Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, Bari, Laterza, 1964, pp. 263-270.
[90] Guido Baldassarri, *Introduzione ai Discorsi dell'arte poetica*, in «Studi tassiani», 26, 1977, pp. 5-38, p. 7.

ammaestramento di me stesso, i quali sottoposi al giudicio altrui, come coloro che dimandano consiglio[91].

Nonostante questa sia una dichiarazione successiva tanto ai *Discorsi* tanto alla *Liberata*, Tasso sostanzialmente dichiara che nei *Discorsi* non solo vi è un intento apologetico a priori per la sua opera, ma soprattutto vi è il ritorno alla ricerca di quella terza via di mediazione fra antichità e modernità, fra aristotelici e ariostisti, una via che nella dimensione contemporanea non si dimostri né solo copia del modello classico né una stanca ripresa del moderno. Tasso, allora, nei suoi *Discorsi*, per far fronte a questa necessità elabora una personale teoria dell'epica che, come già avviene nella lettera prefatoria al *Rinaldo*, tiene conto delle norme aristoteliche e dei modelli classici, ma non dimentica neanche la lezione dei moderni, la quale con le sue trovate ha reso l'epica piacevole presso il grande pubblico.

Il punto di partenza resta sempre la *Poetica* di Aristotele che Tasso legge e commenta, e che spesso arriva addirittura a tradurre, tanto il suo pensiero converge con quello aristotelico. Così Tasso per formulare la sua teoria epica parte innanzitutto da quelli che per Aristotele sono gli aspetti fondamentali a cui il poeta si deve rivolgere per scrivere un poema:

> A tre cose deve aver riguardo ciascuno che di scriver poema eroico si prepone: a sceglier materia tale che sia atta a ricever in sé quella più eccellente forma che l'artificio del poeta cercarà d'introdurvi; a darle questa tal forma; e a vestirla ultimamente con que' più esquisiti ornamenti ch'alla natura di lei siano convenevoli[92].

Questi tre elementi, che sono rispettivamente gli argomenti dei tre libri in cui sono strutturati i *Discorsi*, sono quelli che il poeta che si vuole cimentare nella stesura di un poema eroico deve rispettare. Quindi, bisogna:

1. Trovare l'argomento di cui parlare, cioè la materia propriamente detta. Tale materia, però, deve essere scelta in prospettiva utile per l'introduzione dell'artificio del poeta.

[91] Torquato Tasso, *Le prose diverse di Torquato Tasso nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti*, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1875, p. 435.
[92] Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 3.

2. Trasformare questa materia in elaborazione artistica, cioè articolare il discorso narrativo e passare dalla materia alla favola.
3. Arricchire stilisticamente la favola con uno stile che le sia convenevole, cioè che sia adeguato alla materia stessa del poema.

I tre elementi rimandano ciascuno al dominio dell'*inventio*, della *dispositio* e della *elocutio*, principi cardine della struttura di qualsiasi discorso retorico e letterario[93].

Iniziamo dal primo punto. L'argomento di cui parlare, o materia nuda come la definisce Tasso, «viene offerta quasi sempre all'oratore dal caso o dalla necessità, al poeta dall'elezione»[94]. È, dunque, il poeta che con il suo ingegno deve eleggere a materia poetica un argomento che permetta un'esperienza conoscitiva e morale a chi leggerà il suo testo. La scelta di questa materia deve però essere guidata da un presupposto fondamentale: la verosimiglianza. Il verosimile, poi, dev'essere il filo conduttore non solo nella scelta della materia, ma anche nell'articolazione della stessa. In virtù della verosimiglianza Tasso afferma che la materia migliore per un poema è quella storica:

> La materia, che argomento può ancora comodamente chiamarsi, o si finge, e allora par che il poeta abbia parte non solo nella scelta, ma nella invenzione ancora, o si toglie dall'istorie. Ma molto meglio è, a mio giudicio, che dall'istoria si prenda, perché, dovendo l'epico cercare in ogni parte il verisimile (presupongo questo come principio notissimo), non è verisimile ch'una azione illustre, quali sono quelle del poema eroico, non sia stata scritta e passata alla memoria de' posteri con l'aiuto d'alcuna istoria[95].

La materia, dunque, può essere o del tutto finzionale o si può ricavare dalla storia. È tuttavia preferibile scegliere una materia storica perché questa contribuisce a garantire credibilità al racconto. A supporto di questa teoria, Tasso ci spiega che gli effetti patetici e la compartecipazione del lettore vengono meno nel momento in cui la materia è esclusivamente finzionale, cioè quando la materia non è tratta dalla storia e dalla realtà; diversamente, invece, il lettore è mosso a compassione di fronte a eventi storici che non può che conoscere.

---

[93] In questa sede ci occuperemo dei primi due punti, tralasciando la trattazione riservata all'*elocutio*.
[94] Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 3.
[95] *Ibidem*.

Dunque, la materia del poema deve trarsi dalla storia dal momento che il verosimile è condizione intrinseca e necessaria per la poesia, ma secondo Tasso:

> L'istoria o è di religione tenuta falsa da noi, o di religione che vera crediamo, quale è oggi la cristiana e fu già l'ebrea[96].

Ecco allora che la materia storica subito si intreccia con la religione che è *conditio sine qua non* del poema epico moderno. Ma l'introduzione della religione non è solo legata al suo motivo ideologico, ma anche ad un altro aspetto che per Tasso è essenziale nella trattazione della materia: il meraviglioso.

> Poco dilettevole è veramente quel poema che non ha seco quelle maraviglie che tanto movono non solo l'animo de gli ignoranti, ma de' giudiziosi ancora: parlo di quelli anelli, di quelli scudi incantati, di que' corsieri volanti, di quelle navi converse in ninfe, di quelle larve che fra' combattenti si tramettono, e d'altre cose sì fatte; delle quali, quasi di sapori, deve giudizioso scrittore condire il suo poema, perché con esse invita e alletta il gusto de gli uomini vulgari, non solo senza fastidio, ma con sodisfazione ancora de' più intendenti. Ma non potendo questi miracoli esser operati da virtù naturale, è necessario ch'alia virtù sopranaturale ci rivolgiamo[97];

La dimensione meravigliosa è un elemento essenziale dell'epica perché è grazie a essa che si garantisce il diletto del pubblico, ma questa deve sempre mantenersi ancorata al verosimile e alla storia. Non potendo, dunque, inserire un meraviglioso inverosimile, ecco allora che il compromesso fra le due dimensioni è trovato da Tasso proprio nella religione e nelle sue divinità.

E qui, subito, appare un ulteriore problema da affrontare perché:

> Rivolgendoci alle deità de' gentili, subito cessa il verisimile, perché non può esser verisimile a gli uomini nostri quello ch'è da lor tenuto non solo falso, ma impossibile; ma impossibil è che dal potere di quelli idoli vani e senza soggetto, che non sono e non furon mai, procedano cose che di tanto la natura e l'umanità trapassino[98].

Tasso, dunque, si chiede: se la religione deve essere sempre presente per garantire la storia e il meraviglioso, quale religione bisogna introdurre? Introdurre la religione

---

[96] Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 6.
[97] *Ibidem*.
[98] *Ibidem*.

pagana dei poemi classici è senz'altro un rischio per la modernità perché, oltre a non riflettere la verosimiglianza storica dei tempi, appare blasfema in una società ormai cristiana.

La soluzione è trovata da Tasso nella scelta di un meraviglioso che affonda le sue radici nella religione «che vera crediamo»[99], cioè quella cristiana. Infatti, anche in questa ci sono degli elementi meravigliosi – i miracoli, ad esempio – che non solo appaiono verosimili, ma sono anche radicati nella storia della cristianità e nella credenza popolare.

> Attribuisca il poeta alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter de gli uomini, a Dio, a gli angioli suoi, a' demoni o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è concessa questa podestà, quali sono i santi, i maghi e le fate. Queste opere, se per se stesse saranno considerate, maravigliose parranno, anzi miracoli sono chiamati nel commune uso di parlare. Queste medesime, se si avrà riguardo alla virtù e alla potenza di chi l'ha operate, verisimili saranno giudicate; perché, avendo gli uomini nostri bevuta nelle fasce insieme co 'l latte questa opinione, ed essendo poi in loro confermata da i maestri della nostra santa fede (cioè che Dio e i suoi ministri e i demoni e i maghi, permettendolo Lui, possino far cose sovra le forze della natura meravigliose), e leggendo e sentendo ogni dì ricordarne novi essempi, non parrà loro fuori del verisimile quello che credono non solo esser possibile, ma stimano spesse fiate esser avvenuto e poter di novo molte volte avvenire[100].

Quindi, il meraviglioso può essere conciliato con la religione a patto che venga attribuito a Dio, a Satana o agli angeli. Queste figure non appariranno mai inverosimili agli occhi del lettore perché sono la presenza reale di Dio in terra. Il pubblico è quindi disposto a credere a questo elemento meraviglioso perché è la rappresentazione verosimile del divino.

Queste premesse non bastano, però, a definire i confini entro i quali scegliere la materia del racconto. Così, Tasso, ricordando che la materia deve esser tale da consentire l'artificio del poeta, precisa che la storia a cui bisogna riferirsi non può essere né quella antica né quella moderna. La prima, infatti, pur consentendo al poeta un'ampia libertà d'inventiva, porta con sé un «incommodo per avventura non picciolo»[101], ossia l'introduzione di costumi non più in uso che fanno storcere il naso al lettore; la seconda, invece,

[99] Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 6.
[100] *Ivi*, p. 7.
[101] *Ivi*, p. 9.

pur rispettando i costumi della società, toglie «quasi in tutto la licenza di fingere»[102] perché se tutti i lettori conoscono ciò che è accaduto, in quanto avvenuto da recente, non sono disposti ad accettare nessun tipo di licenza poetica. Così, ancora una volta, Tasso propone una mediazione fra i due estremi, dicendo:

> Ma l'istorie de' tempi né molto moderni né molto remoti non recano seco la spiacevolezza de' costumi, né della licenza di fingere ci privano. Tali sono i tempi di Carlo Magno e d'Artù e quelli ch'o di poco successero o di poco precedettero; e quinci avviene che abbiano porto soggetto di poetare ad infiniti romanzatori. La memoria di quelle età non è si fresca che, dicendosi alcuna menzogna, paia impudenza, e i costumi non sono diversi da' nostri; e se pur sono in qualche parte, l'uso de' nostri poeti ce gli ha fatti domestici e familiari molto[103].

La scelta di compromesso ricade quindi sulla stagione medievale, una stagione che ha dato alimento al poema cavalleresco. Utilizzando questa materia, i due difetti principali sopra accennati vengono neutralizzati, e anche laddove ci fossero dei costumi diversi rispetto all'uso contemporaneo la narrativa moderna li ha già resi familiari e i lettori riescono a interpretarli in maniera credibile.

Infine, concludendo il discorso sulla materia, Tasso specifica che tutte queste «condizioni richieste» devono essere affiancate da una condizione, invece, necessaria: «l'azioni che devono venire sotto l'artificio dell'epico siano nobili e illustri». Questo è lo stesso principio con cui Aristotele accomuna tragedia ed epica perché entrambe dovevano essere imitazione di azioni illustri in quanto sono queste che muovono la pietà del lettore.

Ancora sulla scia di Aristotele, Tasso basa la riflessione sul rapporto fra qualità e quantità della favola narrata, cioè fra il tipo di materia che bisogna selezionare e l'estensione della stessa.

> Avvertisca dunque che la quantità ch'egli prende non sia tanta che, volend'egli poi, nel formare la testura della favola, interserirvi molti episodii e adomare e illustrar le cose che semplici sono in sua natura, ne venga il poema a crescer in tanta grandezza che disconvenevol paia e dismisurato; però che non deve il poema eccedere una certa determinata grandezza, come nel suo luogo si trattarà; che s'egli vorrà pure schivare questa dismisura e questo

[102] Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 10.
[103] *Ibidem*.

> eccesso, sarà necessitato lassare le digressioni e gli altri ornamenti che sono necessarii al poema, e quasi ne' puri e semplici termini dell'istoria rimanersene[104].

Qui Tasso riprende la teoria aristotelica di quella azione compiuta in sé stessa, autosufficiente e di una certa grandezza. Affermando quest'esigenza, Tasso delinea anche una critica alla poesia contemporanea: Trissino, ma anche Boiardo e Ariosto hanno allungato le loro opere «oltre il convenevol termine»[105], con la conseguenza che hanno lasciato da parte gli episodi e gli ornamenti del poema. Tasso contrappone a questi l'esempio meraviglioso di Omero «il quale, avendo propostasi materia assai breve, quella, accresciuta d'episodii e ricca d'ogni altra maniera d'ornamento, a lodevole e conveniente grandezza ridusse»[106].

Ora che la materia così scelta si è andata articolando e strutturando, deve diventare favola, cioè «forma e anima del poema». Questa è la parte più impegnativa della composizione dal momento che è qui che il poeta agisce e dimostra il suo ingegno. Poi, dovendo la materia scelta essere storica, è in questo momento che si dimostra l'essenziale differenza fra il poeta e lo storico. Se, come ricorda Aristotele, lo storico ha cura di raccontare i fatti come sono accaduti nei loro particolari, il poeta, invece, deve raccontare le cose come sarebbero potute accadere, tenendo sempre presente il verosimile dell'azione. Infatti:

> Ma peroché quello che principalmente constituisce e determina la natura della poesia, e la fa dall'istoria differente, è il considerar le cose non come sono state, ma in quella guisa che dovrebbono essere state, avendo riguardo più tosto al verisimile in universale che alla verità de' particulari, prima d'ogn'altra cosa deve il poeta avvertire se nella materia, ch'egli prende a trattare, v'è avvenimento alcuno il quale, altrimente essendo successo, avesse o più del verisimile o più del mirabile, o per qual si voglia altra cagione portasse maggior diletto; e tutti i successi che sì fatti trovarà, cioè che meglio in un altro modo potessero essere avvenuti, senza rispetto alcuno di vero o di istoria a sua voglia muti e rimuti, e riduca gli accidenti delle cose a quel modo ch'egli giudica migliore, co 'l vero alterato il tutto finto accompagnando[107].

Dunque, l'ingegno e l'abilità del poeta sta nel trovare la giusta via di mezzo fra verità storica e finzione poetica; solo in questo modo il poeta può accontentare sia le

---

[104] Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 14.
[105] *Ivi*, p. 15.
[106] *Ibidem*.
[107] *Ivi*, p. 17.

condizioni del verosimile sia il diletto del pubblico, raggiungendo il nucleo di una verità universale. Il poeta allora può e deve alterare la realtà e l'ordine degli eventi, mescolando la finzione alla storia. Tuttavia, anche per questo Tasso prevede se non delle regole, perlomeno dei suggerimenti affinché questa operazione riesca:

> Lassi il nostro epico il fine e l'origine della impresa, e alcune cose più illustri, nella lor verità o nulla o poco alterata ; muti poi, se così gli pare, i mezzi e le circonstanze, confonda i tempi e gli ordini dell'altre cose, e si dimostri in somma più tosto artificioso poeta che verace istorico[108].

Seguire queste indicazioni permette al poeta di non incorrere nell'inverosimile di eventi «che già nella notizia del mondo sono ricevuti per veri». Infatti, non è verosimile presentare un racconto con un finale o con un inizio diverso rispetto a quanto è avvenuto storicamente: il lettore non è disposto ad una storia controfattuale.

Fatte queste premesse, Tasso si addentra nel nucleo principale e più discusso dai suoi contemporanei: l'unità dell'azione.

> Procuri, dico, che la favola ch'indi vuol formare sia intiera, o tutta che vogliam dire, sia di convenevol grandezza, e sia una. […] Tutta o intiera deve essere la favola perch'in lei la perfezione si ricerca; ma perfetta non può esser quella cosa ch'intiera non sia. Questa integrità si trovarà nella favola s'ella avrà il principio, il mezzo e l'ultimo[109].

Mi limito a riportare questa parte della citazione perché le restanti affermazioni non sono altro che una traduzione di quanto già Aristotele aveva esposto nella *Poetica* circa la definizione di quel principio, mezzo e fine[110]. Tasso, in sostanza, sta riprendendo punto per punto il testo aristotelico, smontandolo e rimontandolo in base all'uso che ne vuole fare.

Avendo già discusso di quale grandezza sia convenevole al poema, passa a parlare dell'unità.

> Questa è quella parte, signor Scipione, che ha data a i nostri tempi occasione di varie e lunghe contese a coloro «che 'l furor literato in guerra mena». Peroché alcuni necessaria l'hanno giudicata, altri all'incontra hanno creduto la moltitudine delle azioni al poema eroico più

[108] Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 18.
[109] *Ivi*, p. 19.
[110] Vedi *Poetica*, 1450 b, 20-30 (p. 15).

> convenirsi; *et magno iudice se quisque tuetur*: facendosi i difensori della unità scudo della auttorità d'Aristotele, della maestà de gli antichi greci e latini poeti, né mancando loro quelle armi che dalla ragione sono somministrate; ma hanno per avversarii l'uso de' presenti secoli, il consenso universale delle donne e cavalieri e delle corti, e, sì come pare, l'esperienza ancora, infallibile parangone della verità[111].

Tasso fa riaffiorare in questo passo il dibattitto dei contemporanei attorno a questo tema, cioè se il poema deve avere unità come voleva Aristotele o giocare sulla pluralità come ha fatto Ariosto. Dunque, il dilemma sta nel fatto che o ci si affida all'autorevolezza di Aristotele e della poesia antica o si guarda all'uso contemporaneo che ha apprezzato la pluralità del *Furioso* e diffidato dall'unità del Trissino. Tasso a questo risponde in maniera lapidale:

> Io per me […] giudico nondimeno che non sia da esser seguito nella moltitudine delle azioni; la qual moltitudine scusabile nel poema epico può ben essere, rivolgendo la colpa o all'uso de' tempi o a comandamento di principe o a preghiera di dama o ad altra cagione, ma lodevole non sarà però mai riputata[112].

Tasso, dunque, accoglie l'uso dei moderni della varietà, ma continua a non prendere una posizione risoluta al riguardo dal momento che non va né contro la varietà né contro l'unità. Egli esibisce piuttosto una soluzione teorica che è il compromesso fra le istanze classiche e il gusto dei moderni, e lo fa parlando di una "unità molteplice", ossia di un racconto la cui azione sia unica, ma al cui interno si muovono una molteplicità di eroi e una molteplicità di episodi. Questo compromesso è possibile in virtù di un parallelismo tanto semplice quanto problematico: così come Dio è creatore di un unico mondo in cui la moltitudine è perfettamente integrata, così il poeta è creatore di un universo narrativo unico nel quale si muove la molteplicità.

> Io per me e necessaria nel poema eroico la stimo, e possibile a conseguire; peroché, sì come in questo mirabile magisterio di Dio, che mondo si chiama, e 'l cielo si vede sparso o distinto di tanta varietà di stelle, e, discendendo poi giuso di mano in mano, l'aria e 'l mare pieni d'uccelli e di pesci, e la terra albergatrice di tanti animali così feroci come mansueti, nella quale e ruscelli e fonti e laghi e prati e campagne e selve e monti si trovano, e qui frutti e fiori, là ghiacci e nevi, qui abitazioni e culture, là solitudini e orrori; con tutto ciò uno è il

[111] Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 22.
[112] *Ivi*, p. 23.

mondo che tante e sì diverse cose nel suo grembo rinchiude, una la forma e l'essenza sua, uno il nodo dal quale sono le sue parti con discorde concordia insieme congiunte e collegate; e non mancando nulla in lui, nulla però vi è di soverchio o di non necessario; così parimente giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto se non perché, al supremo Artefice nelle sue operazioni assomigliandosi, della sua divinità viene a participare) un poema formar si possa nel quale, quasi in un picciolo mondo, qui si leggano ordinanze d'esserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendii, qui prodigii; là si trovino concilii celesti e infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità, là avvenimenti d'amore or felici, or infelici, or lieti, or compassionevoli; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contegna, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una all'altra corrisponda, l'una dall'altra o necessariamente o verisimilmente dependa, sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini[113].

L'idea del «picciolo mondo» governa allora la concezione di un poema cavalleresco che è in grado di tenere insieme al suo interno elementi oppositivi, ma tutti necessari l'uno all'altro. Questi elementi devono essere perfettamente incastrati tra di loro affinché togliendone anche solo uno di essi non crolli su sé stesso tutto il mondo narrativo. La molteplicità, dunque, è ammissibile nel poema a patto che questa sia compresa dentro a un sistema nel quale tutto si richiama. È questa un'«unità mista»[114] che garantisce l'ammissibilità di quella terza via per fondare il nuovo canone del poema cavalleresco.

Tasso, proponendo queste soluzioni, inaugura un nuovo canone che si instaura su un delicato equilibrio tra le ragioni dell'uso e le ragioni di Aristotele e dei classici, un equilibrio che si gioca conservando quanto più possibile ci sia di aristotelico, ma senza mai negare la possibilità di una negoziazione con il contemporaneo. La tensione fra questi poli trova la sua prima vera sistematizzazione teorica nei *Discorsi* e si risolve praticamente nel progetto epico della *Liberata*, un progetto che a quest'altezza è certamente ancora *in fieri*, ma che è comunque già proiettato verso la futura e definitiva realizzazione poetica; infatti «benché non si debba vedere nei *Discorsi* un progetto poi meccanicamente

[113] Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 35-36.
[114] Lorenzo Bocca, *«Il proporre molti ove sia alcuno eminente» (LP XXII, 4). Le «Lettere poetiche» e l'unità una di molti in uno*, in «Studi tassiani», 56-58, 2008-2010, pp. 97-122, p. 107.

realizzato nella *Liberata* […] è pur vero che queste istanze teoriche costituiranno l'ideale base di partenza per il poema che di lì a poco inizierà a comporre»[115].

### 1.5.3. La *Gerusalemme liberata* tra teoria e prassi poetica

Il rapporto che viene creandosi fra le istanze teoriche dei *Discorsi* e la prassi della *Gerusalemme liberata* è un rapporto costantemente dialettico: Tasso tiene conto dei vincoli che si è dato in sede teorica e ne fa un uso virtuoso, sebbene talvolta sia costretto a riconsiderare tali vincoli e modificare le sue posizioni. Infatti, mentre scrive il suo poema il poeta valuta se ciò che sta scrivendo è in linea con quanto ha ammesso teoricamente, e se qualcosa non sembra funzionare, rivaluta la sua soluzione teorica e la modifica. Questo continuo processo di interconnessione fra teoria e prassi è probabilmente il motivo che sta alla base dello scarto temporale fra inizio della composizione e termine della stessa – bisogna, infatti, tener conto che Tasso comincia a lavorare effettivamente alla *Liberata* già negli anni '60 e quindi, attenendoci alla proposta di Serassi, contemporaneamente ai *Discorsi*. Il poema ha, quindi, una gestazione lunghissima; basti pensare che il primo nucleo della composizione è riconducibile al *Gierusalemme*[116] – un frammento di 116 ottave scritte da Tasso verosimilmente durante il soggiorno veneziano (1559-1560) –, mentre la pubblicazione della *Liberata* risale al 1581. Quasi un ventennio di elaborazione – senza considerare la rielaborazione decennale della *Conquistata* – nel quale Tasso non solo vive momenti delicati sul fronte politico (il passaggio dal cardinale Luigi d'Este a Alfonso II d'Este), ma anche momenti di sospensione dalla scrittura per dedicarsi ad altre opere che compaiono in quegli anni.

Un affondo, seppur sommario, sulle fasi gestazionali del poema è utile per render conto di come Tasso, lavorando sul doppio fronte di teoria e prassi e cercando una convergenza efficacia fra questi, continua a limare incessantemente il suo poema. Gli studi filologici più eminenti al riguardo restano ancora quelli curati da Luigi Poma e Guido Baldassari ai quali ci rivolgiamo.

---

[115] Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, BUR Rizzoli, 2023, p. 10.
[116] Cfr. Torquato Tasso, *Il Gierusalemme*, a cura di Guido Baldassarri, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013; Guido Baldassarri e Valentina Salmaso, *Sulla fase alfa della "Liberata"*, in «Filologia e critica», XXXIX, 2014, pp. 161-206; Guido Baldassarri, *Cronologie della «Liberata»,* in *Carte e immagini di Torquato Tasso*, a cura di Marco Ballarini e Francesco Spera, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2018, pp. 3-15.

Luigi Poma individua tre stadi della composizione: una fase alfa che va all'incirca dal 1560 alla primavera del 1575 e di cui si hanno informazioni grazie alle *Lettere* dello stesso Tasso in cui ammette «sono arrivato al sesto canto del Gottifredo»[117] – questo il primitivo titolo della *Liberata* all'altezza del 1566 – e «aveva comincio quest'agosto l'ultimo canto» nel 1574; una fase beta che corrisponde a un momento cronologicamente preciso che va dall'estate del 1575 all'estate del 1576, quando Tasso decide di sottoporre il suo poema alla cosiddetta revisione romana; una fase gamma che si colloca post 1576 nel quale Tasso decide sostanzialmente di abbandonare il poema perché la revisione romana ha posto in essere la necessità di una revisione ancora più profonda per il poema.

Guido Baldassarri, invece, propone un'ipotesi che, per quanto simile, differisce per due aspetti in particolare: la fase alfa include la redazione del *Gierusalemme*, esperimento giovanile che per Baldassari presenta una certa continuità con la *Liberata* in quanto quelle ottave vengono introdotte nel poema maggiore e rielaborate; il secondo aspetto, invece, riguarda la fase beta che per il critico è precedente alla revisione romana e che corrisponde ad un momento preciso del 1575 nel quale Tasso ha sotto mano un poema finito che solo nel corso di una quarta fase invierà a pezzi per la revisione romana.

Nonostante queste cure, l'opera sfugge dalle mani dell'autore. Così, la *Gerusalemme liberata*, titolo peraltro non tassiano, viene data alle stampe senza l'approvazione del Tasso che in quegli anni è costretto alla prigionia in Sant'Anna. Ecco, allora, la nascita di quella «grande incompiuta»[118], opera i cui materiali per quanto sistematizzati dagli editori non sono mai stati curati dal Tasso che «non ha mai autorizzato alcuna edizione del propria poema»[119].

Ritorniamo ora al nostro focus. La *Gerusalemme liberata,* in venti canti, si presenta davvero come quel «picciol mondo» delineato nei *Discorsi* perché ogni organismo del testo è in sé perfettamente strutturato e integrato nel complesso del sistema. Questo aspetto è quello sul quale più di ogni altro Tasso insiste, soprattutto nella fase di revisione romana: ogni correzione o mutamento in una data parte del poema deve corrispondere all'adeguamento di un'altra parte di esso perché al variare di un particolare ne risente

---

[117] Torquato Tasso, *Le Lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate*, a cura di C. Guasti, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1853-1855, p. 15-16.
[118] Luigi Poma, *La quaestio philologica della «Liberata»*, in *Dal «Rinaldo» alla «Gerusalemme»: il testo, la favola*, Atti del Convegno internazionale di Studi "Torquato Tasso quattro secoli dopo", Sorrento, 17-19 novembre 1994, a cura di Dante Della Terza, Sorrento, Eurograf, 1997, pp. 95-111.
[119] *Ivi*, p. 95.

tutto l'insieme. Tasso, quindi, ha sempre presente l'idea di un sistema unitario in cui tutti gli elementi sono indispensabili, verosimili e necessari. Questo fa sì che l'estrema cautela e l'ossessiva titubanza del Tasso siano sempre legate alla necessità di mantenere una coerenza complessiva.

Egli, dunque, elabora un racconto nel quale i principi costituiti nei *Discorsi* trovano un'applicazione diretta. Dovendo innanzitutto trovar la materia adatta al suo poema, Tasso la ritrova nella storia della prima crociata, una storia che non è «de' tempi né molto moderni né molto remoti»[120] e che, quindi, permette al poeta di unire il vero storico alla finzione poetica. Individuata la materia, Tasso devi introdurvi la dimensione del meraviglioso. Questo meraviglioso, che come abbiamo visto deve rimanere ancorato alla verosimiglianza, Tasso lo ritrova nella religione cristiana che ammette la presenza di azioni, elementi o personaggi sovra-umani che sono verosimili nella credenza popolare. Ecco allora che il meraviglioso cristiano di Tasso fa la sua apparizione nel poema sottoforma di Dio e Satana. In generale, tutti gli elementi del meraviglioso tassiano provengono da queste due forze in opposizione tra loro: si pensi al concilio infernale, alla maga Armida inviata al campo cristiano per deviare i soldati, alla prigionia dei soldati nel castello incantato, all'evasione nelle Isole Fortunate, alla visione di Dio da parte di Goffredo, etc.

Tasso, a questo punto, deve tessere un racconto che tenga conto di due principali istanze: l'unità dell'azione e la varietà degli episodi. Nei *Discorsi* egli aveva sapientemente elaborato una teoria nella quale questi due aspetti così opposti potessero convergere in modo intelligente, creando quella terza via che rispettasse tanto l'esigenza unitaria gradita dai fanatici di Aristotele tanto la varietà ariostesca gradita al pubblico. Questa unità mista fatica però a realizzarsi nella *Liberata* e viene così reimpostata dapprima nei termini di un'unità d'azione e non d'uomo – «benché i molti cavalieri sono considerati nel mio poema come membra d'un corpo, del quale è capo Goffredo, Rinaldo destra; sì che in un certo modo si può dire anco unità d'agente, non che d'attione» – poi nei termini di un'unità «una di molti»[121], cioè un'azione che includa in sé una varietà di eroi con un unico fine. Tasso, infatti, riprendendo Aristotele che non parla di unità di persona e rifacendosi agli esempi omerici e virgiliani, afferma:

---

[120] Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 10.
[121] Torquato Tasso, *Le Lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate*, a cura di C. Guasti, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1853-1855, p. 87.

> Voglio io che l'attione debba esser necessariamente esser una e che possa esser d'uno numero, ma che possa esser ancora, nel poema eroico, non in altri poemi, una di molti, pur che que' molti convengano insieme sotto qualche unità; e che questa tale unità de' molti, come che assolutamente sie meno perfetta, è meno perfetta nella tragedia; nell'epopeia nondimeno (tale è la sua natura) sia più perfetta[122].

Dunque, questa nuova concezione di unità è possibile per Tasso perché i molti cavalieri del suo poema restano sempre ancorati ad un unico fine e per questo solamente agiscono: la liberazione di Gerusalemme.

Seguendo questo principio, allora, Tasso «desidera rendere corale l'azione dei cristiani»[123]; così, all'eroe eletto da Dio, Goffredo, «necessario come capitano»[124], il poeta affianca un altro eroe necessario come «essecutore»[125], Rinaldo. I due, insieme all'esercito di *milites Christi*, solo muovendosi come un corpo umano, unico nel suo insieme, possono vincere la battaglia.

Questa costruzione corale dell'azione, unita alla tensione costante verso l'unità del disegno narrativo, evidenzia come la *Liberata* non è solo il frutto di un *labor limae* quasi ossessivo, ma anche l'esito di una meditazione teorica continua e consapevole.

Tasso si muove, allora, entro uno spazio poetico segnato da esigenze molteplici: la coerenza aristotelica, l'attrattiva della varietà cavalleresca, la necessità di risultare gradito presso il pubblico, e non ultima, l'ambizione di confrontarsi con la grande tradizione epica classica. La sua opera si configura come il punto d'arrivo e al contempo di superamento di un dialogo serrato con i grandi del passato.

Nel tentativo di fondare un'epica cristiana moderna, Tasso non può esimersi, come già avevano fatto i suoi predecessori, da un confronto con i modello antichi che diventano interlocutori privilegiati nel suo percorso creativo. È, infatti, sempre attraverso il confronto e l'imitazione dei modelli classici che egli misura la validità del proprio progetto poetico, cercando in essi una legittimazione, ma anche una sfida. I modelli epici classici nel progetto della *Liberata* diventano non solo semplici riferimenti, ma veri e propri paradigmi poetici da emulare: l'*Iliade*, l'*Eneide*, e in misura minore la *Tebaide* di Stazio, si

---

[122] Torquato Tasso, *Le Lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate*, a cura di C. Guasti, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1853-1855, p. 87.
[123] Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, Bur Rizzoli, 2023, p. 18.
[124] Torquato Tasso, *Le Lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate*, a cura di C. Guasti, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1853-1855, p. 125.
[125] *Ibidem*.

pongono come modelli ideali a cui il poeta guarda per la formazione del suo poema, e non ultimo per valutare la lodevolezza delle soluzioni teoriche proposte o scartate nei *Discorsi*. In particolare, l'epica virgiliana fornisce a Tasso il modello di un poema strutturato e razionale in cui ogni episodio si rapporta organicamente all'intero del poema. Anzi, il poema virgiliano penetra così a fondo nella struttura compositiva della *Liberata* che questa ne risulta una «*Eneide* del cristianesimo»[126]; questo appare fin dal primo verso del proemio che non solo riecheggia il verso virgiliano «*arma virumque cano*»[127], ma sembra quasi tradurlo col suo volgare «canto l'armi pietose e 'l capitano»[128]. Goffredo si presenta, quindi, come un nuovo Enea, ma la sua caratterizzazione in direzione classica si intensifica nel rapporto con il suo "braccio destro", Rinaldo, una figura impetuosa, passionale e bellica che si avvicina alla fisionomia di Achille.

Tale confronto con i classici però non si risolve nel solo sistema dei personaggi, ma investe anche i singoli episodi. Così, il discorso di esortazione all'esercito o la partenza di Rinaldo dal campo militare sono tutti elementi che, sebbene variati, si ritrovano già nell'epica greco-latina. Si pensi, ancora, al parallelismo fra la battaglia finale della *Liberata* che richiama la struttura delle battaglie omeriche, articolate in duelli individuali, descrizioni corali e interventi soprannaturali. Questa fitta trama di intertestualità non è per Tasso un ornamento stilistico da aggiungere al suo poema, quanto piuttosto una parte costitutiva dello stesso: Tasso, imitando, supera i suoi modelli e nell'atto stesso dell'imitazione filtra i suoi modelli alla luce della cultura cristiana e della teoria rinascimentale dell'epica.

Tuttavia, la *Gerusalemme liberata*, apparsa al pubblico in questa veste, pur rifacendosi alle origini epiche e ai grandi modelli accennati in apertura, preannuncia già, con le sue tensioni irrisolte e gli scrupoli compositivi del suo autore, la necessità di una riformulazione che vada ancora oltre. Se nella *Liberata* sembrano convivere armonicamente l'aspirazione all'unità aristotelica e l'eredità della tradizione, è comunque il continuo attrito fra i due poli di teoria e prassi poetica a generare l'insoddisfazione che spingerà Tasso a tornare sul proprio poema per riscriverlo in forme meno rigide, all'ombra di un ormai già dominante modello omerico.

---

[126] Vincenzo Vivaldi, *La Gerusalemme liberata studiata nelle sue fonti. Azione principale del poema*, Trani, V. Vecchi, 1901, p. VIII.
[127] Publio Virgilio Marone, *Eneide*, I, v.1.
[128] Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, I, 1, 1.

# Capitolo 2.
# Il «riformato poema»[129]: la *Gerusalemme conquistata*

## 2.1. Una riscrittura della *Liberata*

Nel 1593, a distanza di più di un decennio dalla prima pubblicazione della *Gerusalemme liberata,* Torquato Tasso dà alle stampe la *Gerusalemme conquistata*, una nuova versione del poema che ne aveva consacrato il successo letterario.

Lungi dall'essere un semplice rifacimento formale, come spesso accade per le versioni seconde di un'opera, la *Conquistata* si configura come una vera e propria riscrittura che nasce da un complesso intreccio di ragioni biografiche, poetiche e ideologiche – prima fra tutte l'esigenza del Tasso di slegare il suo nome da un'opera dal quale si ritiene «alieno, come i padri da' figliuoli ribelli e sospetti d'esser nati d'adulterio»[130].

In questa nuova forma Tasso tenta di correggere ciò che percepisce come errori, imperfezioni e ambiguità della *Liberata*, cercando di rispondere così alle critiche ricevute dai più intransigenti riguardo ai sospetti sul piano morale, teologico e stilistico.

Pur nascendo sotto questa esigenza correttoria e purificatoria, la *Conquistata* non è però mai riuscita a cancellare il valore poetico della prima *Gerusalemme*. Anzi, l'opera tarda si è configurata piuttosto come un testo da affiancare al poema giovanile, in un rapporto dialogico e comparativo più che sostitutivo. Considerate in questo modo, poste cioè l'una accanto all'altra e l'una dopo l'altra, le due opere ci restituiscono un'immagine profondamente complessa del laboratorio poetico tassiano. La *Conquistata*, infatti, ci consegna un poeta nuovo che, pur rinnegando in parte il proprio passato poetico, lo rielabora alla luce di una maturata coscienza poetica e ideologica. In questo dialogo interiore, ma forse non troppo, fra il Tasso della *Liberata* e quello della *Conquistata* si coglie allora

[129] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 24.
[130] Torquato Tasso, *Le Lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate*, a cura di C. Guasti, vol. V, Firenze, Le Monnier, 1853-1855, p. 145. Il riferimento qui è soprattutto all'edizione 'pirata' della *Gerusalemme Liberata*, pubblicata nel 1581 a cura di Angelo Ingegneri senza il consenso del Tasso, che in quegli anni è ancora recluso in Sant'Anna.

l'evoluzione di un poeta e della sua costante tensione fra ispirazione e norma, fra libertà creativa e obbedienza al precetto, fra originalità e imitazione.

La riscrittura tassiana non deve però essere interpretata come un'opera puramente difensiva o rinunciataria, come spesso l'ha intesa la critica contemporanea al Tasso, affermando come il poeta «né con mente in tutto sana, né con intera elettione, cangiò il suo Poema»[131]. È senz'altro vero che la *Conquistata* rivela una indubbia volontà di controllo sull'opera e sul suo significato, ma lo è soprattutto in virtù del fatto che l'epoca con cui l'autore si confronta è ora, più di prima, vittima dei limiti imposti dal contesto religioso e culturale della Controriforma. È questa un'epoca in cui la censura ecclesiastica gioca un ruolo invasivo all'interno del mondo letterario: gli storici discuteranno a lungo sull'effettiva capacità della censura di incidere sulla cultura tardo-cinquecentesca, e sebbene secondo molti queste censure non sono forti al punto da modificare radicalmente gli assetti culturali, questi meccanismi diventano pericolosi quando chi si presta alla scrittura di un'opera comincia a valutare l'opportunità o meno di pubblicare quegli scritti in virtù di possibili censure. Per questo, tutte le tutele tassiane, le censure già effettuate e le paure per l'evocazione della dimensione amorosa nella *Liberata* o per l'evocazione delle forze del male, rappresentate in modo fin troppo persuasivo, iniziano a comportare dei problemi di natura prettamente teologica e, di conseguenza, Tasso inizia a valutare l'accettabilità di quegli elementi nel testo. La *Conquistata* si configura così come il tentativo di un nuovo poema con il quale Tasso cerca di imporre una nuova e più consistente visione dell'*epos* cristiano, il cui ideale deve conformarsi in modo rigoroso alla verità storica, teologica e morale.

Non bisogna però limitarsi a questa lettura che ridimensiona e svaluta l'apporto della *Conquistata* nel panorama letterario, ma bisogna, invece, considerare come la riscrittura sia una risposta autoriale alle proprie inquietudini intellettuali e spirituali. Dopo la prigionia a Sant'Anna il progetto epico del Tasso si era complicato: l'*epos* cristiano non poteva più essere solo uno spazio in cui l'autore sperimentava la fusione fra meraviglioso e verosimile, fra unità e varietà, fra ispirazione e norma, ma doveva diventare anche uno spazio di riflessione sulla funzione della poesia e sul ruolo dell'intellettuale.

[131] Paolo Beni, *Introduttion del Beni alla Gierusalemme liberata del Tasso*, in *Il Goffredo overo la Gierusalemme liberata del Tasso, col commento del Beni*, Padova, Francesco Balzetta, 1616, p. 23.

La *Gerusalemme conquistata* non può allora essere letta esclusivamente come il risultato di pressioni esterne – religiose, politiche o culturali. Anzi, «la stessa *Gerusalemme Conquistata* dimostra che egli mutò del primo poema solo ciò che consapevolmente e liberamente voleva mutare, a dispetto di tutto il timore con cui egli chiede e discute i consigli dei revisori, e degli scrupoli ideologici manifestati in alcune epistole»[132]. Sulla stessa linea si muove il più lontano giudizio di Settembrini per il quale Tasso scrive la *Conquistata* «non per le osservazioni dei critici e dei pedanti, […] ma per la voce della sua coscienza che gli diceva di aver scritto un poema non religioso ma pagano»[133].

Stabilito questo importante assunto, possiamo senz'altro ammettere che analizzare la *Conquistata* come riscrittura della *Liberata* significa piuttosto interrogarsi e riflettere sull'evoluzione del rapporto di Tasso con la materia poetica, con i modelli epici antichi e moderni e con anche il proprio ruolo di poeta cristiano. Le modifiche, le cassature e le aggiunte rispetto alla *Liberata* diventano allora indizi per una riflessione più profonda e critica sulla funzione dell'epica in un'epoca segnata da inquietudini religiose e intellettuali. Portare alla luce e comprendere quei mutamenti permette di andare oltre alla semplice comparazione testuale ed entrare nel cuore della poetica tassiana affinché si colgano tutte le tensioni e le spinte che animano il nuovo poema riformato.

La riscrittura, dicevamo, non si limita ad un adeguamento formale, ma coinvolge il sistema dei personaggi, la costruzione degli episodi, la rappresentazione dell'eroismo, della dimensione amorosa e di quella meravigliosa e investe, infine, anche la struttura stessa del poema e le sue fonti interne. L'intreccio stesso viene modificato: da un lato episodi interi vengono espunti e altri riscritti radicalmente o dislocati altrove, dall'altro nuovi episodi e personaggi fanno la loro comparsa per garantire un nuovo equilibrio all'opera. E se la riscrittura deve rispondere in primo luogo all'esigenza di evitare ciò che era stato percepito come licenza poetica eccessiva o inadeguata, ecco che l'elemento amoroso viene ridimensionato, il meraviglioso viene sottoposto ad un maggiore controllo teologico e il tono lirico è sostituito da una più severa compostezza morale. La riscrittura segna, quindi, un'evoluzione nella poetica tassiana che si riflette in una crescente

[132] Maria Teresa Girardi, *Dalla «Gerusalemme liberata» alla «Gerusalemme conquistata»*, in «Studi tassiani», 33, 1985, pp. 5-68, p. 7.
[133] Luigi Settembrini, *Lezioni di letteratura italiana dettate nell'Università di Napoli*, vol. II, Napoli, Stabilimento tipografico Ghio, 1868, p. 262.

attenzione alla coerenza esterna del poema, alla *gravitas* dell'argomento e alla funzione educativa della poesia. In sostanza, ciò che Tasso vuole fare è «un poema seriamente eroico, animato da spirito religioso, possibilmente storico e prossimo al vero o verisimile, di un maraviglioso naturalmente spiegabile, e di un congegno così coerente e semplice che fosse vicino a una logica perfezione»[134].

Inoltre, se nella *Liberata* emergeva ancora l'influenza dell'epica cortigiana e romanzesca, nella *Conquistata* Tasso sopprime *in toto* quel paradigma per perseguire un modello più severo, filtrato dalla lezione classica e cristiana. In questa prospettiva emergono con forza due elementi se non completamente nuovi, comunque rivelatori delle maturate ambizioni tassiane: l'accresciuta centralità del modello omerico e un più corposo riuso di fonti cristiane. Ancora, se nella *Liberata* l'imitazione virgiliana costituiva il principale riferimento, nella *Conquistata* a guadagnare sempre più spazio è proprio l'orizzonte omerico dell'*Iliade*. Tasso cerca nella struttura e nei motivi omerici un paradigma non alternativo, ma complementare per riformulare il proprio disegno epico: la guerra, l'eroismo, la morte e il dolore diventano oggetto di un'elaborazione più intensa e tragica e si mostrano sotto la luce evidente di un dialogo serrato con il mondo greco, un dialogo che contribuisce a ridefinire i confini stessi dell'epica cristiana.

Non solo Omero, al quale dedicheremo il nostro studio maggiore, nella *Gerusalemme conquistata* Tasso intensifica l'impiego delle fonti cristiane e bibliche, accentuando il carattere edificante e ortodosso dell'opera. Le scritture del *Nuovo* e *Antico Testamento* non costituiscono per Tasso un semplice repertorio di immagini e di riferimenti, ma diventano un fondamento teologico che rinnova la visione del mondo poetico tassiano: la guerra santa viene presentata come strumento della volontà divina, l'esercito cristiano si configura come uno strumento attraverso cui opera la Grazia divina e l'intera impresa crociata assume un significato escatologico. Si amplifica così la presenza del meraviglioso cristiano – angeli, visioni profetiche, miracoli – con funzione sia propriamente narrativa che apologetica. L'impianto religioso risulta così molto più rigoroso e riflette l'esigenza del poeta di conformarsi ai nuovi dettami controriformistici, ma soprattutto riflette la volontà del poeta di presentare un poema che non solo diletti il pubblico, ma che al contempo lo istruisca e lo guidi alla fede.

[134] Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, vol. II, Bari, Laterza, 1962, p. 150.

La *Conquistata* si offre così al pubblico come una chiave privilegiata per comprendere la parabola umana e letteraria di Tasso. È questo un nuovo laboratorio poetico in cui Tasso mette alla prova non solo una nuova forma di epica sacra, ma anche una diversa gerarchia dei valori ideologici ed estetici: il poema è ancora una volta un campo di forze in cui si confrontano, spesso in tensione fra loro, la lezione dei classici, le esigenze della fede e le aspirazioni letterarie dell'autore. Il nuovo poema riformato è, quindi, l'esito di una complessa riflessione sulla poesia e sul ruolo che questa ha da parte di un autore che vive una stagione storica e personale attraversata dall'ansia di verità, di ordine e di salvezza. È un poema che, per usare le stesse parole del Tasso, ci permette davvero di pesare sullo stesso piatto della bilancia un poeta «già invecchiato e vicino a la morte»[135] ad uno «giovine ancora e d'etate immatura», scorgendo così un percorso poetico che si misura con la distanza del tempo e con la maturazione dell'esperienza e in cui l'ispirazione giovanile si confronta con la riflessione senile, la freschezza audace dell'invenzione con la severità del giudizio sul proprio operato. Tutto questo permette, allora, di delineare una sorta di autoritratto letterario in forma epica. La *Conquistata* è, dunque, il tentativo con cui Tasso, partendo proprio dalla riformazione del suo poema, riforma sé stesso e la propria poesia.

Tuttavia, nonostante l'ambizione poetica e la densità ideologica che la sostanziano, la *Gerusalemme conquistata*, sin dalle prime letture, non conobbe un'accoglienza favorevole né presso i contemporanei né poi presso i posteri – basti pensare che ancora oggi non esiste un'edizione moderna accessibile che permette la lettura integrale del poema ad un più ampio raggio di lettori.

Il pubblico colto, ormai lettore affezionato della *Liberata*, guardò con diffidenza alla nuova versione, percependola come irrigidita e priva di quella energia immaginativa che aveva dettato il successo del primo poema. Sebbene alcuni intellettuali abbiano difeso il progetto tassiano in nome di un ritorno rigoroso all'aristotelismo e in virtù di una maggiore ortodossia morale e teologica, la *Conquistata* ha sempre conosciuto per i più una ricezione negativa, o nel migliore dei casi una cauta diffidenza. Si cita la censura di De Sanctis che ne critica l'involuzione dogmatica a scapito della verità poetica, affermando perentoriamente:

---

[135] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata,* a cura di Claudio Gigante, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 12.

> Il poeta era scomparso sotto la rigidità del critico. Volendo accostarsi più al verosimile e allo storico, guastò la verità poetica, e correndo dietro all'ombra di bellezze teologiche, fece olocausto di bellezze profane, ch'erano la parte più geniale del poema. Seguendo regole convenzionali, perdette d'occhio le regole eterne dell'arte. Non corresse, ischeletrì il poema[136].

Stesso dissacrante giudizio viene da Luigi Settembrini per il quale «il bello della Gerusalemme»[137] risiede proprio «in quella parte che non è religiosa»[138], cioè nella dimensione amorosa del poema, e una volta recisa questa componente, che era poi la parte preponderante della *Liberata*, il risultato è un poema «perduto»[139] e «che nessuno legge»[140]. Così si esprimeva anche Eugenio Donadoni per il quale in Tasso, all'altezza della riscrittura, «si erano sviluppati il cortigiano e il retore, e il poeta era morto»[141], e così per lui «è tutta morta»[142] la *Conquistata* – opera alla quale, come ogni rifacimento, «manca l'anima animante, cioè l'entusiasmo, la freschezza, la verginità della creazione e della visione prima»[143].

In generale, si è consolidata un'immagine dell'opera come esito «infelice»[144] di un compromesso fra arte e ortodossia. Letta fin da subito sotto questi presupposti, la *Conquistata* faticò a imporsi come opera autonoma e la sua ricezione si articolò in un confronto inevitabile con la versione giovanile. Così, la *Conquistata* fu letta non tanto per ciò che proponeva di nuovo, ma per ciò che aveva modificato o rimosso rispetto alla *Liberata*. È forse questo il motivo principale per cui è stata a lungo interpretata come documento della crisi tassiana, un'opera «frutto di preoccupazioni e di scrupoli etico-religiosi suscitati dallo spauracchio della Controriforma nella mente ormai insana del Tasso e priva di ogni sincera ispirazione poetica»[145].

La critica, almeno fino alla metà del Novecento, ha spesso riproposto e talvolta irrigidito quei giudizi negativi all'opera, sottolineando il carattere pedante, retorico e

---

[136] Francesco De Sanctis, *La giovinezza*, Napoli, Cav. Antonio Morano Editore, 1889, p. 329-330.
[137] Luigi Settembrini, *Lezioni di letteratura italiana dettate nell'Università di Napoli*, vol. II, Napoli, Stabilimento tipografico Ghio, 1868, p. 259.
[138] *Ibidem*.
[139] *Ivi*, p. 260.
[140] *Ibidem*.
[141] Eugenio Donadoni, *Torquato Tasso. Saggio critico*, vol. II, Firenze, Luigi Battistelli, 1920, p. 100.
[142] *Ivi*, p. 99
[143] *Ibidem*.
[144] Così definisce De Sanctis il tentativo riformatorio del poema da parte di Tasso: «E venne nell'infelice idea di rifare il suo poema e dare soddisfazione alla critica». Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, vol. II, Bari, Laterza, 1962, p. 151.
[145] Maria Teresa Girardi, *Dalla «Gerusalemme liberata» alla «Gerusalemme conquistata»*, in «Studi tassiani», 33, 1985, pp. 5-68, p. 6.

stilisticamente impoverito del rifacimento, ma fortunatamente in epoca moderna il poema ha conosciuto una più equilibrata rivalutazione critica, capace di cogliere nella riscrittura non solo quell'atto di controllo poetico, ma anche un gesto profondamente conoscitivo, speculare al travaglio di un autore che tenta di riformulare, nel pieno disincanto della maturità, il senso stesso dell'epica cristiana e della sua funzione. Si fa forte, dunque, l'idea di restituire dignità autonoma alla seconda redazione, interpretandola non come effetto passivo di una pratica censoria, ma come frutto autentico di un percorso artistico tormentato[146]. Così, anche laddove si riconoscono le ombre della revisione – la meccanicità dell'intreccio, il deterioramento dei personaggi, l'enfasi encomiastica o l'imitazione talvolta passiva dei modelli –, si fa strada l'idea che il poema vada riletto alla luce delle sue tensioni interne, cioè come prodotto di una ricerca sofferta di equilibrio fra ispirazione e norma, fra verità estetica e verità morale, fra *imitatio* ed *emulatio*.

La *Conquistata*, dunque, non smette di interrogare la critica moderna, ma non più per ciò che riesce o meno a raggiungere rispetto al suo precedente, quanto per ciò che rivela del Tasso stesso: della sua inquietudine, della sua coscienza tragica e della sua irriducibile tensione verso una poesia assoluta.

## 2.2. Tempi e modalità di composizione

L'impresa di riscrivere la *Gerusalemme liberata* si sviluppa lungo un arco temporale relativamente breve che si colloca fra il 1591 e il 1593. L'idea di riformare integralmente il suo primo poema nasce però in Tasso già all'altezza della revisione romana: dopo aver sottoposto il primo poema al sistematico giudizio di diversi intellettuali, si convince che questo necessita di una revisione molto più profonda che implica un ripensamento generale dell'opera affinché la si purghi da qualsiasi compromesso.

A differenza della *Liberata*, elaborata nell'arco di un ventennio e soggetta a fasi complesse di revisione, la *Conquistata* si configura come un'opera più coerente nella sua composizione temporale perché Tasso vi lavora continuativamente con intensità e metodo quasi chirurgico, animato da una chiara linea correttiva e da una poetica ormai matura e definita.

[146] A questa nuova interpretazione rispondono i lavori di: Maria Vailati, *Il tormento artistico del Tasso dalla «Liberata» alla «Conquistata»*, Milano, Marzorati, 1950; Arnaldo Di Benedetto, *Tasso, minori e minimi a Ferrara*, Pisa, Nistri-Lischi, 1970; il già citato studio tassiano di Maria Teresa Girardi, *Dalla «Gerusalemme liberata» alla «Gerusalemme conquistata»*, in «Studi tassiani», 33, 1985, pp. 5-68.

Una prima fase preparatoria va dal 1586 al 1591. Alcune lettere, anche esterne allo stesso poeta, ci suggeriscono che Tasso inizia a lavorare in modo assiduo e continuativo alla *Conquistata* a partire dai mesi primaverili del 1588, ma è già dall'estate 1586 che Tasso nutre ed elabora l'intento di una riscrittura per il suo poema. È, infatti, poco prima di uscire da Sant'Anna che Tasso in una lettera a Lorenzo Malpiglio illustra le linee guida che ha in mente per questo suo nuovo progetto.

Dopo aver ideato mentalmente il processo alla base della riscrittura, comincia la fase rielaborativa vera e propria di alcuni episodi che va dalla fine del 1591 alla metà del 1592. Questa fase avviene su un esemplare a stampa della *Liberata* su cui Tasso annota le proprie varianti, apponendovi anche fogli sparsi con intere ottave aggiunte[147]. Di questa fase, purtroppo, non ci è giunto nessun materiale. Tuttavia, un secondo momento di questa riscrittura è invece fortunatamente testimoniato dalla presenza del manoscritto autografo Vind. Lat. 72, siglato N, oggi conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Napoli. Questo testo costituisce la testimonianza autografa più importante per seguire l'iter compositivo della *Conquistata*, anche se non documenta in modo perfetto il testo che andrà poi a stampa. È quindi un documento di straordinario interesse filologico perché ci permette di entrare nel laboratorio tassiano e seguire la genesi del nuovo poema attraverso numerose varianti, ripensamenti e riscritture che rivelano subito la volontà tassiana di costruire un testo radicalmente diverso della *Liberata.*

[147] Cfr. Claudio Gigante, *I tempi della composizione*, in Torquato Tasso, *Gerusalemme Conquistata. Ms. Vind. Lat. 72 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, p. XII.

Il manoscritto si presenta come un testo a metà fra una copia in pulito su cui Tasso trascrive le varianti già apportate sulla stampa della *Liberata* e una sorta di quaderno di lavoro in cui continua a lavorare alla revisione. Ciò che emerge è un lavoro febbrile e una scrittura nevrotica con pagine talmente fitte di appunti da non riuscire a decifrare il testo. Ne sono un esempio tutte quelle stratigrafie redazionali molto evidenti: Tasso cancella una lezione e riporta delle varianti o in interlinea o a margine, poi cassa nuovamente la lezione e riscrive una seconda variante.

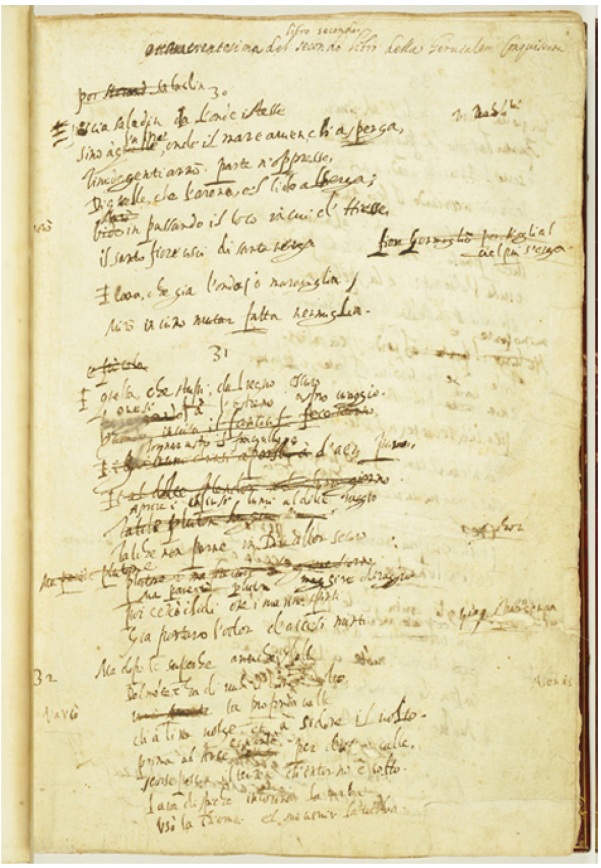

Figura 1. Ms. Vind. Lat. 72, 1r.

Come documenta in maniera paradigmatica Claudio Gigante, l'autografo della *Conquistata* «testimonia le difficoltà, le contraddizioni, le incertezze di quello che è probabilmente il più controverso tentativo di riscrittura che un autore della nostra letteratura abbia tentato di un suo riconosciuto capolavoro»[148].

Il manoscritto, poi, pur essendo molto ampio, è mancante di alcune sezioni e libri o perché molti di questi sono caduti o a causa di accidenti della tradizione – questa seconda ipotesi è verosimile per tutte quelle parti di estrema importanza per il testo, come ad esempio il primo libro. In ogni caso, il manoscritto documenta comunque in modo eloquente le modalità con cui Tasso affronta la riscrittura e ci mostra un autore non ancora completamente consapevole del proprio progetto, ma comunque già intento a ricondurre l'intera materia del poema entro un disegno più sobrio, severo e conforme alla verità storica e cristiana.

L'autografo è una fotografia in movimento di uno stadio redazionale non ancora conclusivo per il poema e non ancora del tutto vicino all'*editio princeps* perché in esso

[148] Claudio Gigante, *Premessa*, in Torquato Tasso, *Gerusalemme Conquistata. Ms. Vind. Lat. 72 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, p. VIII.

abbondano molte incertezze e i cosiddetti "luoghi doppi", luoghi cioè in cui Tasso non riesce ancora a decidersi fra la versione originale e la variante apportata.

È ancora in questa forma che la *Conquistata* si avvicina alla stampa. Nel 1592 Tasso approda a Roma sotto la protezione della corte pontificia e della famiglia Aldobrandini: qui si prospetta l'opportunità di mandare concretamente a stampa l'opera riscritta grazie al patrocinio di questa famiglia romana che ne sorveglia il processo editoriale. Affiancato da Angelo Ingegneri, già curatore dell'edizione della *Liberata* del 1581 e colui che "illegalmente" diede il nome all'opera, Tasso manda in tipografia il poema riformato. Quindi, alla fine di quel processo ideativo e rielaborativo troviamo un prodotto finale che va a stampa: il 25 agosto 1593 Tasso scrive «finalmente si è dato principio a stampare il mio poema»[149].

La stampa procede parallelamente agli ultimi interventi dell'autore sul testo, secondo una prassi editoriale non inconsueta per l'epoca. A tal proposito, il rapporto fra Tasso e l'Ingegneri è alquanto ambiguo: si pensa che a questo consulente editoriale fosse stata concessa dallo stesso Tasso una libertà piuttosto ampia nella scelta di quelle lezioni lasciate in sospeso. Questo dato aggrava la situazione filologica del testo dal momento che non siamo in possesso del manoscritto intermedio fra N e la stampa, testo verosimilmente copiato dall'Ingegneri e che sicuramente avrebbe chiarito alcune questioni squisitamente filologiche.

La stampa fu terminata a Roma presso l'editore Guglielmo Facciotti, e per questo siglata F. Così, tra novembre e dicembre 1593 viene consegnato al pubblico il poema «*Di Gerusalemme conquistata del sig. Torquato Tasso libri XXIIII. All'ill.mo et rev.mo sig.re il signor Cinthio Aldrobrandini, card. di San Giorgio*»[150] – un poema che per il Tasso è un «nuovo parto del mio intelletto […] nato da la mia mente, come nacque Minerva da quella di Giove»[151].

L'*editio princeps* della *Conquistata* si impone all'attenzione dei lettori sotto una luce diversa rispetto a quella che aveva accompagnato la pubblicazione della *Liberata*. Infatti, a differenza del primo poema che era stato pubblicato senza il controllo dell'autore, la *Conquistata* è un'edizione d'autore, cioè un testo che Tasso cura e segue

[149] Torquato Tasso, *Le Lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate*, a cura di C. Guasti, vol. V, Firenze, Le Monnier, 1853-1855, p. 159.
[150] Dal frontespizio dell'*editio princeps* della *Gerusalemme Conquistata*, Roma, Guglielmo Facciotti, 1593.
[151] Torquato Tasso, *Le Lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate*, a cura di C. Guasti, vol. V, Firenze, Le Monnier, 1853-1855, p. 145.

personalmente in tipografia. Questo aspetto, che sanziona senz'altro l'autorevolezza della stampa, non è però mai stato indice univoco di superiorità poetica rispetto alla *Liberata*. Anzi, nonostante la *Conquistata* rappresenti il compimento del progetto tassiano secondo canoni epici e religiosi maturati negli anni, molti critici e lettori contemporanei hanno fin da subito intravisto nel nuovo poema una forza espressiva minore, frutto forse della sua genesi tumultuosa ed estremamente rigorista e controllata. Si spiega con questi giudizi la mancanza di mercato librario per la *Conquistata* che annovera un numero esiguo di riedizioni dopo la stampa Facciotti – in particolare, si ebbero le stampe pavesi del 1594 e del 1601, la stampa parigina del 1595, le stampe napoletane del 1606 e del 1608 e infine le stampe veneziane nel 1609, 1627, 1629 e 1642[152].

Infine, è interessante osservare che, per quanto la stampa Facciotti sia un'edizione d'autore che segna la chiusura del poema, Tasso non appare soddisfatto della copia sicché, nonostante ogni premura, in fin di vita «il Tasso moriva scontento dell'opera intorno a cui aveva speso ben venticinque anni»[153].

## 2.3. Volontà d'autore: intenzioni e poetica

Tra i documenti più interessanti per comprendere la genesi della *Gerusalemme conquistata* vi è senza dubbio la lettera a Giovan Lorenzo Malpiglio. Collocata cronologicamente nei mesi in cui Tasso è impegnato negli ultimi ritocchi alla tragedia del *Torrismondo*, la lettera è scritta dal poeta mentre si trova ancora recluso a Sant'Anna[154] – anche se è già ben consapevole dell'imminente uscita grazie all'aiuto della famiglia Gonzaga.

La lettera testimonia ancora una volta la presenza di quel nesso convergente fra motivi teorici e prassi scrittoria, tipico della cultura cinquecentesca: l'autore agisce sul testo poetico solo dopo aver preventivamente riflettuto sulle modalità e sui fini della sua operazione. In questo senso, la lettera a Malpiglio rappresenta un esempio eminente di poetica d'autore in cui l'esperienza letteraria viene tradotta in forma discorsiva e

---

[152] Maria Teresa Girardi, *Dalla «Gerusalemme liberata» alla «Gerusalemme conquistata»*, in «Studi tassiani», 33, 1985, pp. 5-68, p. 5.
[153] Gennaro Di Niscia, *La Gerusalemme conquistata e l'arte poetica di Torquato Tasso*, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1889, p. 45.
[154] La lettera non presenta una datazione precisa, ma una datazione indiziaria è possibile grazie al riferimento alla fase conclusiva del *Torrismondo,* che sappiamo con certezza essere stato concluso nell'estate del 1586. Per questo motivo la lettera viene fatta risalire all'estate del 1586. Cfr. Claudio Gigante, V*incer pariemi più sé stessa antica. La 'Gerusalemme conquistata' nel mondo poetico di Torquato Tasso*, Napoli, Bibliopolis, 1996, pp. 47-68.

argomentativa con un tono che è insieme difensivo, polemico e propositivo. È questo, dunque, un documento che suggerisce molte delle intenzioni che Tasso ha rispetto al lavoro da compiere per la riscrittura della *Liberata*.

Senza voler ridurre ed esaurire l'intero progetto della *Conquistata* a quanto dichiarato in questa sede dal Tasso, la lettera costituisce un punto di partenza prezioso per avviare la riflessione sulle principali direttrici della riscrittura. Partendo da essa possiamo pertanto portare alla luce alcune delle innovazioni che caratterizzano il poema riformato, innovazioni di cui proveremo ad estenderne il senso e approfondirne la portata:

> Iersera io scrissi a Vostra Signoria quasi al buio; ma questa mattina il nuovo giorno m'ha illustrati gli occhi e la mente; onde risponderò a quell'ultima parte de la sua lettera che più l'importa: e dico, che non mi ricordo d'averle detto alcuna cosa de gli errori del mio poema; perciochè non ho letto se non picciola parte d'alcuni canti, da poi ch'egli è stampata: nè penso di rileggerlo tutto, sin ch'io non abbia finita la mia tragedia; la quale io credeva che devesse esser rappresentata felicemente: ma sia lodato Nostro Signore di ogni cosa; perch'egli è quello che ci visita con l'afflizioni, e ci consola ne l'infermità. Ma da poi che io le avrò data l'ultima mano, come si dice, attenderò a la revisione, a la correzione, ed a l'accrescimento de la mia Gerusalemme; la quale aveva deliberato che fosse di ventiquattro canti: ma da poi ho pensato d'aggiunger a ciascun d'essi, o a la maggior parte, molte stanze, acciochè il libro sia risguardevole per la convenevol grandezza, non solo per la bella stampa e per la carta reale. E quantunque pensassi ancora di troncar molte cose che mi parevano soperchie, ed altre mutarne; nondimeno la diminuzione sarà molto minor de l'accrescimento[155].

Torquato Tasso, rispondendo ad una lettera non pervenutaci di Lorenzo Malpiglio, si rivolge al suo interlocutore chiarendo le sue intenzioni rispetto alla *Liberata*. La precisazione di non aver voluto leggere il proprio poema nella veste che è andata a stampa, o comunque di non aver ancora avuto il tempo per farlo, conferma quanto la *Liberata* fosse per Tasso una sorta di fantasma da demonizzare e un argomento di forte imbarazzo. Egli parla già di «errori» del poema e afferma l'intento di epurarlo da tutto ciò che non rispecchia i propri dettami affinché lo si orienti, come vedremo, verso una più rigorosa aderenza ai principi della verità e della decenza. Il poeta, dunque, dichiara implicitamente la necessità di un intervento critico sulla propria opera giovanile, individuando già i principali motivi da seguire per la riscrittura: revisione, correzione e accrescimento.

[155] Torquato Tasso, *Le Lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate*, a cura di C. Guasti, vol. II, Firenze, Le Monnier, 1853-1855, p. 475-476.

Per quanto riguarda la revisione, Tasso si rende conto che molte sezioni sembrano superflue e decide di mutarle secondo una logica di ripensamento. Altre parti, invece, vengono ritenute erronee e pertanto non sono più giustificabili nel poema riformato.

Dietro questa fase di revisione bisogna scorgere l'influenza della revisione romana che aveva instillato in Tasso una serie di dubbi e quesiti riguardo ad alcune soluzioni adottate. Infatti, la revisione romana e alcuni dei suoi esponenti se da un lato avevano bloccato l'evoluzione del poema, lasciando dei dubbi irrisolti, dall'altro avevano anche messo in crisi molte delle idee teoriche tassiane. Tasso, allora, nella *Conquistata* tenta di riflettere sulle problematiche sorte in quella sede e si sforza di eliminare o correggere tutte quelle parti del racconto che egli giudica ormai non più utili per la buona riuscita di un poema epico. Agendo in questa direzione, Tasso non solo va a modificare la struttura della *Liberata*, ma «finisce per alternarne in profondità i lineamenti»[156], riconfigurando l'equilibrio del poema e intervenendo direttamente sull'immagine stessa che l'opera vuole trasmettere. Così la cancellazione di certi episodi, in particolare di quelli a forte componente amorosa o meravigliosa, comporta un irrigidimento dell'intelaiatura epica, una maggiore severità del tono, e infine una più netta subordinazione dell'*inventio* poetica al disegno morale e teologico, disegno che guiderà poi tutta la *Conquistata*.

Sebbene, poi, molte sezioni saranno eliminate, e dunque la quantità della favola dovrebbe diminuire, Tasso dichiara, invece, che la riscrittura sarà orientata all'accrescimento della materia narrativa: tutto ciò che Tasso toglierà con la revisione sarà rimpiazzato da tutto ciò che aggiungerà in sede di accrescimento. Poi, specifica la volontà di passare dall'attuale numero di canti, venti, a ventiquattro libri. La scelta di questo numero preciso di libri implica l'adozione di un modello diverso, cioè quello omerico – questo passaggio è già esemplificativo della volontà, non ancora espressa dal Tasso, di imitare da vicino il modello greco per farne della *Conquistata* un calco sempre più preciso. Nella riscrittura della *Conquistata*, infatti, Tasso intende seguire una linea che lo porterà a creare un poema sempre più fedele ad Aristotele, e quindi al modello omerico, così anche dal punto di vista quantitativo l'adozione di una struttura con ventiquattro libri assume un valore significativo.

[156] Maria Teresa Girardi, *Tasso e la nuova «Gerusalemme»: studio sulla 'Conquistata' e sul 'Giudicio'*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2002, p. 9.

L'aumento del numero di libri implica naturalmente un aumento della materia narrativa, secondo un principio di *amplificatio* che guida tutta la revisione. Così, se nella *Liberata* leggiamo 1927 ottave, nella *Conquistata* questo numero aumenterà fino a 2739 ottave – un confronto che mette subito in chiaro la portata dell'accrescimento di cui Tasso parla.

Nel prosieguo della lettera si delineano alcuni dei nuclei che saranno modificati:

> Fra le cose che debbono esser mutate, è l'episodio di Sofronia, ch'è nel secondo canto, come già mi consigliarono il signor Flamminio vostro e 'l signor Barga, uomini dottissimi; e 'l viaggio che fanno que' duo cavalieri ne la nave de la Fortuna; e molte cose, le quali io dico del Tartaro e di quel mago naturale[157].

Come già accennavamo in apertura del capitolo, la *Liberata* è un poema epico cavalleresco che al suo interno possiede elementi importanti del patrimonio narrativo della tradizione romanzesca, come la dimensione amorosa e quella meravigliosa. La *Conquistata* però vuole porsi sotto una luce diversa e pertanto è necessario per Tasso censurare o derubricare tutta la matrice romanzesca insita in molti episodi. Ecco, allora, che episodi come quello di Sofronia e Olindo e il viaggio di Carlo e Ubaldo devono necessariamente essere ridimensionati – in realtà, però, pare che Tasso «già prima della stampa [della *Liberata*] avesse pensato di tor via l'episodio di Olindo e Sofronia, di ridurre gli amori di Erminia e di Armida, di torre le stanze judicate lascive, ed i miracoli, e di fare altre mutilazioni»[158].

L'episodio dei due giovani cristiani era stato inserito dal Tasso nel secondo canto della *Liberata* e rappresentava un momento piuttosto ampio del racconto, ma soprattutto un momento ideologicamente strutturato di eroismo cristiano: Tasso, infatti, tramite le figure di Olindo e Sofronia, rappresenta la forza della fede cristiana contro la dimensione mortifera; inoltre, il martirio non era altro che l'esito possibile di una guerra che non ha come finalità ultima la vittoria, ma il sacrificio verso Dio. Tuttavia, i revisori tassiani continuavano ad insistere sulla debolezza strutturale di questo episodio, individuando in

---

[157] Torquato Tasso, *Le Lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate*, a cura di C. Guasti, vol. II, Firenze, Le Monnier, 1853-1855, p. 476.

[158] Gennaro Di Niscia, *La Gerusalemme conquistata e l'arte poetica di Torquato Tasso*, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1889, p. 16. Qui Di Niscia sta confermando l'ipotesi di Mazzoni per il quale «innanzi che la *Gerusalemme* vedesse la luce sotto il titolo di *Liberata*, già il Tasso l'aveva tutta rifatta nella mente sua, e rivolta in gran parte a quella forma che fu poi la *Conquistata*» (Guido Mazzoni, *Della Gerusalemme conquistata*, in *In biblioteca*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1886, p. 157).

esso delle caratteristiche eccessivamente episodiche. Questo momento narrativo non risultava coerente con la favola e si presentava piuttosto come una digressione narrativa totalmente inutile all'azione principale. Se però durante la revisione romana Tasso difendeva energicamente l'episodio, ritenendolo narrativamente importante allo sviluppo della trama, ora si mostra convinto della necessità di espungere dal nuovo poema l'intero episodio. L'eliminazione di questo episodio comporta però l'integrazione di una nuova serie di episodi di natura storica e politica che risponderanno all'esigenza dichiarata dal Tasso di avvicinarsi alla verità storica – per l'approfondimento di questo aspetto si rimanda al paragrafo successivo, *La nuova architettura del poema riformato*.

La stessa sorte tocca all'episodio del viaggio dei due cavalieri, un viaggio magico su di un vascello che li conduce alla volta delle Isole Fortunate, dove risiede Armida e si trova imprigionato Rinaldo. Questa missione, situata dopo la visione di Goffredo del canto quattordicesimo, è nella *Liberata* un ordine militare dello stesso comandante, mentre nella *Conquistata* viene compiuta per volere di uno dei due cavalieri che intraprende il viaggio per salvare l'amico. Questo episodio è ricco di elementi essenzialmente magici: ad esempio, il palazzo di Armida è una trappola piena di insidie meravigliose che possono essere superate solo grazie all'aiuto di un mago che offre ai cavalieri delle istruzioni utili per attraversare il meraviglioso e riuscire nella missione. Tasso è molto preoccupato dalla liceità di questi elementi e valuta, perciò, di non conservarli nel nuovo poema e di virare il meraviglioso propriamente cavalleresco verso un meraviglioso cristiano più attento.

Qui entra in gioco un ulteriore aspetto su cui possiamo insistere che riguarda quel «mago naturale» che nella *Liberata* era il mago d'Ascalona, ma che nella *Conquistata* prende nome di Filagliteo. In questa proposta onomastica vi è un gioco di carattere etimologico; il nome, infatti, non viene scelto casualmente dal Tasso, ma gli viene suggerito da un termine aristotelico dell'*Ethica Nichomachea*: φιλαλήθεια[159], da φίλος, amico, e ἀλήθεια, verità. Filagliteo, quindi, rappresenta l'amante della verità e diventa nel gioco tassiano «un filosofo naturale, conoscitore de' secreti della natura, […] amico de' Cristiani e di Pietro eremita, figura per la vera sapienza»[160]. Questo personaggio, così rinnovato, non è dunque solo un mago, ma assume piuttosto il ruolo di uno scienziato che conosce i

[159] Cfr. Lorenzo Bocca, *Note di onomastica epica tassiana*, in «il Nome nel testo», XIV, 2012, pp. 163-172, p. 167.
[160] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata,* a cura di Claudio Gigante, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 70.

segreti della natura e che illustra ai cavalieri i limiti che la conoscenza della filosofia naturale ha rispetto alla teologia – la scienza si interroga su alcuni fenomeni, ma non può raggiungere la verità ultima di cui è invece depositaria la teologia. Il ripensamento di questa figura permette allora a Tasso di ridurre tutti quegli slanci meravigliosi di natura prettamente romanzesca per sostituirli con elementi squisitamente eruditi, finendo così per fare di questo mago un custode della cultura sapienziale. È inoltre occasione per Tasso di dar sfoggio sia delle sue letture filosofiche sia di quelle propriamente storiche e religiose: il poeta, infatti, per la riscrittura dell'episodio e del personaggio del mago da un lato si affida alla *Metafisica* di Aristotele, al *Fedone* di Platone o a Parmenide e dall'altro usa fonti come *Le antichità giudaiche* e *La guerra giudaica* di Giuseppe Flavio o riprende la città del Sole di Ovidio e la città di Dio descritta da Giovanni nell'*Apocalisse.*

Le cassature e le modifiche tassiane rispetto a queste parti del poema permettono già di individuare il nucleo del nuovo ideale di poema cristiano: se nella *Liberata* l'eroismo cavalleresco trovava un'espressione ampia in passioni individuali e in slanci lirici che consentivano anche al poeta una maggiore libertà inventiva, nella *Conquistata* si va verso un eroismo morale e teologicamente orientato in cui non c'è più spazio per divagazioni.

Appare evidente, allora, come la direzione scelta dal Tasso conduce verso l'adozione di strumenti che consentono al poeta di raggiungere in maniere disambigua il suo obiettivo. Ecco che uno degli strumenti che meglio si presta a questo scopo è proprio l'allegoria, strumento che Tasso aveva già iniziato ad introdurre nella *Liberata* nel corso della revisione romana. L'allegoria non è, dunque, uno strumento ignoto al Tasso della *Conquistata*, ma è anzi uno strumento al quale Tasso ha spesso fatto ricorso nella sua produzione poetica; basti pensare alla stesura dell'*Allegoria del poema*, testo in cui Tasso presenta un'interpretazione allegorica della *Liberata*. Tuttavia, l'esegesi allegorica del primo poema ha soprattutto un fine apologetico perché «sembra venire a colmare felicemente un vuoto nella teoria poetica tassiana»[161] soprattutto riguardo allo scarto fra meraviglioso romanzesco e verosimile aristotelico. Ora, invece, lo strumento allegorico permeerà la *Conquistata* in maniera più profonda e insistita e Tasso inizierà ad usarlo «come

[161] Michele Comelli, *Poetica e Allegoria nel Rinaldo di Torquato Tasso*, Milano, Ledizioni, 2013, p. 344.

a cosa ch'io giudicava dovermi assai agevolar ogni difficultà»[162]. Nella lettera a Malpiglio spiega:

> Perciochè l'allegoria è anzi gentile, che no; ed io ne vo ricercando alcuna più accommodata a la nostra religione: e per l'istessa cagione nel nome de' demoni io potrei lasciare quegli de' gentili, quantunque fossero usati dal vostro Dante[163].

L'allegoria diventa allora uno strumento essenziale per giustificare il valore morale ed etico del racconto, quindi uno strumento per interpretare il dato letterario e per «penetrare attraverso un'immagine figurata […] nella vita e nella natura di entità sovraumane»[164]. Tasso per compiere questa operazione di allegorizzazione non si rivolge più solamente alla cultura laica e alla filosofia antica, ma si appresta a formarsi sui testi sacri affinché l'allegoria sia veramente attenta al dato religioso. Ecco che «il percorso tassiano verso un'esegesi allegorica del poema eroico […] passò soprattutto attraverso le letture patristiche (in primo luogo Agostino), ma anche classiche (soprattutto Plutarco) e infine volgari, con ovviamente un posto privilegiato riservato a Dante»[165] – proprio Dante sarà un modello privilegiato per l'allegoresi tassiana in quanto la *Commedia* è un poema teologico le cui chiavi interpretative forniscono al Tasso un modo per tradurre verità teologiche finora intraducibili per l'uomo.

A tal proposito, Tasso insiste:

> E nel sogno di Goffredo parimenti leverò tutto quello che ritiene l'odor de la gentilità: e giungerò molte cose del libro de la Città d'Iddio di sant'Agostino, e molte de l'Apocalipsi di san Giovanni; e l'trovato de la lancia di Cristo; e le pitture d'un padiglione, nel quale doveva essere istoriato tutto quello c'era succeduto innanzi al sesto anno de la guerra[166].

Il sogno di Goffredo, situato nel canto quattordicesimo della *Liberata* – ma addirittura pensato originariamente nel canto decimo – è un momento cruciale nella storia del poema perché segna il punto estremo della curva negativa che l'esercito cristiano sta

---

[162] Torquato Tasso, *Le Lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate*, a cura di C. Guasti, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1853-1855, p. 193.
[163] Torquato Tasso, *Le Lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate*, a cura di C. Guasti, vol. II, Firenze, Le Monnier, 1853-1855, p. 476-477.
[164] Erminia Ardissino, *Le allegorie della «Conquistata» come poema dell'anima*, in «Filologia e critica», 18, 1, 1993, pp. 45-69, p. 50.
[165] Michele Comelli, *Poetica e Allegoria nel Rinaldo di Torquato Tasso*, Milano, Ledizioni, 2013, p. 342.
[166] Torquato Tasso, *Le Lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate*, a cura di C. Guasti, vol. II, Firenze, Le Monnier, 1853-1855, p. 477.

attraversando ed è un momento dopo il quale ricomincia una sorta di rimonta dei cristiani che li porterà alla vittoria della battaglia e alla conquista di Gerusalemme grazie al ritorno di Rinaldo. Tasso potenzierà il ruolo narrativo di questo sogno, dapprima spostandolo al libro ventesimo e poi riscrivendolo in una veste e con delle funzioni nuovissime. Il sogno di Goffredo arriva, però, ad acquisire una certa rilevanza solo alla luce di una nuova lettura complessiva degli eventi dal momento che questo si presta a diventare il depositario di alcune delle idee portanti della riscrittura. In particolare, il libro vedrà Goffredo venire a conoscenza del futuro e delle sorti della battaglia: l'esercito cristiano vincerà la battaglia, ma questa sarà una vittoria vana; ciononostante Goffredo combatterà comunque per la liberazione di Gerusalemme in virtù di una comprensione superiore della storia e del volere imperscrutabile di Dio. Ecco, quindi, che il sogno di Goffredo e in generale il libro permettono a Tasso di instaurare un diverso rapporto fra storia universale, storia narrata e storia dell'umanità; quest'ultima, infatti, può essere interpretata e compresa solo con la fede, e dunque con il supporto dei testi biblici. Tasso si affida perciò a testi come il *De civitate dei* di Agostino e l'*Apocalisse* di Giovanni, testi da cui estrae dei materiali che riusa e riadatta per dare forma alla sua personale interpretazione della storia. Il libro ventesimo si carica, in questo modo, di un elevato valore ideologico e ci fornisce il senso dell'intero poema, se non addirittura il valore e la funzione che Tasso assegna alla poesia.

In ultima analisi, Tasso si sofferma su un problema di natura prettamente teorica: la necessità di non raccontare un poema dal principio dell'azione. Qui, avendo come garanti Orazio e Aristotele, Tasso conferma la sua volontà di iniziare il poema partendo dal sesto anno della missione, cioè dal momento in cui l'esercito crociato è alle porte di Gerusalemme. Tuttavia, Tasso, incentivato dai dubbi e dalle perplessità sorti con la revisione romana riguardo alla mancanza di una visione totale della storia della crociata, decide ora di adottare una soluzione che gli permette di introdurre e narrare la prima parte della missione: dopo aver rimosso l'episodio di Sofronia e Olindo, Tasso introduce una lunga sequenza narrativa di circa cinquanta ottave nelle quali viene raccontato ciò che è accaduto all'esercito cristiano prima di arrivare alle porte di Gerusalemme. In questo modo Tasso rispetta la distanza aristotelico-oraziana, ma offre anche al lettore una lettura integrale della storia della crociata. Per introdurre queste ottave, Tasso si affida ad una soluzione piuttosto innovativa: la descrizione di un padiglione istoriato nel quale sono appunto raffigurate le principali azioni dei primi sei anni di guerra – in particolare sono le

visite dei cavalieri nel padiglione a permettere al poeta la descrizione degli eventi e delle battaglie precedenti. Per Tasso questa è una soluzione intelligente perché gli consente di risolvere il problema senza però rinunciare a quella materia narrativa, recuperandola attivamente e senza doverla per forza inserire a principio dell'opera.

Tasso continua, poi, nell'illustrazione di altri cambiamenti:

> E 'l ragionamento de l'arcivescovo di Gerusalemme, scacciato co 'l duca Gottifredo, e con gli altri princìpi: dal quale si raccoglierà particolarmente, qual fosse in que' tempi lo stato de l'Asia, come descrivono Guglielmo arcivescovo di Tiro, e Paolo Emilio ne le sue Istorie; e forse prima giungerò una minuta descrizione de la Palestina; e toccherò tutte le vecchie istorie e i miracoli scritti nel vecchio e nel novo Testamento, e ne' libri di Giuseppe Ebreo; e da poi, molte profezie appertenenti a' re di Cipri e di Gerusalemme, ed a l'imperio de' maccomettani: e mi sarebbe stato gratissimo molto di poter accrescere l'imprese fatte in quello assedio[167].

Questo passaggio della lettera ci permette di introdurre un ulteriore elemento chiave della riscrittura tassiana che riguarda un nuovo bilanciamento fra verità storica e verosimiglianza, fra poesia e storia – il rapporto fra questi due elementi è uno dei nodi teorici a cui Tasso dedica grande spazio nella sua produzione.

Il Tasso della *Liberata* si muoveva lungo un confine molto sottile fra storia e poesia: egli, infatti, come abbiamo già avuto modo di approfondire, dovendo mescolare il vero della storia con il falso della poesia, chiariva che bisogna tenere sempre la verità come fondamento e base del poema, ma che comunque bisogna essere «più tosto artificioso poeta che verace istorico»[168]. Ora, però, sente la necessità di essere estremamente più preciso e puntuale rispetto alla verità storica: proprio nel suo *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, il cui primo libro è dedicato esclusivamente alla storia e all'allegoria, Tasso afferma perentoriamente che «in quel ch'appartiene a la mistione del vero co 'l falso, estimo che 'l vero debba aver la maggior parte». In questi termini, allora, «la maggiore aderenza alla storia del suo poema riformato si giustifica in ordine alla somiglianza al vero»[169]. Ecco, dunque, il motivo per cui Tasso aumenta notevolmente lo spazio narrativo dedicato alla precisazione storica degli eventi, lavorando così anche in direzione di

[167] Torquato Tasso, *Le Lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate*, a cura di C. Guasti, vol. II, Firenze, Le Monnier, 1853-1855, p. 477.
[168] Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 18.
[169] Maria Teresa Girardi, *Dalla «Gerusalemme liberata» alla «Gerusalemme conquistata»*, in «Studi tassiani», 33, 1985, pp. 5-68, p. 11.

una precisazione del contesto spazio-temporale all'interno del quale si viene costruendo l'azione militare.

Tasso esibisce anche una mappa geopolitica dell'Asia con una descrizione geografica del luogo in cui i cavalieri si trovano. Per Tasso, le trentaquattro ottave definibili geografiche (*Gerusalemme conquistata*, II, 16-49) non sono solo l'occasione per una attenta analisi topografica dei luoghi intorno al quale agiscono i suoi personaggi, ma sono soprattutto l'occasione per una esibizione della sua erudizione in campo geografico. Non solo, in esse si coglie anche il tentativo di innestare sulla geografia reale una dimensione teologica e memoriale, carica di significati religiosi e simbolici. La descrizione del paesaggio palestinese diventa così un atto di risemantizzazione spirituale, in cui il poeta, muovendosi fra riferimenti biblici e reminiscenze patristiche, trasfigura il territorio in uno spazio sacro, intessuto di memoria divina. Allora, come è stato osservato «il Tasso della *Conquistata* estrae dai testi della storia sacra tutti gli elementi utili a dotare il paesaggio della Palestina di uno spessore di memorie illustri, e sostituire così alla desolazione del presente musulmano la densità di un passato segnato dall'onnipresenza di Dio»[170]. L'operazione tassiana risponde ad un progetto coerente con gli ideali controriformistici: riplasmare l'immaginario del lettore cristiano restituendo alla Terra Santa la sua sacralità originaria, mentre la si sottrae simbolicamente all'alterità musulmana.

Ma la volontà tassiana di agganciare in modo solido il racconto finzionale alla storia non si limita alla descrizione geografica della Palestina, ma si dimostra, ad esempio, anche nella scelta meno evidente, ma comunque importante, di modificare l'onomastica di alcuni personaggi. I nomi finzionali vengono progressivamente abbandonati dal poeta a favore di nomi reali: se nella *Liberata* il sovrano di Gerusalemme era il generale Aladino, un personaggio inventato dal Tasso, nella *Conquistata*, il nuovo sovrano sarà Ducalto, sovrano reale di Gerusalemme e del quale Tasso traccia una genealogia precisa, basata sempre su fonti storiche. Tasso, nel *Giudicio*, giustificherà questa scelta, chiarendo che, benché «possano i nomi essere e veri e falsi»[171], «nondimeno è convenevole ch'i nomi de' principali Cavalieri o Re introdotti nell'azione siano veri ed illustri, e per fama conosciuti»[172]. Tasso, infatti, onde evitare di scivolare verso il falso, decide di arginare la storia

[170] Matteo Residori, *L'idea del poema. Studio sulla Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004, p. 91.
[171] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata,* a cura di Claudio Gigante, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 25
[172] *Ibidem*.

narrata, puntellandola costantemente con elementi tratti dalla storia reale, almeno per quanto riguarda i personaggi e le azioni maggiormente riconoscibili.

Con questo accorgimenti lo spazio dell'azione non è più una generica invenzione del poeta, ma diventa uno spazio storicamente certificato da fonti autorevoli, quali quelle di Guglielmo da Tiro e di Paolo Emilio e dello storico Giuseppe Flavio. Le cronache di questi autori diventano il punto di partenza per la revisione tassiana che ora si fa molto più fedele alla storia, allontanandosi sempre di più da ogni tipo di licenza poetica. Quindi, se per il Tasso della *Liberata* il discorso letterario doveva sì ancorarsi al verosimile, ma non sfociare in una mera documentazione storica, per il Tasso della *Conquistata* la parola poetica deve ancorarsi quasi esclusivamente alla verità storica, ormai fondamento indispensabile della poesia tassiana, e affinché questo sia possibile bisogna affidarsi a delle fonti che garantiscano la veridicità degli elementi della narrazione.

Questi sono gli strumenti su cui Tasso fonda la sua riscrittura e a cui attinge costantemente per dare maggiore forza e caratura storico-religiosa al suo racconto. Ma soprattutto, sono strumenti che dimostrano già il radicale cambiamento del principio narrativo a cui Tasso si rivolge rispetto alla *Liberata*: si tratta di una nuova linea di condotta che Tasso adotta per tutto il nuovo poema per garantire al lettore un nuovo quadro dell'opera, un quadro che ora è documentaristico più che narrativo.

Dopo questo passaggio, Tasso richiede al suo interlocutore una serie di testi sacri e di testi esegetici utili alla sua riscrittura[173]:

> Ma per questo effetto desiderava ancora quella opera che scrive san Gregorio papa de le gierarchie de gli angeli, la quale io non ho letto ancora; e Filone Ebreo; ed un commento sovra l'Apocalipsi; ed un altro sovra l'Epistole di san Paulo. per armar un misterioso cavaliero d'arme di luce, o più tosto un dei molti misteriosi; perciochè io penso di far tutta la favola più reverenda e più veneratile con l'allegoria[174].

Questi primi titoli sono esemplificativi della direzione che Tasso sta cercando per la riscrittura. Egli elenca non solo i testi principali a cui vuole rivolgersi, ma anche i commenti agli stessi. Sono proprio questi ultimi che consentono al poeta di caricare di altri

[173] Questa è una prassi consueta del Tasso: richiedere ai propri interlocutori testi su cui basare la propria produzione. I testi esegetici e sacri richiesti nella lettera a Malpiglio sono un numero davvero esiguo se confrontato alle richieste fatte in numerose altre lettere. Cfr. Maria Teresa Girardi, *Dalla «Gerusalemme liberata» alla «Gerusalemme conquistata»*, in «Studi tassiani», 33, 1985, pp. 5-68, pp. 26-27.
[174] Torquato Tasso, *Le Lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate*, a cura di C. Guasti, vol. II, Firenze, Le Monnier, 1853-1855, p. 478.

significati gli elementi del racconto, seguendo sempre la linea di una lettura allegorico-simbolica. Dunque, è come se Tasso decidesse preventivamente gli elementi allegorici da aggiungere al proprio poema e ne studiasse le fonti e le implicazioni per poter rispondere in maniera ricercata alla nuova esigenza allegorica del poema. Questo consente a Tasso di andare nella direzione di quel «eccesso de la verità»[175]; in questo modo tutti gli episodi meravigliosi del poema vengono riempiti di sapere filosofico e teologico e sono quindi interpretabili in modo quasi meccanico con dei sovrasensi allegorici. Dunque, l'allegoria serve soprattutto per ridefinire gli elementi meravigliosi. Da questo punto di vista, il personaggio maggiormente modificato e riscritto rispetto alla *Liberata* è quello di Armida: una maga prima esponente del concilio infernale che seduce i cavalieri cristiani e si lega a Rinaldo, e poi una sorta di Didone abbandonata. Se nella *Liberata* siamo portati, come lettori, ad empatizzare nei confronti di questa donna abbondonata dal proprio innamorato, nella *Conquistata* Tasso ci presenta questo personaggio in maniera meno ambigua, cosicché la sua presenza si spiega solamente in virtù dell'allegoria che essa rappresenta: l'amore sensuale, di natura erotica, va condannato senza mezzi termini in quanto vizio che allontana i cavalieri dalla strada retta. Lungo questa direzione si muovono anche altri personaggi del poema che non vengono più dotati di una loro autonoma complessità e pluralità, ma diventano la dimostrazione esemplare di un percorso di formazione o disgregazione.

La nuova *Gerusalemme* si illumina così di una nuova poesia, eticamente e conoscitivamente alta, nella quale l'arteficio del poeta serve a creare un parallelo fra storia e meraviglioso, un parallelo che passa inevitabilmente per le direttive di verità e allegoria.

Tutti questi elementi implicano necessariamente un allontanamento dalla *Liberata* e un diverso trattamento dei principi teorici illustrati dal Tasso giovane, e infatti già la lettera al Malpiglio – e poi più puntualmente il *Giudicio* – mostra delle linee teoriche distanti da quelle che abbiamo avuto modo di esaminare nei *Discorsi*. Tuttavia, c'è da porre attenzione ad un dato fondamentale: mentre le linee teoriche delineate nei *Discorsi* sono state rispettate dal Tasso per la stesura della *Liberata* in maniera molto libera – abbiamo infatti osservato come Tasso continua a riflettere sulle proprie disposizioni teoriche e si mostra propenso a modificarle nel momento in cui queste non vanno più incontro alle

[175] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata,* a cura di Claudio Gigante, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 17.

proprie esigenze poetiche –, qui troviamo un Tasso che espone principi teorici e tecnici che verranno applicati alla riscrittura in modo meccanico e controllato.

Questo dato è sicuramente interessante per la valutazione complessiva dell'opera perché dimostra anche come l'attitudine stessa del poeta sia cambiata: ecco, ad esempio, che Tasso smette di preoccuparsi della logica del «picciol mondo»[176] a favore di un materiale più composito che tiene insieme e riallaccia i propri equilibri grazie all'allegoria. Così, tutti quegli episodi non necessari che dovevano essere eliminati secondo la logica di quel microcosmo organico, vengono ora inseriti all'interno di un reticolo in cui i fili delle vicende si legano esclusivamente sul piano del sovrasenso allegorico, e non più sul piano diegetico della sola dinamica narrativa. È questo il motivo per cui la favola della *Conquistata* non si regge più sulla coerenza narrativa, un elemento che era stato l'indirizzo principale e direi quasi esclusivo della *Liberata*, bensì su una coerenza ideologica. Venendo meno la coerenza interna dell'opera, a dare sostanze e valore al nuovo poema è il significato intrinseco che il racconto fornisce al lettore: ciò che a Tasso interessa ora è che ogni elemento del suo poema sia portatore di verità profonde. In questo modo, il poema che si appresta a riscrivere è il tentativo concreto di fare della parola poetica un portato di tutto il sapere possibile per l'uomo.

Possiamo allora concludere ammettendo che la lettera a Malpiglio, pur nella sua brevità, fornisce una chiave di lettura autentica e lucida per entrare consapevolmente nelle porte della *Conquistata*, un'opera che dimostra un lavoro ambizioso, difficile da realizzare nei suoi propositi, ma sorretto inequivocabilmente da una intenzione di grandissima lucidità autoriale.

## 2.4. La nuova architettura del poema riformato

Come già anticipato grazie alla lettura della lettera a Malpiglio, la *Conquistata* si configura come esito di un processo di riscrittura che investe tre ambiti: revisione, correzione e accrescimento. Tali direttrici si riflettono tanto sul piano ideologico tanto sul piano della struttura del poema che subisce interventi profondi nella sua architettura narrativa.

La prima e più evidente conseguenza della tensione riformatrice è l'eliminazione di alcuni episodi della *Liberata*: è il caso già osservato dell'episodio di Sofronia e Olinda

[176] Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 36.

(*Gerusalemme liberata,* II). In particolare, l'eliminazione di questo episodio ha implicato nel «dissanguato poema»[177] l'integrazione di «una nuova e fresca corrente di vita»[178], cioè l'inserimento di una serie di episodi di natura storica e politica – episodi rispondenti a quell'esigenza dichiarata dal Tasso di aderire alla verità storica come fondamento indispensabile della poesia.

Nel paragrafo precedente abbiamo già appuntato quelle che sono le inserzioni principali a fronte dell'eliminazione dell'episodio, ma qui ne includiamo un elenco affinché si renda evidente la portata del rapporto fra eliminazione e aggiunte. Tali aggiunte si riflettono principalmente nella prima parte del poema, più precisamente fra il libro primo e il libro terzo vengono inseriti:

- La rassegna dell'esercito cristiano (*Gerusalemme conquistata,* I, 39-97);
- La storia dei musulmani e dei popoli della Giudea (*Gerusalemme conquistata,* I, 107-115);
- La presentazione della famiglia di Ducalto con i suoi tredici figli (*Gerusalemme conquistata,* II, 1-5);
- La descrizione del regno di Palestina (*Gerusalemme conquistata*, II, 15-50);
- Le informazioni del vescovo di Gerusalemme sulla condizione dei cristiani residenti a Gerusalemme (*Gerusalemme conquistata*, II, 69-74);
- Il rinvenimento della sacra lancia (*Gerusalemme conquistata*, II, 81-88);
- Analessi sui primi sei anni di crociata (*Gerusalemme conquistata*, III, 1-50).

La rassegna dell'esercito cristiano non è un episodio che Tasso aggiunge *ex novo* nella *Conquistata*, ma è piuttosto un episodio che Tasso amplia in maniera significativa, aumentando non solo il numero di ottave ma anche il numero dei cavalieri ivi descritti da 40 a 62. La rassegna, che consiste nella sfilata e nella descrizione di ogni cavaliere davanti al comandante Goffredo, permette al Tasso di sperimentare una maggiore meticolosità nella presentazione dei dati storici. Non solo, l'ampliamento di questo episodio consente anche al poeta di estendere il ventaglio encomiastico del poema perché la genealogia che Tasso traccia dei cavalieri è funzionale all'elogio delle famiglie da cui questi discendono.

[177] Guido Mazzoni, *Della Gerusalemme conquistata*, in *In biblioteca*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1886, p. 152.
[178] *Ibidem*.

Questa soluzione permette pertanto al Tasso di legare il passato glorioso dei cavalieri alla storia contemporanea, puntando così ad una reinterpretazione del presente alla luce del passato.

La seconda aggiunta rimanda ancora una volta all'esigenza tassiana di ancorare maggiormente la storia al dettato poetico: Tasso, nella necessità di capire come è articolata la Giudea, traccia una storia delle generazioni musulmane che hanno vissuto in quelle regioni. In questo modo il poeta offre sia un quadro particolareggiato ed enciclopedico dei nemici sia una serie di dati geograficamente interessanti per la nuova veste del poema.

La presentazione della famiglia di Ducalto, ex Aladino, introduce un cambiamento nell'esordio del libro secondo e nel tracciare il suo quadro famigliare si introduce anche quella descrizione del regno di Palestina cui si faceva riferimento nella lettera a Malpiglio.

Un'altra aggiunta sostanziale, conseguente all'eliminazione dell'episodio di Sofronia e Olinda, è il discorso del vescovo di Gerusalemme il quale, discutendo con Goffredo, illustra la situazione dei cristiani a Gerusalemme. In questi passaggi Tasso continua a giocare su un registro analitico-descrittivo che rinvia puntualmente alla dimensione tattico-militare, a differenza di quanto invece avveniva nella *Liberata* nella quale si insisteva piuttosto su un registro patetico-affettivo – un aspetto questo che è già testimoniato dall'evidente mutamento nel titolo dell'opera per il quale Tasso sceglie l'aggettivo 'conquistata' in virtù appunto di una maggiore insistenza sul dato bellico e militare, dato che per Tasso diventa ora il centro narrativo del poema.

Infine, troviamo l'episodio che sostituisce effettivamente la sequenza dei due eroi cristiani, ovvero l'analessi sui primi sei anni di guerra nel quale Tasso offre una tavola integrale dei primi anni di scontri con l'escamotage del padiglione istoriato.

Parallelamente all'eliminazione degli episodi di Sofronia e Olindo, del viaggio sulla nave della Fortuna di Carlo e Ubaldo, ma anche della cassatura dell'avventura di Erminia fra i pastori, nella *Conquistata* si assiste ad una ricollocazione e riconfigurazione degli eventi secondo una scansione che può risultare più compatta e funzionale alla progressione epica. Esemplificativo è, a tal proposito, il prospetto presentato da Federico Di Santo in appendice al suo lavoro *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade» dal Trissino al Tasso*, e rispetto al quale non potrei fare di meglio:

| *Liberata* | | *Conquistata* | |
|---|---|---|---|
| canto | | | libro |
| 10 | Racconto dei cavalieri liberati da Rinaldo | Racconto dei cavalieri liberati da Riccardo | 11 |
| [10] | *[Originaria collocazione del sogno di Goffredo]* | | |
| | | Spedizione di Ruperto e Araldo | 12-13 |
| 11 | Assalto fallito a Gerusalemme | Assalto fallito a Gerusalemme | 14 |
| 13 | Incanti della selva | Incanti della selva | 16 |
| 14 | Sogno di Goffredo | Vafrino | 17 |
| | | Sconfitte presso Joppe } sezioni nuove | 17-18 |
| | | Fatti di Ruperto } sezioni nuove | 18-19 |
| 15-16 | Spedizione di Carlo e Ubaldo | Sogno di Goffredo | 20 |
| 17-18 | Ritorno di Rinaldo | Ritorno di Riccardo | 21 |
| 18 | Goffredo perdona Rinaldo | Disincanto della selva | 22 |
| 18 | Disincanto della selva | Goffredo onora Riccardo con doni | 22 |
| | | Aristia di Riccardo (prima parte) | 22 |
| 18 | Costruzione delle macchine e assalto a Gerusalemme | Costruzione delle macchine e assalto a Gerusalemme | 23 |
| 19 | Vafrino | | |
| 20 | Scontri e vittoria | Aristia di Riccardo (seconda parte) e vittoria | 24 |

Figura 2. Schema delle principali modifiche strutturali dalla «*Liberata*» alla «*Conquistata*»[179].

Questo schema è significativo perché consente un confronto immediato fra la distribuzione degli episodi nei vari canti della *Liberata* e i rispettivi libri della *Conquistata*. Emerge così una chiara rappresentazione delle modifiche strutturali apportate dal Tasso che consente sia di visualizzare concretamente la ricomposizione della materia epica sia di notare come Tasso non si limita a semplici cassature o spostamenti, ma propone una

[179] Federico Di Santo, *Appendice 3* in *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade» dal Trissino al Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, p. 327.

ricostruzione pressoché generale dell'impalcatura narrativa, almeno per quanto riguarda la seconda parte del poema.

Un primo dato evidente è lo spostamento del sogno di Goffredo, inizialmente collocato nel canto decimo e poi nel quattordicesimo della *Liberata*, ma che nella *Conquistata* trova il suo posto solo nel libro ventesimo. Questo slittamento riflette il tentativo tassiano di potenziare la funzione strategica del sogno come momento di svolta morale e narrativa, anticipandolo da un più solido sviluppo delle vicende belliche e degli snodi eroici.

L'altro aspetto, già richiamato, è la scomparsa della spedizione di Carlo e Ubaldo (*Gerusalemme liberata*, XV-XVI) dai canti finali della *Liberata*. Questo episodio viene sostituito dalla spedizione di Ruperto e Araldo (*Gerusalemme conquistata*, XII-XIII): una scelta che evidenza il passaggio da una dinamica di salvataggio romantico a una missione militare, coerente con l'orientamento più severo e tragico della seconda parte del poema.

Nella *Conquistata*, poi, Tasso introduce sezioni narrative originali fra i canti XVII e XIX, come le sconfitte dell'esercito presso Joppe e i fatti di Ruperto, sezioni che rientrano in una strategia di accrescimento funzionale alla riforma epica in chiave omerica. Altri episodi ricollocati sono gli incanti e i disincanti della selva, affiancati da nuovi sviluppi come l'omaggio di Goffredo a Riccardo e la sua aristia finale.

Tali cambiamenti attestano non solo la riorganizzazione della materia, ma anche la diversa gerarchia dei personaggi e dei valori, dimostrando la volontà tassiana di offrire un poema più conferme ai dettami epici classici. La *Conquistata* è ora un'opera dalla struttura più compatta e sorvegliata in cui l'intreccio viene razionalizzato, le simmetrie rafforzate e la progressione narrativa guidata da un disegno più coerente con l'operazione bellica.

## 2.5. Le *auctoritates* dietro alla riscrittura: fonti classiche e cristiane

La *Gerusalemme conquistata*, come si è visto, nasce da un progetto poetico fortemente riformante in cui l'intento di correggere le ambiguità della *Liberata* si intreccia con un più profondo ripensamento dell'epica in senso sacro. Tasso, infatti, con la *Conquistata* «intendeva dare forma al grande poema epico cristiano dell'età moderna, degno di

inserirsi e capace di rinnovare la grande tradizione classica di Omero, Virgilio e Dante».[180]A rendere possibile la riscrittura in questa direzione vi è l'operazione rielaborativa che Tasso attua nei confronti delle fonti, sia sacre sia classiche.

Tasso guarda ai modelli antichi e moderni come a delle *auctoritates* vere e proprie, cioè come a delle fonti che consentono una legittimazione poetica. È, poi, proprio nell'incontro – talvolta armonico, talvolta conflittuale – tra l'eredità classica e quella cristiana che si definisce il nuovo orizzonte poetico della *Conquistata*. Da un lato il poeta, come già nella *Liberata*, recupera e riformula suggestioni provenienti dalla tradizione epica greco-latina, ma dall'altro potenzia l'impianto religioso e allegorico del poema attingendo alle *Sacre Scritture*, alla letteratura patristica e a quella agiografica.

Tasso per «trasfigurare la guerra dei crociati contro i musulmani nell'omonimo comprensivo conflitto agostiniano fra "Gerusalemme terrena" e "Gerusalemme celeste"»[181] si serve non solo della lettura del *De civitate dei* e di altri scritti agostiniani, ma anche delle opere di Tommaso d'Aquino (gli *Opuscula* e la *Summa*), di Dionigi Aeropagita, di San Girolamo, di San Paolo, delle *Orazioni* di Gregorio Nazianzeno, del commento alla *Celeste Gerarchia* e ai *Nomi divini* di Marsilio Ficino, ma anche dei commenti biblici di Bernardo di Chiaravalle, Gregorio Magno e Girolamo, oltre che delle letture della *Genesi*, dei *Salmi* o dell'*Apocalisse* – questi per citare sono i titoli maggiori e di cui il *Giudicio* mostra maggiori tracce.

Sul versante classico, Virgilio rimane un costante riferimento tecnico e stilistico. In particolare, dal sesto libro dell'*Eneide* Tasso preleva ora la visione del Tartaro (*Gerusalemme conquistata*, XII, 12-39) modellata sulla discesa nell'Ade dell'eroe virgiliano; ma preleva anche, o piuttosto sembra tradurre, le vicende della coppia virgiliana di Mezenzio e Lauso, personaggi trasposti in quelli di Solimano e Amoralto (*Gerusalemme conquistata*, XXIV).

Vi è poi l'influenza di autori come Lucrezio, Platone o Plutarco. Letture come la *Repubblica* e le *Leggi* di Platone, la *Metafisica* e la più scontata *Poetica* di Aristotele o il *De audendis poetis* di Plutarco sono funzionali per costruire un pensiero morale e retorico che contribuisce a strutturare l'immagine eroica dei propri personaggi. Tasso assimila da

[180] Maria Teresa Girardi, *Dalla «Gerusalemme liberata» alla «Gerusalemme conquistata»*, in «Studi tassiani», 33, 1985, pp. 5-68, p. 7.
[181] Claudio Gigante, *Introduzione*, in Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata, Salerno Editrice*, Roma, 2000, p. XXV.

questi autori principi etici e filosofici che converte al servizio della nuova epica cristiana. Così, la loro presenza allusiva si coglie nella gravità dei discorsi, nella costruzione dei caratteri e nella tendenza alla riflessione morale che attraversa l'intero tessuto del poema.

Tasso riprende ampiamente anche la *Commedia* dantesca, ma ad emergere con forza nella *Conquistata* è anche il modello petrarchesco. Infatti, come testimonia Maria Teresa Girardi «all'ordinamento dei materiali scritturali, teologici e dottrinali che sorreggono il disegno della *Conquistata* non sovrintende solo un impulso dantesco: di matrice evidentemente agostiniana, il cammino verso la città celeste si compie con la mediazione del Petrarca»[182]. Il Petrarca a cui Tasso guarda è soprattutto quello dei *Triumphi*, adattati dal Tasso in modo esemplare per le vicende di Armida, di Clorinda e di Goffredo – in particolare egli riutilizza il *Triumphus Cupidinis* e il *Triumphus Pudicitae* per l'innamoramento di Riccardo e Armida e per il successivo abbandono della maga; il *Triumphus Mortis* per la morte di Clorinda, eroina che Tasso sembra spiritualizzare al pari di una Laurea petrarchesca; e infine, il *Triumphus Famae* e *Trriumphus Temporis* per la visione di Goffredo del libro ventesimo dove il paladino dell'esercito cristiano assiste alla prefigurazione del proprio destino e di quello dell'esercito[183].

Per quanto riguarda, invece, il riuso delle fonti sacre Tasso, ad esempio, con il *De civitate Dei* di Agostino offre il paradigma della storia come lotta fra *civitas* terrena e *civitas Dei* che si riflette nella contrapposizione fra l'esercito crociato e i nemici di Cristo; l'*Apocalisse* fornisce immagini, simboli e visioni profetiche che alimentano l'impianto allegorico del poema; le *Epistole* paoline e i commentari medievali permeano i discorsi morali dei personaggi. Le *Sacre Scritture* vengono così trasposte in chiave epico-narrativa e rese intellegibili al lettore attraverso la mediazione dell'arteficio poetico – questo è senz'altro uno dei motivi per cui la riscrittura tassiana possiamo considerarla una risemantizzazione letteraria della tradizione biblica, che così diventa patrimonio poetico.

L'indagine sulle fonti della *Conquistata* permette di comprendere più a fondo la natura dialogica della riscrittura tassiana e il suo farsi crocevia di tradizioni disparate, nel tentativo di fondare un'epica che sia al tempo stesso classica e cristiana, umana e teologica.

---

[182] Maria Teresa Girardi, *Tasso e la nuova «Gerusalemme»: studio sulla 'Conquistata' e sul 'Giudicio'*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2002, p. 16.
[183] Elena De Bortoli, *Dalla Liberata alla Conquistata: fonti sacre e profane*, Tesi di laurea magistrale in Filologia e Letteratura italiana, Università Ca' Foscari, 2012/2013, p. 14.

Offriamo in questa sede alcuni spunti sparsi per comprendere la natura intertestuale di questo riuso delle fonti. Ci rivolgiamo principalmente al libro ventesimo nel quale è evidente la portata della riscrittura tassiana sulla base delle *auctoritates* sia cristiane sia classiche. In particolare, in questo canto «i grandi archetipi classici sono rifunzionalizzati da Tasso in un progetto di visione completamente diverso, attraverso il modello cristiano della *Commedia* (specialmente il *Paradiso*), la grande galleria petrarchesca dei *Trionfi* e il sogno del Buglione nel sesto libro della *Syrias* di Pietro Angeli»[184].

Il canto è scandito da tre momenti[185]:

1. La protasi, in cui si invoca l'aiuto di Dio per comporre il canto – già questa strategia narrativa e retorica rimanda al *Paradiso* dantesco nel quale Dante rinnova la richiesta di aiuto per raccontare ciò che l'uomo non è in grado di esprimere a parole. In questa prima sezione viene, poi, introdotta la descrizione delle due città di Gerusalemme, la Gerusalemme terrena e la Gerusalemme celeste, sulla base del modello agostiniano, modello che costituisce il paradigma interpretativo in base al quale bisogna decifrare tutto il libro.

> Lunge siate, o profani, e voi che adugge
> l'ombra di morte e 'l cieco orror d'inferno,
> che ricercate pur latebre ed ugge
> al peccar vostro ed al nemico interno:
> e voi ch' il vano amore infiamma e strugge,
> o l'odio indura al piú gelato verno.
> Ma chi di santo ardor mi purga il labro,
> se l'opre or narro del celeste fabro?[186]
>
> *Gerusalemme conquistata*, XX, 5

[184] Claudio Gigante, *Il sogno di Goffredo*, in «Studi tassiani», 43, 1995, pp. 7-30; Claudio Gigante, *«Vincer pariemi più sé stessa antica». La Gerusalemme conquistata nel mondo poetico di Torquato Tasso*, Napoli, Bibliopolis, 1996, pp. 115-145.
[185] Per questa sezione mi sono affidata allo studio di Claudio Gigante, *Il sogno di Goffredo*, in «Studi tassiani», 43, 1995, pp. 7-30 e alle *Note di commento al canto XX*, materiale fornito dal relatore.
[186] I passi della *Gerusalemme conquistata* sono forniti sulla base dell'edizione di Bonfigli. Torquato Tasso, *Gerusalemme conquistata*, a cura di Luigi Bonfigli, vol. I e II, Bari, Laterza, 1934.

Già nelle ottave di apertura troviamo le prime interessanti influenze. In particolare, i versi 7 e 8 risultano una rielaborazione di *Isaia*, 6, 6-7: «*Et volavit ad me unus de seraphim et in manu eius calculus, quem forcipe tulerat de altari, et tetigi os meum*…»[187].

Nulla mai vision nel sonno offerse
imagini del ver lucenti e belle,
piú di questa che a lui dormendo aperse
i secreti del cielo e de le stelle;
anzi i divini, e quasi in speglio ei scerse
misteri d'opre antiche e di novelle:
e 'nsieme gli apparí la terra e 'l cielo,
come in teatro a cui si squarci il velo.

*Gerusalemme conquistata*, XX, 6

In quest'ottava troviamo la visione oggetto del libro. Rispetto al tema della visione Tasso ha presente soprattutto i modelli classici di Cicerone e di Dante, ma per questa prima introduzione sembra parafrasare i modelli sacri. La formula «e quasi in speglio ei scerse» è una traduzione di *Corinto*, I, 12-13: «*videmus nunc per speculum in aenigmate*»[188]. Così quel «come in teatro a cui si squarci il velo» ricalca *Purgatorio*, XXXIII, 71: «e dico ch'un splendor mi squarciò il velo».

A queste ottave segue poi la descrizione delle due città di Gerusalemme (*Gerusalemme conquistata,* XX, 7-9) che Tasso riprende dal *De civitate Dei* di Agostino, in particolare XIV, 28.

2. Una seconda sequenza narrativa, che va dall'ottava 10 alla 69, racconta la storia del popolo di Israele dall'età di re Davide sino all'avvento di Cristo e presenta una descrizione della Città celeste – una descrizione totalmente pensata sul modello dell'*Apocalisse* giovannea. Questa parte conclude la visione di Goffredo sul modello del *Somnium Scipionis* di Cicerone e della *Commedia* dantesca.

[187] Trad. «Allora uno dei serafini volò verso di me; teneva in mano un carbone ardente che aveva preso con le molle dall'altare. Egli mi toccò la bocca…».
[188] Trad. «Ora vediamo come in un specchio, in maniera confusa».

Nell'ottava 10 ci viene illustrata la figura del re Davide, un personaggio biblico che viene invocato senza essere esplicitamente nominato:

> Quinci d'alto signor gli occhi lusinga
> bellezza ignuda e senza velo o gonna,
> perché a l'opra crudele il re costringa,
> co 'l possente desio che in lui s'indonna:
> e par che penitenza il muova e spinga
> in antro oscuro, ove d'ignobil donna
> pianga l'amore e i suoi diletti immondi,
> e 'l sangue sparso, e d'altro umor s'inondi.

*Gerusalemme conquistata*, XX, 10

Qui si rimanda ad un episodio biblico che viene però filtrato dalla lezione petrarchesca del *Triumphus Cupidinis*, III, 40-42: «Poi vedi come Amor crudele e pravo | vince Davit, e sforzalo a far l'opra | onde poi pianga in loco oscuro e cavo». Così, anche nell'ottava successiva (*Gerusalemme conquistata*, XX, 11, vv. 3-4) quel «e non si vide mai cervo né damma | cercar del rivo al piú cocente ardore» riprende il Petrarca di *Rvf*, 270, 20-21: «E' non si vide mai cervo né damma | con tal desio cercar fonte né fiume». Anche la successiva presentazione della figura di Salomone ci offre l'esempio di una figura biblica che viene descritta sulla scorta dei modelli volgari:

> Poscia lume celeste al cor gl'informa,
> quasi pittor de le memorie antiche,
> del piú saggio figliuol la vera forma,
> con tante sue non pure e non pudiche
> illegittime fiamme, e varia torma
> d'estranie donne e di mal fide amiche;
> e tra quelle lascive e immonde gregge,
> contaminata la paterna legge.

*Gerusalemme conquistata*, XX, 12

Salomone, non citato ma alluso, è presentato come esempio di saggezza: è un uomo a cui per due volte appare Dio che gli indica la strada, ma che nella parte finale della sua vita cederà alla passione terrena concedendosi a donne non ebraiche che lo condurranno ad una fede politeista. Salomone viene qui presentato con le stesse parole del Petrarca che

nel *Triumphus Famae,* III, 15 parla di un «primo pintor de le memorie antiche», riferendosi però in questo caso a Omero che è stato il primo a ritrarre l'antichità. Ma al verso 3 Tasso riprende anche il Petrarca del *Triumphus Cupidinis,* III, 44: «del più saggio figliuol la chiara fama». Invece, quelle «illegittime fiamme» è una ripresa da Agostino, *De civitate Dei*, XVII, 17, 8.2: «*Attendat ergo et aspiciat Salomonis domum plenam mulieribus alienigenis colentibus deos falsos et ipsum ab eis regem aliquando sapientem in eamdem idolatriam seductum atque deiectum*»[189].

Quivi non solo incoronata il crine
di Faraon la figlia a lui si mostra;
ma settecento ancor quasi regine
quell'interno pittore ingemma e 'nostra;
le Idumee, le Sidonie, e le vicine
Cetee col re canuto in verde chiostra;
e quelle di Moab figura insieme,
e le figlie d'Amon, dannato seme.

*Gerusalemme conquistata*, XX, 13

Qui invece Tasso riprende il primo *Libro dei Re* in due punti:

*Regum*, I, 3: «*Et affinitate coniunctus est pharaoni regi Aegypti. Accepit namque filiam eius et adduxit in civitatem David, donec compleret aedificans domum suam et domum Domini et murum Ierusalem per circuitum*»[190].

*Regum*, I, 11: «*Rex autem Salomon amavit mulieres alienigenas multas, filiam quoque pharaonis et Moabitidas et Ammonitidas, Idumaeas et Sidonias et Hetthaeas, de gentibus, super quibus dixit Dominus filiis Israel: "Non ingrediemini ad eas, neque de illis ingredientur ad vestras; certissime enim avertent corda vestra, ut sequamini deos earum*". *His itaque copulatus est Salomon amore; fueruntque ei uxores quasi reginae septingentae et concubinae trecentae, et averterunt mulieres cor eius*»[191].

[189] Trad. «Tenga presente, dunque, e consideri la casa di Salomone piena di donne straniere che adoravano falsi dèi e che da esse il re stesso, una volta tanto sapiente, fu trascinato e fatto precipitare nella medesima idolatria».
[190] Trad. «Salomone si imparentò con il faraone, re di Egitto. Sposò la figlia del faraone, che introdusse nella città di Davide, ove rimase finché non terminò di costruire la propria casa, il tempio del Signore e le mura di cinta di Gerusalemme».
[191] Trad. «Ma il re Salomone amò donne straniere, moabite, ammonite, idumee, di Sidòne e hittite, appartenenti a popoli, di cui aveva detto il Signore agli Israeliti: "Non andate da loro ed essi non vengano da voi:

Nell'illustrazione della Gerusalemme celeste (*Gerusalemme conquistata*, XX, 26-38) Tasso comincia, invece, a riprendere l'*Apocalisse* di Giovanni, talvolta con una traduzione quasi palmare. Ne offriamo un esempio:

Come sposa real che in gioia e 'n festa
le preziose pompe altrui dispieghi,
e 'l suo candido seno e l'aurea testa
di rare gemme e d'òr circondi e leghi,
fa con le grazie di beltate onesta
che ogni alma ad onorarla inchini e pieghi,
cosí parea quella cittade adorna,
che di luce immortal mai sempre aggiorna.

*Gerusalemme conquistata*, XX, 27

Qui vediamo la ripresa di *Apocalisse*, 21, 1-2: «*Et vidi caelum novum et terram novam; primum enim caelum et prima terra abierunt, et mare iam non est. Et civitatem sanctam Ierusalem novam vidi descendentem de caelo a Deo, paratam sicut sponsam ornatam viro suo*»[192]. Ma anche di *Apocalisse*, 21, 10: «*Et sustulit me in spiritu super montem magnum et altum et ostendit mihi civitatem sanctam Ierusalem descendentem de caelo a Deo*»[193]. Così ancora nell'ottava successiva:

Al diaspro quel lume era sembiante,
ed al cristallo in cui lo sol fiammeggia:
grande ed alto il suo muro, e poscia od ante
maggior non sorse, e solo ei sé pareggia.
Dodici porte avea, tre ver levante,
tre ver l'occaso la sublime reggia,
tre son vòlte al piovoso e nubilo Austro,
l'ultime tre converse al freddo plaustro.

*Gerusalemme conquistata*, XX, 28

perché certo faranno deviare i vostri cuori dietro i loro dei". Salomone si legò a loro per amore. Aveva settecento principesse per mogli e trecento concubine; le sue donne gli pervertirono il cuore».

[192] Trad. «Vidi poi un nuovo cielo e una nuova terra, perché il cielo e la terra di prima erano scomparsi e il mare non c'era più. Vidi anche la città santa, la nuova Gerusalemme, scendere dal cielo, da Dio, pronta come una sposa adorna per il suo sposo».

[193] Trad. «L'angelo mi trasportò in spirito su di un monte grande e alto, e mi mostrò la città santa, Gerusalemme, che scendeva dal cielo, da Dio, risplendente della gloria di Dio».

La descrizione fisica della città celesta è identica a quella fornita in *Apocalisse*, 21, 11-13:

> «*Lumen eius simile lapidi pretiosissimo, tamquam lapidi iaspidi, in modum crystalli; et habebat murum magnum et altum et habebat portas duodecim et super portas angelos duodecim et nomina inscripta, quae sunt duodecim tribuum filiorum Israel. Ab oriente portae tres, et ab aquilone portae tres, et ab austro portae tres, et ab occasu portae tres*»[194].

Tasso aggiunge al riuso di questa fonte altri riferimenti come quello alle *Naturalis Historiae* di Plinio per quanto riguarda la descrizione dei materiali. In questo modo egli impreziosisce il testo giovanneo con il modello classico.

Nelle ottave che seguono Tasso continua a narrare la visione di Goffredo, inserendo un nuovo testo sacro di riferimento: la *Genesi*, con la sua descrizione della scala che fa da tramite fra gli uomini e Dio.

Parea Goffredo a quel piacer contento,
ch'ogni altro suo pensier dal core avulse;
quando più lampeggiò senza spavento
il ciel, ch'al suo valor non diè repulse:
e luminosa più di puro argento
e d'òr fino alta scala indi refulse,
stesa da l'ime parti a le superne,
e tutta fiammeggiò di luci eterne.

*Gerusalemme conquistata*, XX, 39

Qui la visione di Goffredo rimanda appunto a *Genesi,* 28, 12: «*Viditque in somnio scalam stantem super terram et cacumen illius tangens caelum*»[195]. Tuttavia, per questa visione Tasso ha in mente anche Dante che in *Paradiso*, XXI, 28-30 vede una scala scintillante che si erge verso l'alto a perdita d'occhio: «di color d'oro in che raggio traluce | vid'io uno scaleo eretto in suso | tanto, che nol seguiva la mia luce». Infine, la descrizione

[194] Trad. «Il suo splendore è simile a quello di una gemma preziosissima, come pietra di diaspro cristallino. La città è cinta da un grande e alto muro con dodici porte: sopra queste porte stanno dodici angeli e nomi scritti, i nomi delle dodici tribù dei figli d'Israele. A oriente tre porte, a settentrione tre porte, a mezzogiorno tre porte e ad occidente tre porte».
[195] Trad. «Fece un sogno: una scala poggiava sulla terra, mentre la sua cima raggiungeva il cielo; ed ecco gli angeli di Dio salivano e scendevano su di essa».

di Goffredo al verso 2 è modellata su *Rvf* 351, 8 del quale Tasso riprende anche il sistema ritmico: «ch'ogni basso pensier del cor m'avulse».

Inizia poi la sequenza della visione di Goffredo in cui il comandante viene accompagnato dall'anima paterna:

> Ei risponder pareva: – Il nuovo aspetto,
> che di luce e d'onor se stesso avanza,
> pur tardi raffiguro, e dentro al petto
> già sento del mio amor l'antica usanza. –
> Circondò poi con dolce e caro affetto
> tre volte il collo a l'immortal sembianza;
> e tre fiate la divina imago
> rassembrò spirto leve od aer vago.
>
> *Gerusalemme conquistata*, XX, 44

Ciò che a noi interessa sono i vv. 5-8, ricalcati sul modello di *Eneide*, XI, 761-793: «*ter conatus ibi collo dare brachia circum, | ter frustra comprensa manus effugit imago | par levibus ventis, volucrique simillima somno*»[196].

3. Infine, vi è una terza sequenza molto ampia, qui non indagata, di natura encomiastica che riguarda sia la storia passata sia la storia contemporanea – in particolare vengono elogiate dal Tasso alcune famiglie alle quali lui era legato (ad esempio, famiglie di aristocratici napoletani).

Queste esemplificazioni permettono di toccare con mano le modalità con cui il percorso biblico che Tasso sta tracciando si interseca con elementi della tradizione classica e volgare. Appare evidente, infatti, come «Tasso si muove con disinvoltura fra testi sacri, profani, antichi, moderni riuscendo spesso a realizzare sorprendenti contaminazioni»[197].

La *Gerusalemme Conquistata* si presenta allora come il prodotto di un'intensa operazione intertestuale nella quale la voce del poeta si nutre e si misura con una molteplicità di fonti autorevoli.

---

[196] Trad. «tre volte tentai di stringerle al collo le braccia; | tre volte all'inutile stretta l'ombra mi svanì fra le mani, | pari alle brezze leggere, tale e quale l'uccello del sogno».
[197] Claudio Gigante, *Il sogno di Goffredo*, in «Studi tassiani», 43, 1995, pp. 7-30, p. 23; Claudio Gigante, *«Vincer pariemi più sé stessa antica». La Gerusalemme conquistata nel mondo poetico di Torquato Tasso*, Napoli, Bibliopolis, 1996, pp. 115-145, p. 135.

In questo orizzonte fortemente intertestuale l'esemplarità dei modelli diventa per Tasso soprattutto una condizione necessaria per la verità e per la legittimazione poetica. Infatti, nel processo di riscrittura del poema, Tasso si confronta attivamente con un ventaglio di autori che sono funzionali alla costituzione del fondamento ideologico, teologico e poetico della *Conquistata*. Tale confronto non è però occasionale, ma strutturale, perché il poeta arriva a riformulare l'intera architettura della propria opera alla luce di questo duplice canone di autorità, classiche e cristiane – un canone che, ribadiamo, orienta tanto la costruzione narrativa quanto la funzione morale ed escatologica dell'opera.

La componente autoriale classica, poi, non è mai disgiunta da quella cristiana, anzi, come abbiamo osservato, ne viene progressivamente assorbita e reincorporata per dare forza alla nuova missione del poema: edificare e istruire alla fede. Questa duplice radice, classica e cristiana, quindi, non è mai semplicemente giustapposta, ma Tasso la fa interagire attraverso quell'intensa operazione allegorica. In particolare, il modello greco-latino, con il suo linguaggio del destino, del fato e dell'onore, è ricondotto entro una visione provvidenzialistica e salvifica che ne ribalta i presupposti ontologici. In questo modo, l'epica da spazio del mito e della gloria diventa, nel progetto tassiano, il luogo della testimonianza e della verità della fede.

# Capitolo 3.
# La *Conquistata* «*Iliade* alla mano»[198]

Nel capitolo precedente abbiamo analizzato le principali direttrici che guidano la riscrittura tassiana della *Gerusalemme conquistata*: l'eliminazione degli episodi più marcatamente romanzeschi a favore di un incremento dell'apparato storico e geografico e il ricorso congiunto a fonti sacre e classiche in un equilibrio complesso fra autorità cristiana e pagana. Tuttavia, accanto al ricorso a questo tipo di materiali, la riforma del poema si distingue, anche e soprattutto, per «una marcata accentuazione del modello omerico, e in particolare iliadico, strettamente connessa con l'irrigidimento in senso epico della *Conquistata*»[199]. Dunque, è soprattutto il modello greco dell'*Iliade* ad esercitare un'influenza profonda, sistematica e pervasiva sul poema riformato.

Per completare il quadro della poetica tassiana della *Conquistata* e farne un'indagine più approfondita, resta allora da considerare questo ultimo, fondamentale elemento della riscrittura: in che modo si articola il dialogo con il modello epico per eccellenza e quali sono gli strumenti e le modalità attraverso cui si esercita l'influenza omerica sulla struttura e sulle tensioni narrative della *Conquistata*.

## 3.1. L'omerismo tassiano: *status quaestionis* e giudizi di valore

L'incontro fra Tasso e Omero non è certamente una novità della *Conquistata*: il poeta ha già utilizzato il modello omerico come precedente autorevole per la sua opera prima – e infatti il primo dato evidentissimo viene alla luce quando si osserva che «di matrice iliadica, in particolare, è il nodo centrale della struttura della *Liberata*: la contesa fra Goffredo e Rinaldo»[200]. Nella *Liberata*, però, si coglie il ricorso al modello omerico

[198] Federico Di Santo, *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade» dal Trissino al Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, p. 147. Lo studioso parla di una riscrittura della *Conquistata* «notoriamente portata avanti *Iliade* alla mano».
[199] Federico Di Santo, *La "Patrocleia" di Ruperto nella Gerusalemme Conquistata. Il modello omerico e la riscrittura del poema tassiano*, in «Maia. Rivista di letterature classiche», 63, 2, 2011, pp. 330-365, p. 332.
[200] Federico Di Santo, *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade» dal Trissino al Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, p. 147.

di entrambi i suoi poemi: Tasso crea un'opera nella cui struttura «trovano posto sia l'immobilità del piano-sequenza dell'*Iliade*, sia la dispersività spaziale dell'*Odissea*»[201]; quindi «tanto l'epica della guerra quanto il romanzo delle avventure»[202]. Nella *Conquistata*, invece, Tasso rende «la favola del poema «semplice» come l'*Iliade* e non «doppia» come l'*Odissea*»[203]. Inoltre, se nella *Liberata* vediamo come semplicemente «Tasso abbia fatto ricorso all'*Iliade* per ricavarne la struttura di base dell'opera (guerra d'assedio e allontanamento-ritorno dell'eroe fatale)»[204], nella *Conquistata* il dialogo con Omero non si limita a questo solo aspetto, pur presente, ma permea il nuovo poema in maniera molto più radicale e ne costituisce l'aspetto più manifesto, diventando il paradigma dominante di riferimento.

È proprio il marcato riuso di Omero a rendere legittima l'individuazione e il riconoscimento per la *Gerusalemme conquistata* di una linea poetica che va sotto l'etichetta di 'omerismo tassiano', costituendo esso uno degli snodi critici fondamentali nella lettura del poema.

Prima di addentrarci nell'indagine sulle modalità e sugli strumenti attraverso cui si realizza la progressiva omerizzazione della *Conquistata*, è opportuno soffermarsi preliminarmente su quello che è lo *status quaestionis* sull'omerismo tassiano, cercandone un inquadramento critico e storico-letterario.

Bisogna necessariamente partire dal dato fondamentale per cui il "fenomeno" dell'omerismo tassiano non nasce isolato, ma si inserisce all'interno di una più ampia tendenza cinquecentesca di epica omerizzante, sviluppatasi nel contesto della riscoperta umanistica e filologica dell'epica omerica[205] e della sua imitazione in virtù delle teorie aristoteliche della *Poetica*. A questo filone appartengono i già citati esperimenti epici di

---

[201] Corrado Confalonieri, *L'impossibile (spazio dell') epos. Tasso, Omero e la logica simmetrica*, in «Prospero. Rivista di Letterature e Culture straniere», XVII, 2012, pp. 11-39, p. 18.
[202] *Ibidem*.
[203] Claudio Gigante, *Introduzione* in Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. XLVII.
[204] Corrado Confalonieri, *L'impossibile (spazio dell') epos. Tasso, Omero e la logica simmetrica*, in «Prospero. Rivista di Letterature e Culture straniere», XVII, 2012, pp. 11-39, p. 18.
[205] Si ricorda che fino al Quattrocento l'*Iliade* poteva essere letta solo nella traduzione latina di Leonzio Pilato – traduzione, peraltro, incentivata da Petrarca e Boccaccio. È solo con l'avvento della stampa che si avvia una rapida riscoperta del testo omerico in lingua greca: fondamentale è l'edizione del 1488 di Demetrio Calcondila a cui seguono le edizioni di Aldo Manuzio. È a partire da queste edizioni, che riscoprono il "vero" Omero, che si generano le traduzioni latine più fedeli e aderenti all'originale greco di Lorenzo Valla, Francesco Aretino e Andrea Divo – quest'ultima di straordinario interesse poiché è l'Omero che Tasso legge. Cfr. Valentina Prosperi, *Note preliminari* in *La fortuna di Omero nel Rinascimento tra Bisanzio e l'Occidente,* Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020, pp. 43-79.

Gian Giorgio Trissino e Luigi Alamanni, i cui poemi – rispettivamente *L'Italia liberata dai Goti* e l'*Avarchide* – si propongono come rielaborazione strutturale del modello iliadico, un modello appunto di cui «conservano integralmente la favola, la concatenazione ordinata degli eventi e l'interazione dei personaggi»[206]. Tuttavia, il ricorso al modello omerico, come si è già ampiamente visto nel corso del primo capitolo, aveva costituito per questi due poeti solo uno strumento teorico funzionale all'adesione alle norme aristoteliche: l'*Iliade* veniva assunta come garanzia di unità e coerenza, e dunque come argine al disordine cavalleresco della tradizione medievale. In questo modo, l'appropriazione del modello omerico, tanto da parte di Trissino tanto da parte di Alamanni, è rimasta confinata su un piano piuttosto generale e non si è mai tradotta in una vera vitalità epica; anzi, come già si è detto, entrambi questi esperimenti sono stati accolti dalla critica con grande severità, stigmatizzati per le carenti qualità poetiche e l'eccessiva rigidità normativa e imitativa. Anche per Tasso l'ampio e meticoloso riuso del modello iliadico si è spinto fino al punto in cui si è parlato di una «riscrittura della *Conquistata*, notoriamente portata avanti *Iliade* alla mano»[207]. Vista sotto questa luce e affiancata agli esperimenti di Trissino e Alamanni, anche la *Conquistata* ha subìto le critiche di quanti hanno riconosciuto in questa operazione tassiana «il sistematico e rovinoso ripudio di tutto ciò che faceva l'originalità della prima versione del poema»[208], una sorta di annullamento di valore del mestiere di poeta il quale non sarebbe stato in grado di dare forza al proprio artificio poetico senza cadere nella rigida aderenza a norme teoriche e in una pedissequa *imitatio* fine a sé stessa.

La comune accoglienza negativa di questi poemi omerizzanti, fondata su criteri di scarsa efficacia poetica, ha favorito l'appiattimento di opere che si presentano in realtà diverse fra loro, finendo per includerle in un'unica categoria di fallimenti poetici. A ben vedere, dunque, è senz'altro possibile che proprio la sistematica svalutazione critica riservata a questi esperimenti epici – da Trissino ad Alamanni, ma includendovi anche il Tasso della *Conquistata* – ha contribuito a oscurare la possibilità di una ricerca e di un'indagine approfondita e metodica su questa linea di *imitatio* iliadica nella poesia epica del

[206] Matteo Residori, *L'idea del poema. Studio sulla «Gerusalemme conquistata» di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004, p. 178.
[207] Federico Di Santo, *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade» dal Trissino al Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, p. 147.
[208] Matteo Residori, *La «Dolonea» di Vafrino. Un episodio omerico della «Gerusalemme conquistata» (XVI, 67-90)*, in «Studi tassiani», 49-50, 2001-2002, pp. 7-25, p. 7

Cinquecento. In questo senso, allora, la critica sembra non essersi posta il problema di indagare le intenzioni poetiche profonde dietro questa operazione e, soprattutto, sembra essersi negata la possibilità di esplorare il comune ancoraggio al modello omerico di queste opere, o se lo ha fatto si è trattato di interventi poco estesi, con il risultato che la riflessione sull'omerismo nell'epica rinascimentale è rimasta parziale e frammentaria. È un giudizio, questo, che ha trovato conferma anche nelle parole di Federico Di Santo che ci segnala come «a tal punto questa linea di poetica che collega *Italia liberata*, *Avarchide* e *Gerusalemme conquistata* è stata osteggiata, da non ricevere quasi per nulla neppure la consueta attenzione per lo meno bibliografica che si suole riservare, sotto le insegne dello storicismo e dello specialismo, agli autori e alle opere minori»[209]; ma soprattutto lo studioso parla di una «generale tendenza critica a trascurare lo studio dell'influenza omerica sulla poesia rinascimentale»[210]. Di Santo individua almeno altre due cause alla base di questa lacuna critica: la prima va ricercata nelle competenze proprie di un italianista che, per affrontare adeguatamente il fenomeno, dovrebbe servirsi di «una buona familiarità con il testo iliadico (e dunque con la lingua greca)»[211] e di «una sufficiente conoscenza complessiva, per lo meno a livello generale della sterminata bibliografia prodotta dagli studi della moderna omeristica e delle sue acquisizioni più rilevanti»[212]; la seconda, invece, riguarda da vicino la metodologia da adottare per un'indagine critica sul fenomeno: dovendosi l'indagine condurre secondo una metodologia di comparazione testuale, secondo lui, «una simile prospettiva comparatistica, che pure tanto spesso dovrebbe esserne corollario, risulta ancora decisamente minoritaria e persino osteggiata […]»[213].

Ciononostante, ad inaugurare una prospettiva di ricerca consapevole in questo quadro sorprendentemente povero di studi critici e specifici ci ha pensato il lavoro di Guido Baldassari, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica* (Roma, Bulzoni, 1982), che indaga in maniera generale, ma con un'attenzione sempre particolare al Tasso, «della latitudine e dei limiti dell'usufruizione dei poemi omerici [..] da parte della narrativa cinquecentesca (epica innanzitutto, ma anche

[209] Federico Di Santo, *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade» dal Trissino al Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, p. 147.
[210] *Ivi*, p. 148.
[211] *Ibidem*.
[212] *Ibidem*.
[213] *Ivi*, p. 149.

romanzesca)»[214]. Baldassarri parte dalla constatazione che «un approccio ai tentativi cinquecenteschi di poema epico «regolare» […] che privilegi, su piani e in direzioni anche diverse, lo studio delle varianze dei singoli poemi rispetto all'*Iliade* ha dunque una sua giustificazione interna non occasionale né futile»[215] – questo è possibile in virtù del fatto che quella linea di epica omerizzante si caratterizza «come dotata di particolari qualità di coesione e magari di rigidità interna, e dunque come ben disponibile per indagini in questa direzione, anche metodologicamente non irrilevanti in vista di possibili, analoghi approcci ad altri istituti letterari del Cinquecento»[216]. Questo primo studio sulla portata dei principi e delle strategie dell'*imitatio* rinascimentale ha permesso di superare la visione riduttiva dell'impresa tassiana, restituendola appunto al suo contesto: quello della sperimentazione narrativa cinquecentesca di ispirazione omerica. Infatti, seppur Baldassarri ci fornisce un giudizio di valore estremamente positivo sulla portata dell'omerismo cinquecentesco *in toto*, questo non può che essere riferito direttamente anche al nostro Tasso perché l'imitazione del modello omerico trova la sua massima espressione proprio nella *Conquistata*, più che nei suoi due precedenti. E quella «varianza pur sistematica rispetto a Omero»[217] di cui parla l'autore costituisce un tratto di fecondità poetica ampiamente riconoscibile nella riscrittura omerica del Tasso: una riscrittura mai meccanicamente e passivamente condotta sul modello, bensì intelligente, moderna, costruita e rimodulata sapientemente. Bisogna, dunque, ammettere che l'operazione tassiana di una progressiva omerizzazione del poema, se affiancata ai suoi precedenti, emerge con forza nella sua natura divergente. L'omerismo che attraversa la *Conquistata* non si esaurisce mai solamente in un'imitazione formale del modello omerico, né in una semplice serie di calchi o riprese intertestuali, ma si configura piuttosto come un'operazione che rimodella il poema tassiano secondo le coordinate dell'epica omerica, assorbendone e ricollocandone le dinamiche narrative o rielaborandone il trattamento degli eroi e la rappresentazione della morte e del destino – così, ad esempio, il rinnovato eroismo di Riccardo, la tragica caduta di Ruperto o il profilo pietoso di Argante testimoniano l'intento tassiano di assimilare

[214] Bortolo Tommaso Sozzi, Recensione a Guido Baldassari, *Il sonno di Zeus, Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982, in «Studi tassiani», 32, 1984, pp. 192-194, p. 192.
[215] Guido Baldassari, *Il sonno di Zeus, Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982, p. 11.
[216] *Ivi*, p. 12.
[217] *Ivi*, p. 17.

l'*ethos* omerico ma di tradurlo in nuove forme che siano capaci di misurarsi con la dimensione morale e culturale che l'epoca controriformistica impone al poema epico.

È all'interno di questa cornice valoriale che si deve definire l'omerismo tassiano, un fenomeno che non è né un'emulazione fine a sé stessa né una forma di classicismo manierato, ma un'operazione poetica complessa nella quale la memoria dell'antico viene attivata di volta in volta come una sorta di risorsa creativa per riscrivere il proprio poema. È proprio questa assimilazione interiorizzata dell'epica omerica, nutrita di uno studio quanto mai profondo ed erudito, a distinguere l'omerismo tassiano dai tentativi precedenti: l'*Iliade* per Tasso non è solo un codice da imitare, ma un orizzonte vivo entro cui ripensare l'epica cristiana.

Ad un diverso giudizio giunge, invece, un altro studio, specificatamente dedicato al caso tassiano, condotto da Matteo Residori: *L'idea del poema. Studio sulla Gerusalemme conquistata* (Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004), in particolare nella parte terza, intitolata *Ritorno alle origini dell'epica e «pittura di costumi»: il modello dell'Iliade*. Qui Residori indaga il grado e la qualità dell'omerismo tassiano – di grande rilievo i due approfondimenti su Riccardo e Achille e sulla "Dolonea" di Vafrino –, ma la conclusione a cui giunge è stroncante: «la *Conquistata* è tanto scrupolosa nel ricalcare la lettera dell'*Iliade*, quanto incline a banalizzarne il significato»[218]. Questo giudizio deriva dalla convinzione che lo studio condotto sul poema tassiano fa emergere, secondo lui, «la superficialità della lettura di Omero»[219]. Sono lontana dal credere che «la *Conquistata* considera la fedeltà al paradigma dell'*Iliade* un valore assoluto»[220], ma bisogna dar ragione ad un altro giudizio a cui Residori giunge, ovvero che l'imitazione del modello omerico viene talvolta perseguita dal Tasso «a scapito della coerenza del sintagma narrativo»[221], determinando in alcuni casi «profonde, spesso rovinose alterazioni della struttura originaria della *Gerusalemme*»[222]. Queste alterazioni sono però funzionali al Tasso per «far ereditare al poema la ricchezza, la varietà, la forza icastica di quella formidabile galleria di «costumi» che è l'*Iliade*»[223]: dunque, un difetto strutturale che diventa risorsa poetica.

---

[218] Matteo Residori, *L'idea del poema. Studio sulla Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004, p. 168.
[219] *Ibidem*.
[220] *Ivi*, p. 169.
[221] *Ibidem*.
[222] *Ivi*, p. 179
[223] *Ivi*, p. 180.

A questi contributi finora citati va aggiunto il lavoro da cui siamo partiti, quello di Federico Di Santo: *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade» dal Trissino al Tasso* (Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018). Lo studioso, in particolare nella sezione *L'epos. Il nucleo iliadico della trama epica dall'«Italia» alla «Gerusalemme»*, propone un sapiente e articolato studio volto appunto «a colmare tale carenza di studi», cioè quella carenza di studi dedicati all'indagine sull'omerismo cinquecentesco. La rilevanza di questo studio sta soprattutto nell'aver aggiornato e messo a punto la sua tesi di laurea dal titolo *La «Gerusalemme conquistata» e l'«Iliade». Il modello omerico nella riscrittura tassiana* (Pisa, 2007/2008) – un lavoro al quale non posso non rivolgermi per le conclusioni a cui giunge: lo studio dell'omerismo tassiano, e in particolare del modulo dell'eroe necessario, porta l'autore ad affermare che il rapporto fra Omero e Tasso non può essere «mosso da uno sterile e autolesionistico appiattimento della *Gerusalemme* sull'*Iliade*»[224], ma è piuttosto un rapporto «ben altrimenti fondato innanzitutto su motivazioni prettamente letterarie e poetiche». Rispetto a questo lavoro e a queste conclusioni, il nuovo studio si concentra, invece, su quello che è il «principale tassello mancante [..] per far luce sia sulla tanto vituperata linea omerizzante della poesia rinascimentale, sia soprattutto sul capolavoro tassiano in tutto l'arco della sua evoluzione»[225]: il rapporto fra il modello iliadico de *L'Italia liberata dai Goti* di Trissino e il Tasso omerico della *Conquistata.* Pur non interessandoci a questo fronte, è indubbio che questa prospettiva di ricerca, inaugurata già da Baldassarri, sia la più prolifica e promettente per una rilettura sistematica dell'epica cinquecentesca alla luce del modello omerico perché consente di restituire coerenza e profondità a una tradizione epica così fraintesa e subitamente liquidata come fallimentare.

Merita una menzione anche l'intervento in rivista di Maria Teresa Girardi, *Dalla Gerusalemme liberata alla Conquistata*[226], particolarmente rilevante per l'analisi della conformazione strutturale della seconda parte della *Conquistata* – quella, cioè, maggiormente aderente all'*Iliade*; ma anche alcune sezioni del lavoro maggiore *Tasso e la nuova «Gerusalemme». Studio sulla 'Conquistata' e sul 'Giudicio'* (Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2002).

---

[224] Federico Di Santo, *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade» dal Trissino al Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, p. 151.
[225] *Ibidem*.
[226] Maria Teresa Girardi, *Dalla «Gerusalemme liberata» alla «Gerusalemme conquistata»*, in «Studi tassiani», 33, 1985, pp. 5-68.

Un'ulteriore attenzione si deve riservare al lavoro di Claudio Gigante, *«Vincer pariemi più sé stessa antica». La Gerusalemme conquistata nel mondo poetico di Torquato Tasso* (Napoli, Bibliopolis, 1996) che, proponendosi anche lui di sanare quella lacuna critica cui si faceva cenno a inizio paragrafo, indaga da un lato tutto quelle innovazioni della *Conquistata* poco studiate e dall'altro «l'influsso del realismo omerico nella cruda descrizione delle battaglie»[227] – un tratto dell'omerismo tassiano particolarmente fecondo e ricco di implicazioni, capace di aprire una prospettiva interessante sull'indagine della rappresentazione del conflitto nella *Conquistata*.
Infine, si può segnalare anche il contribuito di Daniela Foltran, *Dalla «Liberata» alla «Conquistata». Intertestualità virgiliana e omerica nel personaggio di Argante*[228], che – come suggerisce lo stesso titolo – indaga l'omerismo tassiano nel disegno del personaggio di Argante e l'intervento di Federico Di Santo, *La "Patrocleia" di Ruperto nella Gerusalemme Conquistata. Il modello omerico e la riscrittura del poema tassiano*[229], che si concentra sul rimodellamento del personaggio di Ruperto sulla figura di Patroclo e sull'episodio omerico che ne ricalca la morte, mettendo in luce i meccanismi di riscrittura epica attraverso cui Tasso rielabora il modello omerico. Anche in questi casi, tuttavia, si tratta di studi parziali, focalizzati su un singolo nucleo dell'intertestualità omerica.

A fronte di questa breve rassegna, il panorama critico sull'omerismo tassiano risulta ancora oggi parziale e disomogeneo. Se da un lato non sono mancati tentativi di lettura consapevole e di sistematizzazione del fenomeno, come quelli promossi da Baldassarri e Di Santo, dall'altro emerge chiaramente quanto queste voci restino isolate in un panorama critico che continua a soffrire l'eredità di un giudizio negativo – un giudizio che, da lungo tempo, sta oscurando la portata e la complessità del progetto poetico tassiano.

Il presente lavoro vuole inserirsi all'ombra di questa tradizione critica, cercando, attraverso un'analisi ravvicinata e comparatistica, una lettura su più fronti della riscrittura omerica della *Gerusalemme conquistata.*

Non ci resta allora che dedicare le nostre energie e i nostri sforzi all'indagine sull'omerismo tassiano che costituisce il centro tematico di questo lavoro e la chiave di

---

[227] Claudio Gigante, *Introduzione*, in *«Vincer pariemi più sé stessa antica». La Gerusalemme conquistata nel mondo poetico di Torquato Tasso*, Napoli, Bibliopolis, 1996, p. 27.
[228] Daniela Foltran, *Dalla «Liberata» alla «Conquistata». Intertestualità virgiliana e omerica nel personaggio di Argante*, in «Studi tassiani», 40-41, 1992-1993, pp. 89-134.
[229] Federico Di Santo, *La "Patrocleia" di Ruperto nella Gerusalemme Conquistata. Il modello omerico e la riscrittura del poema tassiano*, in «Maia. Rivista di letterature classiche», 63, 2, 2011, pp. 330-365.

volta per comprendere il valore della *Gerusalemme conquistata*. Sarà lungo questa prospettiva che il «riformato poema» ci apparirà, passo dopo passo, come un'opera intrisa di memoria classica, riscritta alla luce di un modello esemplare e *sine tempore* che Tasso non si limita ad imitare, ma che interroga, interpreta, scandaglia a fondo, rielabora, con la lucida e doverosa consapevolezza che, per fondare un nuovo canone epico, non si può rinunciare al confronto con chi quel genere lo ha reso grande.

## 3.2. L'omerizzazione del poema

Il processo di riscrittura in direzione omerica che dà forma alla *Gerusalemme conquistata* non può essere compreso adeguatamente se non si tiene conto della riflessione teorico-apologetica che l'accompagna. In particolar modo, bisogna insistere sulla riflessione che Tasso affida alle pagine del *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata* circa il rapporto fra il proprio poema e quello omerico.

L'omerizzazione del poema – espressione che sintetizza la tensione verso l'archetipo omerico della *Conquistata* – nasce innanzitutto dall'adesione del Tasso all'autorità poetica riconosciuta da Aristotele ad Omero. Dunque, è il riconoscimento e la consapevolezza dell'autorità che Aristotele attribuisce all'*Iliade* come vertice dell'epica antica a orientare la riscrittura tassiana. È un giudizio questo che lo stesso Tasso ci tramanda quando scrive che, se «è migliore quel che più s'assomiglia a l'ottimo, laonde, essendo per suo giudicio [di Aristotele] ottimo poema l'*Iliade*, quel dovrà essere estimato migliore che più l'è somigliante»[230]. In altri termini, si continua a sostenere l'idea che imitare da vicino il modello omerico garantisce un criterio di eccellenza poetica. Tuttavia, questa premessa non può essere la sola ad essere posta a fondamento dell'operazione tassiana perché l'omerizzazione della *Conquistata* non passa unicamente per una pura e semplice adesione all'autorità poetica tradizionalmente attribuita ad Omero, ma passa anche attraverso un'elaborazione consapevole, problematica e selettiva del modello. Ad incamminarci verso questo giudizio critico è lo stesso poeta che, sempre nelle pagine auto-esegetiche del *Giudicio*, dichiara esplicitamente di voler condurre il confronto con Omero «considerando la similitudine e la dissimilitudine del mio poema con l'*Iliade*»[231]. Questa

[230] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Editrice Salerno, 2000, p. 124.
[231] *Ibidem*.

impostazione riflette, a posteriori, già una scelta poetica precisa, dettata dalla convinzione che «non è sempre vero che 'l simile a l'eccellentissimo sia più eccellente»[232], una affermazione con la quale Tasso ci vuole comunicare sostanzialmente due cose: la prima, l'allontanamento da quanti hanno fatto a imitazione stretta di Omero la propria opera – ed è, questo, un riferimento diretto all'opera di Trissino e di Alamanni che «han voluto rassomigliar Omero in quelle cose nelle quali Omero è men lodato»[233]; la seconda, che l'imitazione di un'eccellenza poetica non può a priori fornire un modello perfetto, motivo per il quale l'imitazione servile non è la strada che egli vuole adottare per il proprio poema. Così, nella riformulazione critica del proprio poema sulla scorta di Omero, Tasso è consapevole che deve adottare nuovi strumenti di lettura del testo greco, scandagliando non solo le eccellenze dell'opera, ma anche i difetti, correggendo questi ultimi e riproponendo il modello con una forma migliore, aggiustata.

Tasso ha, dunque, voluto imitare Omero con giudizio, distinguendo fra elementi assimilabili ed elementi da rinnovare: «Io, ancora, ad imitazione di Virgilio, ma con un altro modo, volsi avere alcune cose comuni con Omero, altre proprie e da proprio artificio formate»[234]. La logica seguita nel suo percorso di progressiva omerizzazione del poema non è quella della ripresa acritica, bensì quella di una imitazione regolata, dove la similitudine si accompagna alla dissimilitudine, la vicinanza al modello alla distanza. Il riferimento a Virgilio è un dato importante su cui riflettere perché ci avverte che l'*imitatio* iliadica di Tasso si accompagna sempre alla ripresa di altri modelli che servono a riadeguare l'archetipo omerico e renderlo migliore – Virgilio è senz'altro, insieme alla *Bibbia*, alle fonti storiche e a quelle volgari, uno dei principali *auctores* a cui Tasso si rivolge (una presenza già ampia nella *Liberata* e che ci viene restituita anche nella *Conquistata*).

È proprio nella cornice di una scelta selettiva e intelligente di elementi da riproporre e migliorare che si colloca la strategia di omerizzazione tassiana, la quale si attua attraverso strumenti poetici e narrativi diversi. Infatti, «il ritorno all'archetipo epico dell'*Iliade* risponde in realtà a una molteplicità di moventi e implica una notevole varietà di soluzioni, senza escludere – nonostante l'apparente compattezza dei risultati – incrinature,

[232] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Editrice Salerno, 2000, p. 124.
[233] *Ivi*, p. 124-125.
[234] *Ivi*, p. 125-126.

incoerenze e compromessi»[235]. Ovviamente tale varietà è dettata da quella volontà di operare continui aggiustamenti e mediazioni rispetto al proprio modello, e insieme da quella volontà di giungere ad una poesia alta e continuamente sorvegliata.

Ma quali sono le soluzioni attraverso le quali Tasso attua concretamente l'omerizzazione del proprio poema?

Innanzitutto, l'adozione di un nuovo modello strutturale. L'omerismo tassiano si manifesta, prima di tutto e in maniera più evidente, nel passaggio dai venti canti della *Liberata* ai ventiquattro libri della *Conquistata*, in piena conformità con il modello iliadico – anche il passaggio terminologico è una spia di questa conformazione. Si tratta di un gesto programmatico, dichiarato esplicitamente dallo stesso Tasso:

> Ed avendo voluto che la mia *Gerusalemme* sia similissima a l'*Iliade* nel numero de' libri, dimostrerò, parlando dell'unità della favola, in qual guisa mi sia compiaciuto d'usare il proprio artificio, o d'esercitare il proprio ingegno in questa laudevole operazione[236].

Questa dichiarazione va compresa in un contesto più ampio: Tasso non si limita ad allineare strutturalmente il proprio poema a quella omerico, ma allinea anche sull'esempio omerico tutta la discussione intorno all'unità della favola che deve prevedere unità d'azione, ma non unità di persona. Dovendo, infatti, prolungare la materia narrativa, Tasso si trova a ridiscutere i termini delle proprie teorie poetiche, e ciò soprattutto in funzione di mantenere coerente l'unità della favola.

> Dico, adunque, ch'io non niego che nel mio riformato poema la favola sia l'imitazione d'una azione di molti, come è l'Argonauta di Apollonio e di Valerio Flacco, e la Tebaide di Stazio, e come alcuni hanno affermato che sia l'*Iliade* di Omero: perochè non è necessario, né sempre convenevole, che l'azione sia una d'uno in numero, ma basta ch'ella sia d'uno in genere, come sarebbe una azione de' Romani o de' Greci, o pur una azione di molti cavalieri radunati insieme sotto un capitano. Perchè come la perfezione del coro, o de la città, o de l'esercito, consiste ne l'unione di molte unità, così ancora l'eccellenza de la azione può consistere ne l'unione di molti agenti ed operanti, fra' quali, nondimeno, uno è sempre il principale[237].

---

[235] Matteo Residori, *La «Dolonea» di Vafrino. Un episodio omerico della «Gerusalemme conquistata» (XVI, 67-90)*, in «Studi tassiani», 49-50, 2001-2002, pp. 7-25, p. 7.
[236] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Editrice Salerno, 2000, p. 126.
[237] *Ivi*, p. 135-136.

Con queste affermazioni Tasso si mette al riparo da antiche obiezioni, riaffermando la legittimità del proprio impianto narrativo. Secondo un parallelismo costante nelle pagine del *Giudicio,* Tasso ci dice che, se Omero è eccellente «perch'in lui si descrive una azione di molti»[238], allora allo stesso modo «nel mio riformato poema la favola sia imitazione d'una azione di molti»[239], cioè similmente all'*Iliade* anche il suo poema sarà eccellente nell'unità della favola. Alla base di queste dichiarazioni rimane sempre l'idea che «l'eccellenza dell'azione può consistere nell'unione di molti agenti ed operanti, fra' quali nondimeno uno è sempre il principale»[240]. Quindi, Tasso, allargando la rete di immagini che chiama in causa – la perfezione del coro, della città o dell'esercito – illustra una serie di elementi che ci spingono a vedere l'elemento unitario dentro ad una dimensione che mantiene la pluralità. Dunque, la ripresa del modello iliadico passa attraverso la riflessione sul nodo teorico del rapporto fra unità e molteplicità dell'azione epica.

Sempre nel *Giudicio*, Tasso, affrontando questa discussione, insiste principalmente sull'azione una di molti e sulle molte azioni di molti cavalieri, confrontandosi in prima istanza con l'autorità di Castelvetro, commentatore di Aristotele. È interessante notare come questa discussione sul tema della molteplicità e unità del poema, e quindi sull'azione una di molti, avviene quasi sempre avendo come banco di prova l'*Iliade* omerica, un palinsesto che Tasso desidera ormai assorbire fino in fondo nella *Conquistata*. Ad emergere è sempre la volontà di difendere una concezione pluralistica dell'azione poetica, già sperimentata nella *Liberata*, ma ora ulteriormente approfondita e giustificata dall'autorità di Omero. Tasso insiste sulla possibilità di costruire una favola unitaria, nonostante la presenza di molte azioni affidate a più personaggi, seconda quella formula dell'«azione di molti cavalieri radunati sotto un capitano»[241]. In questo modo, egli rivendica un'unità superiore, fondata non sull'unicità dell'eroe protagonista, ma sulla finalità comune di tutte le figure presenti nel poema – un'interpretazione che, se gioca in modo ambiguo rispetto alla teoria di Aristotele, gioca, invece, in modo assolutamente coerente con l'*Iliade* omerica.

---

[238] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Editrice Salerno, 2000, p. 135.
[239] *Ibidem*.
[240] *Ivi*, p. 136.
[241] *Ivi*, p. 135.

> Quella unità, adunque, sarà lodevolissimo nel poema epico, la quale sarà composta di molte azioni e di molte persone: però, non contento del numero de l'azioni e de' cavalieri contenuto nel primo poema, io n'ho voluto aggiungere molti altri, facendo in questa guisa la testura più ampia e più magnifica, sì come panno di seta e d'oro in cui non solamente sono riguardati i ricami o le figure maestrevolmente intessute per entro, ma si considera ancora quanto egli sia lungo e largo[242].

Nel *Giudicio*, a differenza di ciò che accadeva nei *Discorsi dell'arte poetica*, il nesso argomentativo e il fluire della narrazione è continuamento intrecciato fra il piano generale del poema epico in assoluto e il piano particolare del suo personale poema – un intreccio attraverso il quale Tasso mira a dimostrare che non solo il proprio poema vuole rispettare i precetti dell'epica regolare, ma vuole assurgere anche a modello più alto e compiuto di poema epico possibile.

I due aggettivi, «ampia» e «magnifica», rimandano alle linee portanti che guidano la riscrittura omerica: l'*amplificatio* e il desiderio di raggiungere uno stile magnifico. Poi, usando l'immagine dell'arrazzo tanto pregevole per i dettagli quanto per la struttura più ampia che lo caratterizza, riflette sul modo in cui il suo poema dovrebbe essere letto: ammirevole nel dettaglio singolo, ma ancora più ammirevole se inserito nel contesto, cioè nella sua architettura generale. In questo modo, egli sembra già volerci suggerire una chiave di lettura per quella incoerenza di cui è accusata la *Conquistata*: eventuali fratture locali o incoerenze episodiche non compromettono la riuscita complessiva del poema, perché questo, come quell'arazzo, risplende nella sua visione d'insieme, non nel singolo particolare scartato e slegato dal contesto.

A tutto ciò consegue che l'imitazione omerica con la sua «testura più ampia» comporta una diversa gestione del ritmo narrativo. Se la *Liberata* privilegiava una narrazione più serrata e finalistica, la *Conquistata* adotta una struttura più episodica e modulare, nella quale i singoli episodi bellici vengono espansi, isolati e autonomizzati – così come avveniva nell'*Iliade*. Il processo di incremento narrativo che ne deriva, oggetto d'analisi nel paragrafo successivo, consente a Tasso di ricreare quell'effetto di azione molteplice e parallela dell'*Iliade*, conferendo in questo modo densità drammatica e rilievo a ciascun episodio. Non è un caso, allora, che tutta la seconda parte del poema, cioè la sezione più tragica della storia narrata, sarà quella maggiormente rimodellata e ampliata

[242] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Editrice Salerno, 2000, p. 136-137.

sull'archetipo omerico con un'enfasi importante sulle scene belliche, secondo un principio tutto omerico per cui «spetta alle armi dominare tutta l'ultima scena del conflitto»[243].

Omero viene imitato anche nella scelta di focalizzare la narrazione su singoli combattimenti tra eroi, spesso anticipati da discorsi e pensieri interiori e seguiti da descrizioni minuziose della morte, del sangue versato, del lutto. Il nuovo poema esalta, dunque, le scene del duello eroico – forma paradigmatica della rappresentazione epica arcaica – e ne sfrutta le potenzialità patetiche e morali.

Tasso, poi, sembra riprendere Omero anche nel modo di raccontare la guerra, più precisamente nella sua dimensione spettacolare. In particolare, nelle sequenze narrative dedicate ai duelli si registra un miglioramento nella dimostrazione di perizia tecnica e drammatica, una qualità che è propria di Omero, il quale veniva lodato per lo stile particolareggiato della narrazione bellica. Il poeta greco era molto interessato agli aspetti dell'anatomia umana coinvolti nella battaglia: da questo interesse derivano tutte quelle inquadrature anatomiche strette sull'arma che perfora l'occhio o il cranio. Tasso, dunque, mentre nella *Liberata* dichiara di preferire piuttosto il modello virgiliano che si caratterizza per un minor indugio nei dettagli materiali della guerra, nella *Conquistata* recupera quel «realismo omerico»[244] e insiste maggiormente su quella «macelleria cavalleresca». Certo, bisognerebbe però precisare che, a differenza del codice omerico che insiste esclusivamente sul lato negativo della spettacolarizzazione della guerra, Tasso sembra voler accompagnare questo aspetto alla considerazione umana della gratuità della violenza – ad esempio, nell'episodio di Solimano o nella preghiera di Argante, Tasso riflette attraverso le parole dei propri personaggi sull'inutilità e sulla violenza spregiudicata della guerra nonché sulle conseguenze disumane che la guerra genera. Dunque, non solo elogio della violenza, ma anche drammaticità che la violenza e la guerra comportano.

Altro strumento cardine adottato dal Tasso in conformità con Omero è quell'uso sistematico delle similitudini epiche che il poeta recupera con maggiore libertà rispetto alla *Liberata*. Tali similitudini, spesso dilatate e profondamente poetiche, non si limitano a chiarire l'azione, ma tendono a creare un effetto lirico-autonomo, evocando immagini naturali o animali che sospendono il dettato narrativo e introducono una qualità pittorica

[243] Maria Teresa Girardi, *Dalla «Gerusalemme liberata» alla «Gerusalemme conquistata»*, in «Studi tassiani», 33, 1985, pp. 5-68, p. 44.
[244] Claudio Gigante, *«Vincer pariemi più sé stessa antica». La Gerusalemme conquistata nel mondo poetico di Torquato Tasso*, Napoli, Bibliopolis, 1996, p. 109.

– un tratto stilistico chiaramente mutuato dall'*Iliade*, e anzi spesso preso in prestito sotto forma di una traduzione letterale.

Inoltre, se l'*epos* omerico si strutturava per coralità, presenza di schiere, eserciti, raduni e assemblee, così nella *Conquistata* Tasso recupera e amplia la dimensione collettiva e dinamica della guerra, moltiplicando le scene di consiglio, i comizi, gli schieramenti e restituendo l'effetto di un campo di battaglia molto più popolato e complesso. Anche le scene belliche, perlomeno i duelli più importanti, si caricano, con i loro immediati compianti, di un *pathos* collettivo che ricalca quello omerico. E a proposito della dimensione patetica, che approfondiremo nel corso del capitolo, sappiamo che «il Tasso della *Conquistata* si rivolge a Omero e a Virgilio per incrementare la dimensione patetica della "favola" che egli vuole, al pari dell'*Iliade*, "affettuosa"»[245].

Infine, bisogna constatare come il processo di omerizzazione del poema passa anche attraverso una riflessione profonda sul piano dei costumi. Infatti, «il Tasso della *Conquistata* vede nell'*Iliade* soprattutto uno straordinario repertorio di «costumi», esemplare tanto per la «varietà» quanto per l'«evidenza» pittorica della rappresentazione»[246]. Tuttavia, l'aderenza ai costumi omerici si piega alle esigenze culturali ed etiche della modernità. Infatti, se alcuni episodi come l'incendio delle navi, la parabola di Ruperto, la morte di Afar e di Omar, l'incontro di Argante con la moglie o i lamenti delle donne su Argante sono soprattutto dei calchi omerici piuttosto puntuali, diverso è per altri episodi, come la battaglia delle navi del XVIII libro o la scena del cavallo Circino, ma anche la morte di Argante, che sono simili nella ripresa ma diversi nell'elaborazione. Questo avviene soprattutto in conformità a quel principio ripreso dalla *Poetica* ed esposto nei *Discorsi* per il quale bisogna sempre adattarsi al verosimile, e il verosimile deve essere ricercato anche nei costumi perché costumi troppo lontani rendono il racconto sgradito ai lettori che, non rivedendosi in essi, giudicano il poema poco credibile. Paradigmatica, in questa direzione, è la morte dell'eroe musulmano, modellata dal Tasso sulla morte di Ettore, ma che «è

---

[245] Maria Teresa Girardi, *Gli "auctores" greci di Tasso tra "Giudicio" e "Conquistata"*, in *Tasso a Roma, Roma, Biblioteca Casanatense, 24 novembre 1999*, a cura Guido Baldassarri, Ferrara, Franco Cosimo Panini, 2004, pp. 127-142, p. 135. Qui l'aggettivo "affettuosa" si riferisce al passo del *Giudicio* in Tasso afferma: «È dunque l'*Iliade* eccellentissimo poema simplice e affettuoso, ad imitazione del quale simplice e affettuoso è il mio poema», passo in cui il poeta istituisce ancora una volta un parallelismo fra il proprio poema e quello omerico (Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 159).

[246] Matteo Residori, *La «Dolonea» di Vafrino. Un episodio omerico della «Gerusalemme conquistata» (XVI, 67-90)*, in «Studi tassiani», 49-50, 2001-2002, pp. 7-25, p. 8.

riferibile ad essa solo per la circostanza del duello, per la funzione risolutrice che riveste all'interno del poema e per i successivi lamenti funebri delle donne; nello svolgimento del duello è invece evidente il "miglioramento del costume" rispetto al modello omerico»[247].

In questo senso, è fondamentale stabilire che l'omerismo tassiano si caratterizza per l'adattamento del patrimonio epico antico al contesto moderno, e infatti l'omerizzazione del poema avviene sempre «con particolare attenzione al piano del "costume" e del "decoro", in una presa di coscienza del distacco che separa le forme socio-culturali del proprio periodo da quelle riflesse in Omero, distacco che la poesia non deve ignorare […]»[248]. Dunque, non si può imitare Omero senza tener conto del distacco storico e culturale che separa le società antiche da quella moderna: il poeta deve, quindi, operare una selezione dei costumi rappresentabili, conservando la forza pittorica e la varietà dell'*Iliade*, ma adeguandola alle esigenze della morale cristiana e del gusto rinascimentale. Questa categoria del decoro genera pertanto «conseguenze importanti per la fisionomia dei personaggi e per i loro rapporti reciproci»[249] poiché costringe il Tasso ad un minuzioso lavoro di riconfigurazione e riadattamento degli aspetti caratteriali e relazionali di derivazione omerica affinché questi risultino compatibili tanto con i canoni dell'epica rinascimentale tanto con l'etica cristiana.

Dopo questa zoomata teorica sulle soluzioni omeriche riprese nel poema tassiano possiamo giustificare con gli adeguati supporti un giudizio già espresso: la progressiva omerizzazione del poema non è «meramente un ossequio a un modello di perfezione»[250] né forma di quella «imitazione sacramentale»[251] di cui si fa portavoce la critica di

---

[247] Maria Teresa Girardi, *Dalla «Gerusalemme liberata» alla «Gerusalemme conquistata»*, in «Studi tassiani», 33, 1985, pp. 5-68, p. 47.

[248] Federico Di Santo, *La "Patrocleia" di Ruperto nella Gerusalemme Conquistata. Il modello omerico e la riscrittura del poema tassiano*, in «Maia: Rivista di letterature classiche», 63, 2, 2011, pp. 330-365, p. 336.

[249] Matteo Residori, *La «Dolonea» di Vafrino. Un episodio omerico della «Gerusalemme conquistata» (XVI, 67-90)*, in «Studi tassiani», 49-50, 2001-2002, pp. 7-25, p. 8.

[250] Federico Di Santo, *La "Patrocleia" di Ruperto nella Gerusalemme Conquistata. Il modello omerico e la riscrittura del poema tassiano*, in «Maia: Rivista di letterature classiche», 63, 2, 2011, pp. 330-365, p. 337.

[251] Matteo Residori, *L'idea del poema. Studio sulla Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004, p. 173. Residori, definendo l'*imitatio* tassiana di Omero come «riproduttiva o sacramentale», sta facendo appello ad una categoria di *imitatio* proposta da Thomas Greene, in *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, Yale, University Press, 1982. Qui lo studioso americano individua quattro possibili forme di *imitatio* del testo antico: una «reproductive or sacramental imitation» che traduce sostanzialmente il modello; una «eclectic or exploitative imitation» che attinge liberamente da più fonti senza preoccuparsi di gerarchizzare o rendere coerenti le voci imitate; una «heuristic

Residori, ma una strategia poetica consapevole e autonoma, «un'operazione letteraria che è caratterizzata anche in sede teorica in termini di complessità, di non linearità»[252]. È un'operazione che, articolandosi su più piani (narrativo, testuale, etico, ideologico e persino stilistico), dimostra come l'*Iliade* è per Tasso un modello da riprodurre e insieme un'eredità da trasformare, un serbatoio di forme e visioni da riutilizzare e rinnovare per dare vita non ad un poema, ma al poema. Ecco che, alla luce di questi aspetti, possiamo sostenere che i giudizi negativi rivolti alla *Conquistata* in quanto prova di una sterile imitazione traduttiva dell'*Iliade* non sono giustificabili, e che anzi «di verità, molti luoghi imitati dall'*Iliade* fanno nella *Conquistata* bellissima comparsa, e mostrano chiaramente che divario ci corra fra il tradurre di chi non è che semplice traduttore, e il ripetere che fa un grande poeta le bellezze di altri grandi poeti al pari di lui»[253].

## 3.3. I materiali iliadici dell'incremento narrativo

Nel processo di riscrittura che conduce dalla *Liberata* alla *Conquistata*, Torquato Tasso non si limita a correggere o epurare la materia già trattata, ma interviene anche con una serie di aggiunte originali, assecondando da un lato la già approfondita volontà di una maggiore precisazione storico-geografica e dall'altro la nuova volontà di adeguare la struttura e l'intreccio del proprio poema all'*Iliade*.

Molti degli episodi aggiunti *ex novo* rivelano la già indubbia suggestione del modello omerico: in particolare, si riscontrano nuovi episodi che rispondono al desiderio tassiano di trasporre all'interno dell'epica cristiana alcuni nuclei tematici propri dell'*Iliade*. Le nuove sequenze narrative, assenti nel primo poema, mostrano una più marcata attenzione all'epica del dolore, al motivo della perdita, ma anche, a mio parere, al valore rituale e umano della morte in battaglia. Questi innesti omerici obbediscono, dunque, ad una strategia poetica che se da un lato mira a dotare il poema riformato di una maggiore profondità tragica e sacrale, simile a quella che permea il poema omerico – un esempio emblematico è costituito dall'episodio della morte di Ruperto che, con la sua

imitation» in cui il poeta dialoga con il modello antico per costruire una nuova voce, consapevole della distanza storica con il modello e desideroso di attualizzarlo; ed infine, una «dialectical imitation» che entra in conflitto con il suo modello.

[252] Federico Di Santo, *La "Patrocleia" di Ruperto nella Gerusalemme Conquistata. Il modello omerico e la riscrittura del poema tassiano*, in «Maia: Rivista di letterature classiche», 63, 2, 2011, pp. 330-365, p. 337.

[253] Luigi Carrer, *La Gerusalemme liberata e la Conquistata: riscontri e considerazioni*, Padova, Coi tipi della Minerva, 1828, p. 350.

carica patetica e la centralità del compianto, richiama e fa rivivere le sorti di Patroclo, rimandando in generale a quel modo con cui nell'*Iliade* si costruisce il *pathos* del lutto eroico –, dall'altro contribuisce ad accrescere la densità e la tensione morale della narrazione, allineandola parzialmente a quella dell'*epos* greco. Queste aggiunte, quindi, non si esauriscono in una mera funzione ornamentale o di incremento, ma svolgono un ruolo strutturale: riorientano l'asse tematico del poema verso una meditazione più cupa e profonda dell'eroismo e della guerra.

Questi episodi, lungi dunque dall'essere interpolazioni marginali, si presentano come momenti strategicamente inseriti nell'architettura del poema e tutt'altro che casuali nella loro collocazione. La loro funzione narrativa risulta, infatti, pienamente integrata nel disegno complessivo della *Conquistata* e contribuisce a scandire il ritmo del poema, alternando momenti più incalzanti, come quelli propriamente bellici, a momenti più lenti e cadenzati, come quelli che introducono discorsi, compianti o riflessioni. Nei casi più rilevanti si tratta, poi, di episodi che, non avendo la loro controparte nella *Liberata*, si impongono nella *Conquistata* come veri e propri nuclei autonomi, strutturati quasi esclusivamente secondo le dinamiche narrative e patetiche dell'*Iliade*.

A testimonianza della portata di questo intervento incrementativo, si propone di seguito un elenco degli episodi aggiunti *ex novo* sul modello iliadico, al fine di dar conto visivamente della loro quantità, ma anche al fine di mostrare fin da subito come tali inserti svolgano un ruolo tematicamente centrale nel nuovo impianto del poema perché sono quelli che contribuiscono a definire i nuovi assi portanti della *Conquistata*, orientati verso quella visione tragica ed eroica dell'impresa crociata[254].

- *Gerusalemme conquistata*, VI, 55-57: scontro tra Goffredo e Riccardo dopo l'uccisione di Gernando ← *Iliade*, I, 172-192: scontro tra Agamennone e Achille;
- *Gerusalemme conquistata*, VI, 59-64: intervento di Giovanni e risposta di Goffredo ← *Iliade*, I, 247-289: intervento di Nestore e risposta di Agamennone;

[254] Si riprende qui l'appendice seconda a margine del lavoro di Maria Teresa Girardi, *Tasso e la nuova «Gerusalemme»: studio sulla 'Conquistata' e sul 'Giudicio'*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2002, pp. 265-276. Qui, dopo un prospetto dell'evoluzione narrativa fra *Liberata* e *Conquistata*, la studiosa riporta quelli che sono i materiali dell'incremento narrativo, cioè le fonti da cui Tasso ha prelevato i materiali per gli episodi aggiunti. Emerge subito che, rispetto al gran numero di episodi introdotti *ex novo*, la maggior parte è stata prelevata proprio dall'*Iliade* – a fronte di 99 episodi aggiunti ben 30 sono prelevati da Omero. Ad implementare questa appendice, cfr. Federico Di Santo, *Appendice 2. Prospetto dei materiali omerici della «Conquistata»*, in *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade» dal Trissino al Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, pp. 325-326.

- *Gerusalemme conquistata*, VI, 65-67: risposta di Riccardo ← *Iliade*, IX, 316-322 e *Iliade*, I, 295 e 303: risposta di Achille;
- *Gerusalemme conquistata*, VII, 34-40: Ducalto con gli anziani nella Torre Nicea ← *Iliade*, III, 125-128 e 139-170: Priamo con gli anziani alle porte Scee + Elena;
- *Gerusalemme conquistata*, VIII, 55-66: discorso di Giovanni per spronare i crociati al duello con Argante ← *Iliade*, VII, 123-182: discorso di Nestore per spronare gli Achei al duello con Ettore;
- *Gerusalemme conquistata*, VIII, 105-110: i patti violati (Raimondo ferito e risanato + Sdegno di Goffredo che incita alla battaglia) ← *Iliade*, IV, 73-249: i patti violati (Menelao viene ferito + sdegno di Agamennone che incita alla battaglia);
- *Gerusalemme conquistata*, XVI, 71-90: in viaggio verso Gaza, Vafrino estorce informazioni a una spia nemica e la uccide ← *Iliade*, X, 377-457: Dolone;
- *Gerusalemme conquistata*, XVII, 80-135: i due Roberti alla difesa della rocca di Joppe ← *Iliade*, XIII, 66-88 e *Iliade*, XII, 49-117, 154-172, 210-276, 378-471: i due Aiaci + battaglia al muro;
- *Gerusalemme conquistata*, XVIII, 1-28: battaglia al porto di Joppe ← *Iliade*, XIII, 1-58 e 125-181: battaglia presso le navi;
- *Gerusalemme conquistata*, XVIII, 48-57: scontro tra Roberto e Argante, ferito e portato in salvo ← *Iliade*, XIV, 402-448: scontro fra Aiace e Ettore, ferito e portato in salvo;
- *Gerusalemme conquistata*, XVIII, 65-68: i pagani retrocedono + valore di Roberto ← *Iliade*, XIV, 506-522: i troiani retrocedono + valore di Aiace;
- *Gerusalemme conquistata*, XVIII, 69-118: per ispirazione diabolica, Eldalfio riscuote Argante che torna in battaglia + i pagani appiccano il fuoco alle navi ← *Iliade*, XV, 4-11, 220-389, 405-514, 704-714: per volere degli dei Ettore torna guarito in battaglia + i troiani appiccano il fuoco alle navi;
- *Gerusalemme conquistata*, XVIII, 119-154: incendio delle navi + Riccardo e Ruperto + Al comando dei napoletani, Ruperto sbaraglia i nemici ← *Iliade*, XVI, 122-125, 38-100, 168-199, 284-357: incendio delle navi + Achille e Patroclo + gesta di Patroclo al comando dei Mirmidoni;
- *Gerusalemme conquistata*, XIX, 71-84: Ruperto si arma e raccoglie intorno a sé i guerrieri italiani + li incita alla battaglia + strage di nemici ← *Iliade*, XVI, 130-

166, 268-283, 401-410: Patroclo si arma e i Mirmidoni si preparano alla battaglia + li incita + fa strage di nemici;

- *Gerusalemme conquistata*, XIX, 99-103: morte di Ruperto ← *Iliade*, XVI, 765-804: morte di Patroclo;
- *Gerusalemme conquistata*, XXI, 2-13: Goffredo raduna il consiglio + Giovanni consiglia di richiamare Riccardo ← *Iliade*, IX, 1-110: Agamennone riunisce l'assemblea + Nestore consiglia di placare Achille;
- *Gerusalemme conquistata*, XXI, 19-21: si mandano tre messi a Riccardo + Belprato li precede ← *Iliade*, IX, 165-189: Aiace, Odisseo e Fenice da Achille;
- *Gerusalemme conquistata*, XXI, 22-39: dolore di Riccardo all'annuncio della morte di Ruperto + conforto della madre Lucia ← *Iliade*, XVIII, 2-137: Antiloco annuncia ad Achille la morte di Patroclo + dolore di Achille, consolato da Teti;
- *Gerusalemme conquistata*, XXI, 53-56: Loffredo invita Riccardo a tornare al campo ← *Iliade*, IX, 225-261: Odisseo invita Achille a smettere l'ira;
- *Gerusalemme conquistata*, XXI, 62-66: Riccardo piange su Ruperto e esprime propositi di vendetta ← *Iliade*, XVIII, 315-335: pianto di Achille su Patroclo + promette di vendicarlo;
- *Gerusalemme conquistata*, XXI, 100-106: Riccardo veste le armi celesti ← *Iliade*, XIX, 368-384: Achille veste le armi forgiate da Efesto;
- *Gerusalemme conquistata*, XXII, 26-29: Riccardo riceve doni da Goffredo + prova le armi ← *Iliade*, XIX, 139-150 e 384-386: Agamennone promette doni ad Achille + Achille prova le armi;
- *Gerusalemme conquistata*, XXII, 29-32: Riccardo e il cavallo Circino ←*Iliade*, XIX, 404-410: Achille e il cavallo Xanto;
- *Gerusalemme conquistata*, XXII, 33-48: Riccardo fa strage di nemici nella valle e nel fiume Cedron ← *Iliade*, XX, 381-503 e *Iliade*, XXI, 1-21: stragi di Achille presso e dentro lo Scamandro;
- *Gerusalemme conquistata*, XXII, 49-62: Argante e Lugeria ← *Iliade*, VI, 392-414 e 429-503: Ettore e Andromaca;
- *Gerusalemme conquistata*, XXII, 66-73: Riccardo risparmia Afar figlio di Ducalto e uccide Omar ←*Iliade*, XXI, 34-107 e 161-182: Achille uccide Licaone e Asteropeo;

- *Gerusalemme conquistata*, XXII, 75-77: pensieri di Argante ← *Iliade*, XXII, 93-110: pensieri di Ettore;
- *Gerusalemme conquistata*, XXIII, 84-105: duello fra Tancredi e Argante + morte di Argante ← *Iliade*, XXII, 248-363: duello tra Achille e Ettore + morte di Ettore;
- *Gerusalemme conquistata*, XXIII, 117-129: lamenti di Lugeria, Funebrina e Nicea su Argante e sua sepoltura ← *Iliade*, XXIV, 718-804: lamenti di Andromaca, Ecuba ed Elena su Ettore e sua sepoltura;
- *Gerusalemme conquistata*, XXIV, 113-114: ira del mare contro Riccardo che insegue i nemici fin dentro le acque ← *Iliade*, XXI, 234-241: ira dello Scamandro contro Achille.

Da questo elenco emerge fin da subito un dato fondamentale: è soprattutto la seconda parte del poema a vedersi accrescere la propria materia narrativa, ma soprattutto è la seconda parte del poema a convergere maggiormente con il modello iliadico. Tasso dilata la materia narrativa della sezione finale del poema «attraverso l'inserimento di una serie di scene di battaglia interamente modellate su materiale iliadico e disposte fra la metà del XVII libro e la fine dell'opera»[255]. In effetti, è a partire dal libro XVII che «il prestito omerico […] risulta assai più consistente, al punto che il poema tassesco rappresenta, per lunghe ottave, una sorta di traduzione dei corrispondenti versi dell'*Iliade*»[256]. Questo dato non è casuale: nella struttura progressiva della *Conquistata*, l'intensificazione dell'imitazione omerica si accompagna all'addensarsi del *pathos*, della violenza e della morte, una concentrazione logica se si considera che la seconda parte del poema è quella che naturalmente ci conduce alla conclusione e alla risoluzione del conflitto. La scelta di riconfigurare soprattutto la seconda metà del poema con i maggiori innesti iliadici risponde, dunque, a quel disegno poetico a cui abbiamo accennato: è lì che la narrazione epica può farsi più tragica perché è lì che la gloria si confonde con il lutto e che l'eroismo cristiano assorbe i tratti più profondi e tragici dell'eroismo omerico. In questo modo, Tasso costruisce un finale emotivamente diverso rispetto alla *Liberata*, carico di tensioni morali e umane, trasfigurando l'impresa crociata e la sua risoluzione in un'ultima

[255] Federico Di Santo, *La "Patrocleia" di Ruperto nella Gerusalemme Conquistata. Il modello omerico e la riscrittura del poema tassiano*, in «Maia: Rivista di letterature classiche», 63, 2, 2011, pp. 330-365, p. 332.
[256] Maria Teresa Girardi, *Dalla «Gerusalemme liberata» alla «Gerusalemme conquistata»*, in «Studi tassiani», 33, 1985, pp. 5-68, p. 43.

e dolorosa riflessione sul destino e sul sacrificio, in perfetta sintonia con il nuovo spirito religioso del poema. È in questa direzione che vanno, dunque, l'intensificazione dei nuclei bellici di natura omerica e le riprese del modello iliadico per la morte di Ruperto, l'incontro fra Argante e Lugeria o il pianto di Lugeria, Funebrina e Nicea dopo la morte di Argante.

Tuttavia, bisogna aggiungere un altro dato: «a partire dall'assolto di Ioppe (libro XVII) fino al termine del poema, appare evidente come la libertà inventiva del Tasso si giochi proprio all'interno dell'imitazione omerica, esercitandosi, in primo luogo, nella disposizione della favola»[257]. Infatti, Tasso riavvolge il nastro di alcuni episodi dell'*Iliade* e li riscrive dislocandoli altrove. Così, se Riccardo viene a conoscenza della morte di Ruperto nel libro XXI e il suo compianto è immediatamente dopo, nell'*Iliade* i due episodi sono lontani: la morte di Patroclo avviene nel libro XVI mentre i giochi funebri in suo onore si situano nel libro XXIII. Lo stesso avviene per l'episodio di Argante e Lugeria e per quello della morte dell'eroe che si collocano continuativamente nei libri XXII-XXIII, mentre nell'*Iliade* l'incontro fra Ettore e Andromaca avviene nel libro VI e la morte di Ettore per mano di Achille è nel libro XXII.

Appare evidente, dunque, che non possiamo lasciarci influenzare da un giudizio di superficie riguardo all'imitazione omerica. Questa, infatti, non si risolve mai in un calco preciso degli episodi e della loro collocazione, ma vi è da parte di Tasso una rielaborazione importante sia a livello propriamente testuale, come vedremo per alcuni episodi, sia a livello strutturale. A ben guardare, allora, «il Tasso della *Conquistata* […] tende piuttosto a non rispettare l'integrità architettonica del suo modello, ma a frammentarlo, a scomporlo, a smembrarlo in elementi che possano poi essere ridisposti in un ordine anche molto diverso dall'originale»[258]. Ciò che Tasso fa è riprendere attivamente quella materia per poi ridistribuirla secondo le proprie esigenze tecniche e poetiche.

Dunque, l'omerismo tassiano della *Conquistata* si configura come un trapianto dinamico di una materia prima selezionata e successivamente trasposta e rifunzionalizzata.

A margine di queste riflessioni, si può a ragione concludere che la libertà inventiva che caratterizza l'intera operazione tassiana di omerizzazione del poema si polarizza

[257] Maria Teresa Girardi, *Dalla «Gerusalemme liberata» alla «Gerusalemme conquistata»*, in «Studi tassiani», 33, 1985, pp. 5-68, p. 45.
[258] Matteo Residori, *L'idea del poema. Studio sulla Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004, p. 178.

lungo due modi poetici fra loro complementari: la dislocazione strutturale e il riadattamento testuale.

## 3.4. I nuovi eroi: la riconfigurazione dei personaggi sul modello iliadico

Un altro fronte lungo il quale la svolta omerica della *Conquistata* risulta particolarmente evidente è quello della riconfigurazione dei personaggi.

Due elementi, in particolare, risultano decisivi nella prospettiva che qui si va ad analizzare. Il primo elemento riguarda il fitto gioco di parallelismi, esplicitato dallo stesso Tasso in un passo del *Giudicio*, fra gli eroi tassiani e gli eroi dell'*Iliade* che coinvolge non solo i personaggi già esistenti nella *Liberata*, ma anche quelli di nuova introduzione nella *Conquistata*. Quindi, Tasso, da un lato rilegge in chiave omerica le figure della *Liberata*, riscrivendone e riplasmandone identità e funzione narrativa secondo una strategia di *renovatio* del poema sull'*Iliade*; dall'altro costruisce eroi nuovi in funzione di un'accorata strategia di *amplificatio* del racconto. Il secondo elemento rimanda alla volontà tassiana di stabilire dei nessi di qualità fra i personaggi del proprio poema, nessi che nella loro riconfigurazione ripropongono sempre relazioni già omeriche.

Tutto questo avviene secondo un principio di *emulatio* che spinge il poeta non solo a modellare i suoi eroi sul grande esempio omerico, ma anche ad andare oltre esso, giustificando ogni scelta poetica come superamento critico del limite insito nel modello – si tratta sempre, in sostanza, di un meccanismo che gioca su una tensione dialettica che accompagna tutta la riflessione teorica tassiana, ma anche quella rinascimentale: individuare i modelli e giustificare come la strategia narrativa scelta sia idonea a superarli. In questo quadro emerge ancora chiaramente come l'omerismo tassiano si salda all'*inventio* poetica e come, cioè, la *Conquistata* rinnova costantemente il proprio artificio poetico, configurandosi come una macchina poetica complessa nel quale ogni personaggio concorre a definire un nuovo equilibrio fra Omero e il poema epico cristiano.

Attraverso le parole di Tasso, leggiamo la dimostrazione del lavoro di ampliamento e rinnovamento dei personaggi che viene istituito nella *Conquistata* e la ragione per cui questo avviene:

> Aggiunsi, dunque, la persona di Giovanni armigero, ad imitazione di quella di Nestore celebrata da Omero. E con la persona di Ruperto d'Ansa imitai quella di Patroclo; co' duo Roberti rappresentai più espressamente i duo Aiaci ne la difesa de le navi; con Guglielmo, principe

de gli archieri inglesi, rassomiglia Teucro sagittario; con Tancredi Diomede; con Raimondo Ulisse, benchè manchi ancora una parte d'uno assalto notturno ne la quale questa similitudine si vedrebbe più espressa; Riccardo è nel valore eguale ad Achille; Loffredo è imagine di Fenice; i sette duci Napolitani sono ritratti da capitani de' Mirmidoni; Goffredo ne la dignità è pari ad Agamennone, ma ne la virtù l'avanza senza paragone; Baldovino ha qualche similitudine con Menelao. Da l'altro lato Ducalto è più simile a Priamo che non era Aladino, e con la moltitudine ancora de' figliuoli può rassomigliarlo, fra' quali, Argante ad Ettore, e Celebino a Troilo può esser paragonato; Solimano, che viene invitato, in questo almeno è somigliante a Sarpedone e nel valore di gran lunga superiore; Assagurro può rappresentar la persona d'Antenore; Lugeria e Funebrina sono persone formate ad imitazione di Andromeda e d'Ecuba; Nicea è simile ad Elena, almeno nella contezza de' principi cristiani, i quali da lei sono dimostrati e per nome significati al vecchio re, che da la torre mirava la battaglia del figliuolo[259].

L'aggiunta di nuovi personaggi si giustifica in maniera molto lineare in virtù della volontà di introdurre nella narrazione figure prossime a quelle omeriche. Su questa struttura logico-argomentativa Tasso opera con tutti i personaggi.

In questo passo si presenta una carrellata di personaggi, alcuni già esistenti altri di nuova introduzione, tutti modellati su una loro controparte omerica: Giovanni come Nestore, Ruperto come Patroclo, i due Roberti come i due Aiaci, Riccardo come Achille, Goffredo come Agamennone, etc.

Il parallelismo fra i personaggi dei due poemi fa emergere un dato interessante, cioè che «il parallelo non è istituito neppure sulla base dell'intera fisionomia del personaggio, ma solo di una sua parte, di una sua *qualità* specifica»[260]. In effetti, Giovanni è come Nestore in virtù dei suoi discorsi, Ruperto imita Patroclo nella sua amicizia con Riccardo, i due Roberti imitano i due Aiaci in quanto a forza, Guglielmo è come Teucro in quanto arciere, Raimondo come Ulisse negli assalti, Riccardo imita Achille nel suo valore di cavaliere, Goffredo è come Agamennone ma solo per dignità, Ducalto è Priamo ma solo per «la moltitudine de' figliuoli», Lugeria e Funebrina ricalcano Andromaca ed Ecuba in virtù dei loro compianti, così Nicea è come Elena solo nella «contezza de' principi cristiani». Quelle che Tasso riprende dai personaggi omerici sono, dunque, «qualità morali»,

[259] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Editrice Salerno, 2000, p. 137-139.
[260] Matteo Residori, *L'idea del poema. Studio sulla Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004, p. 178.

«attitudini pratiche», «posizioni anagrafiche» o «atteggiamenti, posture», in sostanza «situazioni del tutto estrinseche o provvisorie»[261].

Ne conviene, allora, che questo gioco di parallelismi non può risolversi nel giudizio provvisorio di un appiattimento dei personaggi tassiani su quelli omerici perché Tasso non si limita a riutilizzarli meccanicamente nel proprio disegno narrativo, ma piuttosto ne estrae dei tratti funzionali a riattivare nell'immaginario del lettore la memoria del testo iliadico per poi piegare i suoi eroi alle esigenze della propria, personalissima costruzione poetica. Tutto questo contrariamente a quanto per lungo tempo ha ritenuto la critica. Infatti, molti degli interventi critici che accompagnano le analisi dei personaggi della *Conquistata* muovono dal pregiudizio di un Tasso che modifica arbitrariamente i personaggi della *Liberata* solo in virtù dell'imitazione omerica e fanno di questo dato un fenomeno estensivo – cosa indubbiamente vera perché l'imitazione di Omero è proprio la direzione che Tasso segue nella riscrittura; tuttavia, il nodo critico più complesso dell'analisi dei personaggi dovrebbe riguardare un giudizio di valore sull'efficacia dell'adattamento che Tasso mette in atto. Non basta più, come è avvenuto almeno fino al secolo scorso, considerare il gioco comparativo fra i personaggi come solo elemento di disvalore della *Conquistata* perché, in realtà, la sovrapposizione dei tratti della configurazione etico-psicologica degli eroi della *Liberata* non si appiattisce mai solamente sul modello omerico, ma si stratifica spesso con tratti e tensioni di personaggi ed eroi provenienti da altri modelli. Ultimamente, ad esempio, si è molto insistito sull'introduzione della dimensione patetico-affettiva che viene adottata dal Tasso anche per la connotazione degli eroi negativi, i quali si vedranno estendere gli affetti privati. È una dimensione, questa, che Tasso ricrea non tanto sul modello omerico, quanto su quello virgiliano – gli esempi più interessanti sono il caso di Argante o di Solimano e Amoralto, il primo controfigura di un Ettore parzialmente "mezenziano", gli altri due ricollocati nel solco di Mezenzio e Lauso.

La sovrapposizione fra gli eroi nella versione della *Liberata* e gli eroi omerici dell'*Iliade* crea talvolta un esito vincente, armonico, innovativo, talvolta invece genera delle contraddizioni, che sono però in qualche modo preannunciate dal Tasso. Un esempio è ancora il personaggio di Argante che continua ad essere caratterizzato dalla violenza selvaggia della *Liberata*, ma allo stesso tempo, essendo modellato sulla figura di Ettore,

[261] Matteo Residori, *L'idea del poema. Studio sulla Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004, p. 179.

acquista nella *Conquistata* quella dimensione patetico-familiare. Questo tentativo di compromesso tassiano fra l'eroe animalesco nel combattimento e l'eroe capace di emozionarsi di fronte agli affetti privati non sempre fa sistema e, dunque, non manca di evidenziare delle tensioni al suo interno. Tuttavia, questo non è un tentativo maldestro da parte di Tasso, ma piuttosto un tentativo che ricalca l'idea di una nuova epica che paga il pegno di perdere in coesione e coerenza per acquistare complessità psicologica e varietà di costumi. Pertanto, molti elementi di questi personaggi riconfigurati, seppur stridenti fra loro, costituiscono una scelta precisa e determinata e rispondono alla volontà tassiana di rappresentare tutte le situazioni psicologiche ed emotive dell'essere umano all'interno del racconto epico.

Quella lunga sequenza di nomi, poi, va sempre nella direzione di un incremento narrativo: l'aggiunta di un personaggio concorre in maniera consequenziale all'aggiunta di episodi che ne giustificano l'esistenza: ad esempio, la persona di Giovanni è funzionale all'aggiunta del suo discorso, la figura di Ruperto all'aggiunta dell'episodio che ne ricalca la sua morte sul modello di Patroclo, etc. Tale incremento ritorna in deroga al principio della coesione del racconto: per Tasso, a questo punto, è più importante riempire o completare la storia sulla base della realizzazione di calchi omerici rispetto alla necessità di una coerenza complessiva. Ciò che sembra interessare a Tasso ormai è un calco omerico funzionale all'esibizione di alcune figure eticamente rilevanti: gli interessa più la presentazione del personaggio in sé e ciò che rappresenta che non ciò che il personaggio implica nello sviluppo narrativo.

Continuiamo la lettura del *Giudicio* che ci conduce più a fondo nell'indagine della riconfigurazione dei caratteri:

> In questa guisa, ad imitazione d'Omero, ho accresciuta l'ampiezza e la varietà de la testura ed il numero de le persone introdotte: ma s'alcuno desiderò mai ne l'*Iliade* Pentesilea, non può desidera ne la mia Gierusalemme la persona finta d'una guerriera ad imitazioni de l'Amazzoni; né so conoscere la cagione per la quale Pentisilea si rimanesse tra le cose da Omero tralasciate: perché, dovendo il poeta cercar la maraviglia, niuna cosa ci parve più maravigliosa de l'ardire o de la fortezza femminile; laonde Virgilio occupò questa parte del maraviglioso de la quale Omero s'era dimenticato[262].

[262] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Editrice Salerno, 2000, p. 139.

In questo passaggio Tasso aggiunge un tassello importante: per la volontà di imitare Omero accresce l'ampiezza e la varietà del racconto e dei personaggi, ma laddove Omero tralascia il meraviglioso, lui lo ripesca da Virgilio. Ancora una volta si constata come Tasso sia consapevole dei limiti insiti nel modello greco e lucidamente sceglie di derogare rispetto ad esso attingendo materiali da un altro modello – aspetto esemplificativo di quel meccanismo di *emulatio* che Tasso mette in atto. L'omerismo tassiano, dunque, è sempre filtrato attraverso una pluralità di altri modelli, che siano modelli classici come Virgilio o volgari come Petrarca o ancora biblici e sacri.

Dunque, l'imitazione omerica di Tasso passa per l'accrescimento dell'«ampiezza» e della «varietà» dell'intreccio. Essendoci già soffermati sui materiali dell'incremento narrativo, dedichiamoci ora a quella varietà ricercata dal Tasso.

Tasso, nella riconfigurazione dei propri personaggi, gioca ad arricchire non solo il ventaglio dei presenti all'azione, come ci ha dimostrato il paragrafo del *Giudicio*, ma soprattutto il ventaglio morale delle relazioni fra questi personaggi: ecco che Riccardo sulla scorta di Achille diventa ora un figlio e un padre, Riccardo e Ruperto diventano amici sulla scia di Achille e Patroclo, Ducalto e Argante diventano padre e figlio come era stato per Priamo e Ettore, Argante diventa padre di Salmansar-Giordano (interessante è la scelta del doppio nome che ricalca da vicino l'alter-ego omerico, Astianatte-Scamandrio) e marito di Lugeria. Questa nuova varietà familiare, affiancata anche dalla diversificazione delle qualità militari che ciascun personaggio-guerriero detiene, arricchisce il poema sia dal punto di vista narrativo sia dal punto di vista sentimentale.

In questo quadro si inserisce anche il depotenziamento, perlomeno etico, del ruolo dei personaggi femminili, i quali non incarnano più quella dimensione erotico-perturbante della *Liberata* – non sono, cioè, più oggetto di passioni sensuali –, ma piuttosto si configurano come figure marginali, presenze morali o di supporto. Ed ecco che «l'elemento femminile compare solo nelle necessarie pause belliche»[263]. Il mutamento dell'orizzonte affettivo si riflette così anche in un diverso assetto simbolico del femminile, più aderente alla nuova ideologica religiosa e morale della *Conquistata*.

Tale ridefinizione del femminile – e con essa anche il ridimensionamento dell'erotismo che caratterizzava gli amori della *Liberata* di Armida per Rinaldo ed Erminia per

[263] Maria Teresa Girardi, *Dalla «Gerusalemme liberata» alla «Gerusalemme conquistata»*, in «Studi tassiani», 33, 1985, pp. 5-68, p. 44.

Tancredi – non è riconducibile solo ad un'esigenza di coerenza con il nuovo impianto etico del poema: esso dipende anche, o «esclusivamente»[264] come ritiene la Girardi, dall'adesione al modello iliadico. L'*Iliade* si impone, dunque, anche come parametro regolatore dell'assetto affettivo della *Conquistata*: l'amore perde centralità, drammaticità ed erotismo perché, alla luce del modello omerico, risulta incompatibile con un'epica che privilegia l'azione, il conflitto, la morale stretta. Questa marginalizzazione della dimensione erotico-amorosa si inserisce, dunque, in un più ampio processo di riscrittura dell'orizzonte affettivo del poema, che – sempre sulla scorta del modello omerico – riorganizza tutto il sistema delle relazioni affettive e simboliche all'interno della narrazione, opponendo alla tensione individuale una tensione che è invece collettiva.

Interessante, in questa cornice, è anche la constatazione per cui «la *Conquistata* finisce per ereditare grosso modo l'opposizione iliadica tra un esercito assediante interamente maschile, composto di guerrieri strappati alla loro casa, e una popolazione assediata che tende a coincidere con la famiglia reale, e che è quindi unificata da vincoli di sangue, affetti, rituali comuni»[265]. Questo dato conferma la profondità dell'interiorizzazione del modello omerico e contribuisce a ridisegnare quell'orizzonte ideologico in virtù del quale «il popolo di Gerusalemme nella *Conquistata* diventa una vera comunità, unita e solidale al suo interno, i cui capi sono trasformati in un gruppo familiare sull'esempio della famiglia di Priamo in Omero»[266]. In questo modo, rispetto alla *Liberata* la guerra non appare soltanto uno scontro fra due eserciti contrapposti, ma una sorta di frattura antropologica nella quale alla comunità esclusivamente militare, gli eserciti in sostanza, si accompagna sempre una comunità familiare che incarna i valori del radicamento affettivo.

Tasso, introducendo questa novità squisitamente iliadica, non insiste solo sulla natura sregolata dei pagani, ma assegna anche a loro un maggiore decoro; così, anche agli avversari viene riconosciuto un valore eticamente importante non più solo sul piano

---

[264] Maria Teresa Girardi, *Dalla «Gerusalemme liberata» alla «Gerusalemme conquistata»*, in «Studi tassiani», 33, 1985, pp. 5-68, p. 44: «La [ragione della] caduta dell'atto finale risolutivo dei citati amori [gli amori di Erminia per Tancredi e di Armida per Rinaldo] […] risiede esclusivamente nell'avvicinamento sempre più rigoroso all'*Iliade*, dalla cui imitazione il Tasso tende a non scostarsi in tutta l'ultima parte del poema».

[265] Matteo Residori, *L'idea del poema. Studio sulla Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004, p. 188.

[266] Federico Di Santo, *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade» dal Trissino al Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, p. 238.

militare, ma piuttosto sul piano della comprensione che essi, pur appartenendo alla fede sbagliata (quella «iniqua legge»), sono dotati di valori e di affetti famigliari che coltivano al pari di quelli cristiani. Dunque, la compassione di fronte ad alcuni eroi negativi non passa mai per una loro svalutazione.

Tasso, volendo «muover la compassione ancora da' nemici, estimando ch'a cavalieri cristiani si convenga la pietà usata ancora ne' barbari e ne gli infideli»[267], si affida ad Omero che appunto «la cercò da' Greci e da' Barbari»[268]. Precisiamo, però, che, sebbene Tasso dichiari di prelevare da Omero questa dimensione compassionevole, l'episodio di Solimano e Amoralto, e alcuni tratti del personaggio di Argante, dimostrano come la compassione nei confronti dei nemici è molto più spesso ricercata e mediata con l'ausilio del modello virgiliano, che non di quello omerico.

La rielaborazione di quella opposizione iliadica consente, quindi, a Tasso di declinare in chiave cristiana e moderna un conflitto che non coinvolge solo la forza, ma anche gli affetti. Ecco, allora, che nel poema tassiano, per merito della mediazione omerica, trovano spazio e approfondimento dimensioni nuove, quali l'amore coniugale, l'amore per i figli, la fratellanza, la dedizione verso i genitori, e non ultimo la compassione per i nemici – elementi questi che ancora contribuiscono ad arricchire il quadro generale del poema, conferendogli una forza emotiva che, sebbene non manchi nella *Liberata*, certo ora si intensifica.

I personaggi, dunque, non vengono omerizzati tanto e solamente per le loro qualità individuali, quanto per le relazioni che instaurano e per la rete di legami simbolici e affettivi che li definisce. A guidare la riscrittura tassiana in chiave omerica è infatti una logica relazionale che rilegge l'*epos* greco in funzione dei rapporti tra le figure.

### 3.4.1. Goffredo e Riccardo nella riscrittura omerica

Tra i numerosi rapporti interpersonali che nella *Conquistata* si prestano ad una lettura in chiave omerica, il legame fra Riccardo e Goffredo è senz'altro il più significativo per comprendere la direzione che assume l'omerismo tassiano nella costruzione dei personaggi. Il rapporto gerarchico fra sottoposto e comandante rielabora, per analogia e per

[267] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Editrice Salerno, 2000, p. 178.
[268] *Ivi*, p. 179.

contrasto, la celebre relazione fra Achille e Agamennone. Proviamo, dunque, ad illuminare le direttive lungo le quali Tasso riscrive questo legame, servendoci retrospettivamente prima della lettura di alcune pagine del *Giudicio* e poi dell'analisi dell'episodio in cui trova spazio la contesa fra Riccardo e Goffredo a seguito dell'uccisione da parte del primo di Gernando, suo compagno.

Il rapporto fra Riccardo e Goffredo ha innanzitutto a che fare con un elemento significativo della trama, ma anche con uno dei nodi teorici più spinosi per Tasso, ovvero la possibilità di garantire nel poema epico quell'unità del molteplice che verrebbe apparentemente negata da un'interpretazione restrittiva dei precetti aristotelici. L'idea dell'unità mista – un'azione con molti agenti – era una soluzione già adottata all'altezza della *Liberata* e giustificata grazie allo strumento allegorico che riusciva a tenere insieme questa pluralità dell'azione: l'immagine di un unico corpo in cui Goffredo è la mente, Riccardo è la mano e il resto del corpo simboleggia i cavalieri dell'esercito.

La prima figura ad essere riconfigurata in modo significativo nella *Conquistata* è quella di Goffredo che subisce un evidente processo di rinnovamento che si annuncia fin dal primo verso del poema, dove da semplice «Capitano» (*Gerusalemme liberata*, I, 1, 1) diventa «cavalier sovrano» (*Gerusalemme conquistata*, I, 1, 1). Si tratta di una variazione apparentemente minima nella sua resa, ma profondamente significativa sul piano semantico e simbolico: si attribuisce a Goffredo un'autorità superiore, non è più solo comandante militare, ma «duce invitto di Cristo» (*Gerusalemme conquistata*, I, 29, 1), un eletto che agisce come strumento della volontà divina. La sua posizione, ora, «quasi fra cielo e terra»[269], lo innalza su un piano superiore rispetto al vecchio Goffredo e lo rende missionario della volontà provvidenziale.

Per Riccardo, invece, il Rinaldo della *Liberata*, diversi sono i piani della riconfigurazione del personaggio, ma di maggior interesse critico è senz'altro il piano che indaga il rinnovato rapporto fra questo e Goffredo.

Il primo piano di rinnovamento del personaggio passa attraverso una ricostruzione storiografica della dinastia normanna da cui Riccardo proviene. Riccardo, infatti, a differenza del Rinaldo della *Liberata*, ha una sua precisa genealogia che Tasso mette in mostra nel poema in virtù di quella volontà di garantire al proprio racconto una maggiore

[269] Claudio Gigante, *«Vincer pariemi più sé stessa antica». La Gerusalemme conquistata nel mondo poetico di Torquato Tasso*, Napoli, Bibliopolis, 1996, p. 73.

accuratezza storica. Questo elemento storicizzante viene esibito nel poema al momento del duello fra Gernando e Riccardo, momento che segna il punto di svolta dell'intero poema e nel quale emerge la diversità del rapporto fra sottoposto e comandante.

Come abbiamo già accennato, la volontà di Tasso è ricalcare nel nuovo poema la dialettica della coppia Goffredo-Riccardo su quella omerica Agamennone-Achille – un parallelismo profondamente ricercato da Tasso e in virtù del quale si riconfigura buona parte del poema.

Uno dei primi effetti evidenti di questa riconfigurazione sul piano del macrotesto è un indebolimento del rapporto di necessità fra Goffredo e Riccardo: i due eroi non sono più così solidali l'uno con l'altro. In particolare, si viene indebolendo il rapporto filiale che si designava nella *Liberata* in virtù del quale Goffredo si configurava come un padre comprensivo che, pur senza giustificare gli errori di Rinaldo, è desideroso di riassorbirlo nell'esercito («oh quanto grato | fòra a me che tornasse il cavaliero», *Gerusalemme liberata*, XIV, 15, 1-2). Questo aspetto viene meno nella *Conquistata*.

Già nelle parti esordiali del poema, ancor prima dell'episodio dell'errore di Riccardo – errore nei termini di rispetto delle regole etiche in virtù delle quali deve allontanarsi dal campo –, modellato sull'episodio di abbandono del campo di Achille, Goffredo si dimostra nei confronti di Riccardo molto più intransigente, tanto da definirlo «ribello». Questo termine è inizialmente legato ad un episodio militare, quando cioè all'inizio dei combattimenti fra cristiani e musulmani Goffredo decide di sospendere la battaglia e richiamare Riccardo che, continuando a combattere, si dimostra ribelle ai suoi ordini. Si tratta però anche di un termine che, nel lessico tassiano, è fortemente connotato in senso negativo perché tanto nella *Liberata* tanto nella *Conquistata* si rivolge a Satana e alle forze nemiche. In questo caso, però, è un termine che sposta l'attenzione dal piano, proprio del Rinaldo della *Liberata*, dell'intemperanza giovanile di un soldato che non sa contenersi al piano della nuova configurazione anagrafica di Riccardo che non è più un giovane imberbe, ma uomo maturo che soffre l'autorità di Goffredo in nome di una diversa posizione politica.

Inoltre, se nella *Liberata* è per volontà di Goffredo che si va a riprendere Rinaldo dal palazzo di Armida, nella *Conquistata* la missione non è più ispirata e voluta dal comandante, ma è Ruperto che decide di andare a riprendere l'amico e riportarlo al campo

di battaglia; Goffredo è contrario alla missione, e anzi «mantiene una sorta di *decus* regale, di orgoglioso disprezzo nei confronti dell'eroe»[270].

Sempre sul piano degli elementi pregnanti che modificano i rapporti fra i due si colloca un altro episodio narrativamente importante che riguarda il movente per cui Riccardo torna in battaglia: egli ritorna al fianco dell'esercito non per rispetto della volontà di Goffredo, ma perché il suo esercito è in difficoltà, e nondimeno è stato ucciso Ruperto. C'è, pertanto, una ragione omerica che sul piano del costume non comporta più un atto di sottomissione a Goffredo, ma un atto di vendetta per la scomparsa dell'amico.

Troviamo, quindi, due figure non più complementari in un rapporto verticale (autorità del capitano e sottomissione del cavaliere), ma due figure che si contrastano in senso dialettico – tant'è che anche gli episodi che porteranno alla riconciliazione fra i due sono lontani dai toni della *Liberata*: non c'è né *pietas* né comprensione da parte di Goffredo, ma solo un'accettazione del ritorno di Riccardo lontana da qualunque elemento salvifico.

Il piano della ripresa omerica sposta così il significato delle relazioni che si giocano fra i due nella *Conquistata*. Non ci sono più quegli elementi di necessità: Riccardo non è necessario per Goffredo alla vittoria finale, e dunque non è necessario che fra i due si stipuli un rapporto di empatia – elemento che invece si manifestava nel primo poema dal momento che l'empatia dettava la comprensione del comandante esperto di fronte al cavaliere inesperto o comunque dell'uomo virtuoso nei confronti di un giovane che deve ancora compiere il proprio cammino di crescita per raggiungere un certo grado di maturità. Nella *Conquistata* questo piano non è più il fondamento del rapporto fra i due.

Analizziamo, più nello specifico, in che modo Tasso spiega questo nuovo rapporto e in che misura, secondo lui, si avvicina e si distanzia dall'esempio omerico:

> Nondimeno l'azione d'Achille è più maravigliosa di quella d'Enea e, fatta quasi senza compagnia, è più maravigliosa ancora di quella del mio Riccardo[271].

Tasso pone innanzitutto la questione nei termini di un gareggiamento nella qualità delle azioni che compiono i due eroi: la meravigliosità di Achille supera quella di Enea e così avviene per Riccardo la cui meravigliosità non sovrasta quella di Achille.

---

[270] Claudio Gigante, *Vincer pariemi più sé stessa antica». La Gerusalemme conquistata nel mondo poetico di Torquato Tasso*, Napoli, Bibliopolis, 1996, p. 78.
[271] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Editrice Salerno, 2000, p. 139-140.

> Ma se vogliamo aver sottil riguardo al vero, ci apparirà manifestamente ch'il valore d'Achille appar maraviglioso per la discordia, con grandissima depressione de la fame de l'onore d'Agamennone, il quale comandava a gli altri e per degnità era superiore a ciascuno: laonde, in quanto al costume, l'uno e l'altro merita reprensione[272].

Tasso sta indagando la dimensione etica del personaggio, come cioè questo si colloca rispetto all'azione che sta compiendo. Il poeta ci dice che l'azione di Achille appare più capace di suscitare meraviglia, o se vogliamo di emozionare il lettore, perché la sua azione nasce da una ragione privata: Achille, infatti, abbandona il campo e si contrappone ad Agamennone in risposta all'offesa ricevuta dal comandante il quale gli ha portato via la schiava Briseide. Si tratta di una contrapposizione fra le due figure che nasce dalla discordia e che, sul piano narrativo, comporta una diminuzione della dignità di Agamennone.

> E se la ragione ne l'animo è simile a la regia podestà e l'irascibile appetito a la fortezza del guerriero, a me pare ch'Omero con la persona d'Agamennone ci metta inanzi a gli occhi una figura de la ragione depravata e con quella d'Achille l'immagine de l'ira smoderata e trapassante i termini prescritti de la ragione[273].

La «ragione» è Agamennone, l'«irascibile» è Achille. Questa dichiarazione ci rimanda a quanto Tasso ha già scritto nell'*Allegoria del poema* nel quale diceva, appunto, che Goffredo è la ragione, la mente, e Rinaldo la forza irascibile, la mano. Dunque, Agamennone, che ha motivi privati per risentirsi contro Achille, è esemplificazione di una «ragione depravata» perché è un capo militare che viene meno alle sue funzioni, Achille, invece, è esemplificazione di un'«ira smoderata» perché è un sentimento che si gioca sul piano interpersonale – una contrapposizione fra i due che appare più psicologica che morale.

Tasso, nell'analisi del costume dei due eroi, mette in evidenza continuamente il piano allegorico dell'azione: questi due personaggi funzionano in prospettiva di una loro proiezione allegorica, cioè in quanto uno la ragione e l'altro l'irascibilità. Tuttavia, dentro questa allegoria si devono tenere presenti dei limiti a cui Omero non bada:

---

[272] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Editrice Salerno, 2000, p. 140.
[273] *Ibidem*.

> E ne la discordia fra l'uno e l'altro – ne la quale Agamennone supplichevolmente chiede l'aiuto d'Achille ed Achille ostinatamente il niega – non par che s'abbia riguardo a la degnità regia, troppo abbassata e quasi invilita, né al decoro del cavaliero, troppo insuperbito, da cui tutte le cose di dicono e si fanno con orgoglio e dismisura. E se 'l poema eroico, sì come parve ad Aristotele, somiglia il corpo d'un animale, Achille sarà in quel corpo simile ad un membro, il quale non abbia proporzione con l'altre membra, come leggiamo ne l'istorie ch'era la mano di Dario, re de' Persiani, il quale per questa cagione fu detto 'Longimano'. Era dunque Achille quasi un braccio o una mano smisurata di quell'esercito ed Agamennone quasi un capo scemo ed imperfetto[274].

L'atteggiamento troppo supplichevole di Agamennone verso Achille è indecoroso per Tasso perché lui rappresenta l'autorità, un'autorità che viene meno nel momento stesso in cui diventa supplichevole. Agamennone, quindi, perde la propria «dignità regia», mentre Achille ne esce inorgoglito e insuperbito. Nel rapporto fra i due c'è una dismisura che genera una disarmonia generale nell'intero poema. È proprio questo aspetto a giocare un ruolo fondamentale nella dimostrazione tassiana della superiorità del suo modello rispetto a quello omerico – un modello che, in questo caso, viene corretto affinché gli si restituisca una dimensione etica migliore.

> E se per questa dismisura il poema è oltra misura maraviglioso, mi contento d'aver con le piccole misure del mio ingegno diminuito nel mio poema quel che poteva parer maraviglioso soverchiamente[275].

Tasso, pur riconoscendo nella coppia omerica un modello prestigioso, ne pronuncia delle censure. Quella appena letta è una perorazione astuta da parte del Tasso: egli ci ha mostrato un potenziale difetto dell'opera omerica a cui lui nella *Conquistata*, che quel modello lo riprende da vicino, ha voluto rimediare, correggendo e ridefinendo il rapporto fra i due sulla base di un'attenzione al costume, ovvero facendo attenzione alla configurazione etico-morale degli eroi. Continuando nella sua argomentazione, Tasso gioca in difesa e illustra la perfezione e l'armonia che ha cercato di raggiungere.

> Cercò dunque il mirabile Omero ne la discordia e ne la disproporzione, io ne la proporzione e ne la concordia[276].

---

[274] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Editrice Salerno, 2000, p. 140-141.
[275] *Ivi*, p. 141.
[276] *Ibidem*.

Qui risulta subito evidente la contrapposizione: il poema omerico è sproporzionato e disarmonico perché Achille, violando il costume militare, deprime l'autorità regia e vanta un ruolo eccessivo rispetto ad Agamennone; Tasso, per ovviare a questo, ha lavorato sulla concordia e sulla proporzione – cosa che, in termini aristotelici, vuol dire aver creato una tavola perfettamente armonica, non più «picciol mondo», ma comunque un'altra architettura in sé equilibrata. È in sostanza questo l'obiettivo a cui ha mirato Tasso, modificando gli assetti già propri dell'epica omerica.

> Laonde da me fu schivato il soverchio de l'ira in Riccardo, come si dee schivare ne la musica il sovrano o altra voce che, da l'altre discordando, solo quasi si faccia sentire ed empia di strepito gli orecchi degli ascoltanti[277].

A questo punto, dopo aver espresso il principio guida in virtù del quale ha operato, Tasso ci illustra come ha voluto agire concretamente nella riconfigurazione del rapporto fra Goffredo e Riccardo. Si tratta di un ragionamento che risponde sempre alla contrapposizione fra Agamennone e Achille.

In particolare, per Riccardo ha evitato l'eccesso dell'ira. L'idea alla base è quella di una metafora armonica in virtù della quale i personaggi sono come le voci di un coro che, per dare forma ad una melodia comune, non devono sovrastarsi l'una all'altra.

> È dunque Goffredo figura non de la ragione distorta e scema, ma de la diritta ed intiera, e costante nel conservare la dignità, ma severa anzi che no[278].

Goffredo è «figura» – un termine tecnico che implica già la dimensione dell'allegoresi – della ragione giusta. Il suo eroe non è come Agamennone incline ad atteggiamenti eccessivamente supini ai desideri di Achille, ma rimane costante nella sua funzione, un «giudice imparziale». La necessità di mantenere salda la propria funzione genera, poi, quella mancanza di empatia di cui si parlava prima: Goffredo, nella *Conquistata*, è lontano da Riccardo, lo condanna e non desidera il suo ritorno in virtù della propria autorità regia. Questa costanza e questa severità è il tratto fondamentale che caratterizza il nuovo Goffredo, un comandante che non può più cedere a ragioni personali.

---

[277] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Editrice Salerno, 2000, p. 141.
[278] *Ibidem*.

Allo stesso modo, anche Riccardo, già privato dell'ira smoderata, sarà un Achille rivisto e riadattato:

> Ma Riccardo è immagine de la parte irascibile, ne la quale è risposta l'ambizione e il desio d'onore: però fa molta contesa con la ragione, ma non tanto che nieghi di prestarle obedienza[279].

Se prima Goffredo era «figura», ora Riccardo è «immagine». Qui Tasso dà una definizione dell'eroe sulla scorta dell'*Etica* e della *Retorica* di Aristotele: Riccardo è giovane ed essendo la gioventù dominata dal desiderio d'onore questo lo induce ad una maggiore cedevolezza. Ciononostante, Tasso riconfigura il proprio eroe e ne «attenua il tratto dell'irriflessa impulsività giovanile in favore di una già matura consapevolezza di sè»[280]. Un esempio di questa nuova tendenza ci è dato dalla perorazione di Riccardo al termine della contesa dialettica con Gernando: Riccardo arriva allo scontro fisico con Gernando non più dopo un'esplosione d'ira, come avveniva nella *Liberata*, bensì dopo una perorazione dilatata e articolata contro le accuse dell'avversario, nella quale emerge un ragionamento portato avanti con finezza. L'ira non esplode più irragionevolmente, ma arriva al termine di un lungo ragionamento nel quale Riccardo, disposto anche a non rivendicare il suo ruolo di capitano, media le posizioni di entrambi, negoziando un'azione non conflittuale. È questa l'ira proporzionata di cui Tasso ci parla nel *Giudicio*, un'ira che ha già dei tratti diversissimi da quella achillea.

Al termine del duello che vede Gernando sconfitto, troviamo la reazione del comandante. Tasso già nella *Liberata* aveva rivisto più volte la configurazione dell'episodio, cercando dei punti di contatto fra i due eroi: da un lato, infatti, si aveva Rinaldo e il suo tradimento (si era macchiato le mani del sangue di un cristiano) e dall'altro si aveva Goffredo e la sua urgenza di esercitare l'autorità. Goffredo, in quel caso, dimostrava la sua autorità con titubanza, quasi contro la sua stessa volontà, perché il suo animo era più incline a perdonare Rinaldo o perlomeno a lenire la sua punizione. Nella *Conquistata* questo non può più avvenire e le due figure restano lontane: Goffredo è sdegnoso nei

[279] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Editrice Salerno, 2000, p. 141.
[280] Maria Teresa Girardi, *Tasso e la nuova «Gerusalemme»: studio sulla 'Conquistata' e sul 'Giudicio'*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2002, p. 25.

confronti del gesto del suo sottoposto e rimane persino infastidito dalle richieste di grazia avanzate dagli altri cavalieri.

La lettura offertaci dal *Giudicio* sul rapporto fra Goffredo e Riccardo è solo parzialmente fedele allo sviluppo narrativo che si va creando nel poema: i rapporti che si stabiliscono tra i due creano dei personaggi impermeabili l'uno all'altro – tanto Goffredo è estraneo ad ogni empatia verso Riccardo, tanto Riccardo è incline a non voler ritornare nel campo cristiano per non cedere all'obbedienza verso Goffredo, ma lo fa per mettere al servizio dell'esercito la sua forza. Quindi, è vero ciò che ci dice Tasso nello scritto apologetico, ma nella realizzazione concreta di questo rapporto i due eroi rimangono necessari l'uno all'altro, anche se non nel modo stringente della *Liberata*. Dunque, tutta questa discussione riflette più che altro il desiderio tassiano di configurare il profilo psicologico, emotivo, etico ed allegorico dei suoi eroi in contrapposizione o in ossequio ai personaggi omerici e sull'idea che si è fatto del poema magnifico.

> In questa guisa vuole essere ubbedito Goffredo, in questa medesima ubbedisce Riccardo, fra 'l quale ed Achille è questa differenzia: che l'uno si ritira da l'esercito per non combattere e pertinacemente niega l'aiuto, l'altro schiva la prigione per desiderio di guerreggiare, però si mostra prontissimo a dare il soccorso; l'uno velocissimo per natura e tardissimo a muoversi, l'altro in tutte le sue operazioni si mostra veloce egualmente e conforme a sé medesimo. L'uno e l'altro concede molto a l'amicizia: ma quel per vendicar l'amico non ricusa di morire, questi per far vendetta del suo fedelissimo compagno non si cura del regno; perché indugiando e negando l'aiuto, seguiva la giornata con grande uccisione di tutte le parti, dopo la quale gli sarebbe stato agevole l'occupare l'imperio de l'Asia, come gli era predetto: ma egli antepone l'amistà a l'imperio; e l'amico morto prima aveva anteposta la libertà de l'amico a la conservazione de la vita: laonde negli offici de l'amicizia sono quasi eguali[281].

Torna qui il gioco di contrapposizione ed emulazione. Il confronto che viene istituito fra Riccardo e Achille è molto stringente, soprattutto per quel che riguarda il legame d'amicizia che i due istaurano con Patroclo/Ruperto e le ragioni che muovono le due coppie in relazione al destino collettivo della battaglia. Riccardo, dunque, eguaglia Achille anche per via della capacità di superare le ragioni private della sua missione, tornando in battaglia e vendicando l'amico.

[281] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Editrice Salerno, 2000, p. 141-142.

> Oltre acciò Riccardo concede a l'amico la gloria d'una nobilissima azione, de la quale priva se medesimo, e 'l dichiara superiore al suo proprio fratello: quel che avea negato di fare Scipione Africano il maggiore, il quale, essendo dimandata la provincia d'Asia e la guerra contro Antioco da Scipione suo fratello e da Lelio suo amico, concedette più a l'amore del fratello ch'a l'amicizia[282].

Qui si fa riferimento al momento in cui Riccardo, secondo una logica di parità, concede a Ruperto di andare in battaglia al suo posto. Cita poi un precedente storico, osservando come, laddove si era instaurato un legame d'amicizia e fratellanza, Scipione ha fatto vincere il rapporto familiare, mentre Riccardo compie la scelta opposta.

Qui torna il tratto del mirabile, chiarendo dove viene a costituirsi questa meraviglia nella figura di Riccardo: nell'obbedienza al comandante (perché torna a combattere), nella concordia (perché la sua missione ha come fine ultimo l'unità dell'esercito) e nell'amicizia (perché è questa che lo sprona a combattere).

> È dunque Riccardo maraviglioso ne l'obbedienza, maraviglioso ne la concordia, maraviglioso ne l'amicizia; però la maraviglia è sempre congiunta con la laude e co 'l decoro d'un nobilissimo cavaliero italiano, il quale presti obbedienza ad un giustissimo re straniero[283].

L'ultimo passaggio di questa lettura ci completa il quadro della perfezione di Riccardo, un personaggio la cui meraviglia risiede nel decoro che regola le sue azioni – tutto questo in netto contrasto con la figura di Achille che incarna, invece, un modello eroico problematico e irruento. Emerge, poi, anche una sfumatura politica: un cavaliere con origine italiane, Riccardo, contro ad un re straniero, Goffredo di Buglione. Tasso sta legando al racconto e all'omerizzazione dei personaggi anche la complessa conformazione multiforme che costituisce l'esercito crociato, in una componente nuova rispetto alla *Liberata*.

In questo passaggio appena attraversato Tasso dimostra una chiara percezione di quello che è il gioco di rimodulazione del poema omerico e di riconfigurazione del carattere dei personaggi che sta disegnando.

Rispetto a queste riflessioni, per indagare più a fondo il grado di adesione al modello omerico, guardiamo l'episodio che segna la svolta. L'episodio è estratto dal libro VI, libro in cui si svolge lo scontro fra Goffredo e Riccardo dopo l'errore di Riccardo che

---

[282] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Editrice Salerno, 2000, p. 142-143.
[283] *Ivi*, p. 143.

gli costa sia l'espulsione dal campo cristiano sia tutta quella serie di avventure che lo porteranno a diventare prigioniero di Armida. Nella *Conquistata* la configurazione complessiva dell'episodio resta simile alla *Liberata* perché l'allontanamento dal campo di Riccardo deriva sempre da un eccesso d'ira, anche se ora viene giustificata diversamente. Solo alcuni aspetti vengono ridefiniti in modo significativo in ossequio al modello omerico. In particolare, si modifica lo sdegno di Goffredo rispetto a ciò che è accaduto: nella *Liberata* il narratore ci diceva che Goffredo non voleva applicare la legge per amore di Rinaldo, ma nella *Conquistata* il Goffredo-giudice non ha più nessuna flessibilità. L'episodio diventa culturalmente e giuridicamente più raffinato anche tramite l'introduzione *ex novo* del discorso di Giovanni, modellato sul discorso di Nestore, che fa riflettere Goffredo sul tema della clemenza: quando, cioè, è legittimo per il potere esercitare un'azione clemente, quindi non applicare meccanicamente la legge. Ma il passaggio che a noi interessa principalmente, e che risulta un'aggiunta nella direzione di omerizzazione dei personaggi, riguarda il momento in cui Riccardo, dopo aver ucciso Gernando, non è più difeso da altri, ma prende la parola per sé e giustifica la sua azione. È nelle sue parole che si comprende come l'ira che lo ha mosso è stata un'ira fortemente mediata dalla razionalità. Non è un'ira smodata come quella achillea, ma una collera che ha la forza di spiegarsi, sia prima che si svolga il duello quando l'eroe cerca di evitare lo scontro armato sia quando deve giustificare il motivo di quell'azione. Il modello di Achille, ma anche di Rinaldo, viene qui reso più maturo: Riccardo è un uomo adulto, non più un giovane incapace di controllare sé stesso – non è un caso che Tasso lo definisca «magnanimo» (*Gerusalemme conquistata*, VI, 53, 2)[284]. Questa presentazione permette a Tasso di insistere sulla consapevolezza di Riccardo la cui ira non è stata mossa da quell'irrefrenabile tendenza dei giovani a non reagire con proporzione, ma da una questione di onore.

– Signor, la sua follia Gernando estinse,
non colpa mia, che l'uom pensi o parli.
Me 'l suo furor, me l'onor mio costrinse;
né quel ch'egli cercò potei negarli.
S'altri poi la menzogna ornando finse,
né déi tu fede alcuna o speme darli;

[284] «Così dicean fra loro, quando comparve | Riccardo in quel magnanimo sembiante; | però che senza colpa aver gli parve | il suo medesmo onor difeso avante».

ch'io sosterrò ch'è mentitor fallace
in questo campo ove colui si giace. –

*Gerusalemme conquistata*, VI, 54[285]

Tutto si gioca sulla contrapposizione fra onore e follia – onore che appartiene a Riccardo e furore che ha dominato Gernando, incapace di controllarsi. Dunque, Riccardo ha reagito solo per difendere il suo onore e ciò dovrebbe bastare a scagionarlo dalle accuse. Già queste poche parole di Riccardo basterebbero a rendere evidente come il suo personaggio, per quanto avvicinato all'Achille omerico, se ne distanzi per un «criterio attenuativo»[286]: vediamo qui un Riccardo che giustifica la propria azione e difende il proprio onore in maniera consapevole, lucida, pacata; Achille, invece, esplode verbalmente contro Agamennone.

A questo punto c'è la risposta di Goffredo:

Così diss'egli; e 'l capitan turbato
rispose e quell'intrepido guerriero:
– Non vo' che mostri tu nel campo armato,
ma ristretto in prigion, se dici il vero;
ch'assai del sangue nostro hai già versato
altrove e qui; né questo è 'l dì primiero.
Qui giudice son io de l'altrui morte,
né i miei giudizi usurperà la sorte. –

*Gerusalemme conquistata*, VI, 55

A partire da questa ottava «la *Conquistata* si immette nel solco tracciato dalla rappresentazione dello scontro tra Agamennone e Achille nel primo libro dell'*Iliade*»[287]: infatti, la risposta di Goffredo ricalca nei toni la risposta di Agamennone in *Iliade*, I, 172 e seguenti.

Per i passi iliadici si fornisce a testo la traduzione italiana in prosa a cura di Maria Grazia Ciani, tratta da Omero, *Iliade*, Venezia, Marsilio Editori, 1990, mentre in nota la versione latina tratta da Homeri, *Ilias ad verbum translata, Andrea Diuo Iustinopolitano*

[285] I passi della *Gerusalemme conquistata* sono forniti sulla base dell'edizione di Bonfigli. Torquato Tasso, *Gerusalemme conquistata*, a cura di Luigi Bonfigli, vol. I e II, Bari, Laterza, 1934.
[286] Maria Teresa Girardi, *Tasso e la nuova «Gerusalemme»: studio sulla 'Conquistata' e sul 'Giudicio'*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2002, p. 27.
[287] *Ibidem*.

*interprete*, Paris, In officina Christiani Wechelis, 1538. Questa traduzione è di particolare rilievo in quanto, stando allo studio condotto da Claudio Gigante sul *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, essa corrisponde al testo omerico verosimilmente letto e utilizzato dal Tasso. Pare, infatti, che il Tasso non fosse «in grado di leggere per intero il testo originale di Omero senza l'ausilio di una traduzione»[288]; pertanto l'impiego di questa versione latina consente di restituire con maggiore precisione il rapporto intertestuale di Tasso con il modello omerico. Si sottolinea, inoltre, come la scelta della traduzione italiana di Maria Grazia Ciani rispetto ad altre è stata dettata dal carattere fortemente letterale di questa versione, il quale consente un confronto più diretto ed efficace. La resa in prosa, infatti, risponde all'intento della traduttrice di ridurre al minimo le mediazioni stilistiche e ritmiche, inevitabili nelle traduzioni in versi, privilegiando così la restituzione fedele del contenuto e della struttura sintattica del testo greco. Infine, la traduzione latina di Andrea Divo viene collocata in nota anziché a testo non per ridimensionarne il suo valore, anzi, ma per ragioni puramente pratiche e di economia di lettura, per evitare cioè una eccessiva sovrapposizione testuale nel corpo principale del lavoro; tuttavia, ogniqualvolta si rende necessario un riferimento diretto a sintagmi o interi versi che Tasso traduce e riprende fedelmente rispetto al modello omerico, il testo di riferimento sarà la versione latina dal momento che è sempre questa a costituire la base effettiva su cui il poeta ha condotto il proprio lavoro di riscrittura.

> Gli rispose a sua volta Agamennone, signore dei popoli: «Vattene, se lo desideri, non sarò io a pregarti di rimanere; altri ho con me che mi faranno onore, e soprattutto Zeus, saggio e prudente. Fra i re di stirpe divina tu mi sei il più odioso: ami le risse, lo scontro, la guerra; sei molto forte; sì, ma questo è il dono divino. Torna in patria con le tue navi e con i tuoi uomini, regna sui tuoi Mirmidoni, di te non mi importa, la tua ira non mi turba. Anzi, ti dirò questo: poiché Febo Apollo mi porta via Criseide, la rimanderò indietro sulla mia nave, con i miei uomini. Ma verrò io stesso alla tua tenda e mi prenderò la bella Briseide, il tuo dono, perché tu sappia che sono più forte di te, e anche gli altri abbiano paura di tenermi testa e di parlarmi al pari».
>
> *Iliade*, I, 172-187[289]

[288] Matteo Residori, *L'idea del poema. Studio sulla Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004, p. 198.
[289] Huic autem respondit postea Rex uiroru(m) Agamemno(n): | Fuge ualde, si tibi animus turbatur, neq(ue) te ego | Rogo gratia mei manere; apud me et alij | Qui me honorabunt, maxime autem prudens Iupiter. |

La ripresa del modello omerico è evidente, eppure lontana allo stesso tempo. Si evidenzia un recupero dei toni, dei ruoli e delle dinamiche del modello epico antico, trasposto però in un contesto narrativo e ideologico diverso. Nell'ottava della *Conquistata*, Goffredo si rivolge a Riccardo con autorità e decisione. Le sue parole sono perentorie, improntante su un tono freddo e giudicante: il comandante stabilisce che spetta a lui giudicare la sorte altrui. Questa presa di posizione richiama nella postura discorsiva la risposta di Agamennone, e il parallelo è lecito tra quel «giudice son io de l'altrui morte» e quel «perché tu sappia che sono più forte di te» – due formule che rimandano entrambe ad una specifica superiorità, una morale e l'altra fisica.

Come Agamennone, Goffredo rimprovera al suo interlocutore una tendenza alla violenza, alla ribellione e al disordine: «ch'assai del sangue nostro hai già versato» è una formula che riecheggia, in un tono più neutro, la descrizione che Agamennone fa di un Achille impulsivo e rissoso a cui «ami le risse, lo scontro, la guerra». Nel testo omerico, però, Agamennone si rivolge ad Achille con durezza e disprezzo: lo accusa di essere iroso per natura, lo invita a partire e lo minaccia apertamente per affermare la propria superiorità. La sua è un'affermazione di potere brutale e brusco, volta a ribadire una precisa gerarchia autoritaria. Tasso recupera questa struttura retorica con il capo che impone la propria autorità al suo sottoposto ribelle, ma il discorso di Goffredo è meno violento e più misurato. L'esercizio dell'autorità si fonda non sull'orgoglio personale o su un conflitto di prestigio, ma su un principio di giustizia e di ordine morale, coerente con la figura di Goffredo come capo giusto e ispirato da Dio. Goffredo, perciò, non umilia Riccardo né lo minaccia, ma rivendica piuttosto la propria funzione di guida e di giudice dell'esercito cristiano. Qui la tensione fra autorità divina e arbitrio individuale sostituisce la logica del potere personale e dello scontro che troviamo in Omero.

Il tono omerico dell'episodio e l'impostazione della scena (lo scontro verbale fra le due figure centrali del poema e l'affermazione di superiorità del comandante) sono elementi riconoscibilissimi, ma è diversa la resa testuale e l'intenzione della scena: in Tasso non c'è la superbia del comando di Goffredo, ma solo un senso di giustizia; se

---

Inimicissimus autem mihi es a Ioue nutritorum regum. | Semper enim tibi contentioq(ue), amica, bellaq(ue), pugnaeq(ue). | Si ualde fortis es, Deus certe tibi hoc dedit. | Domum uero iens cum nauibusq(ue) tuis, et tuis socijs, | Myrmidonibus impera te autem ego non curo, | Neq(ue) aduerto irascentem minabor autem tibi sic | Quoniam a me aufert Chryseida Phoebus Apollo, | Hanc quidem ego cum nauiq(ue) mea et meis socijs | Mittam ego autem duco Bryseida pulchram genas, | Ipse ueniens ad tentorium, tuum praemium, ut bene scias, | Quanto melior sim te, timeat autem et alius | Aequalem se mihi dicere, et assimilari contra.

Agamennone vuole dimostrare di essere superiore, Goffredo vuole solo ristabilire l'ordine secondo una legge superiore. Questa mediazione con l'etica cristiana è la chiave fondamentale per leggere l'omerismo tassiano: i personaggi assumono funzioni narrative e retoriche omeriche, ma viene sempre trasformato il tono morale e la simbologia delle loro azioni, spesso anche attraverso l'innesto di altri modelli – in questo caso, il modello del *rex iustus* cristiano.

La reazione di Riccardo, parallelamente, ricalca quella achillea.

Ma più di lui turbato allor Riccardo,
con faccia irata e, come notte, oscura,
gli rispondeva, e con feroce sguardo
da spaventare ogni anima secura:
– Non hai, Goffredo, a' merti miei riguardo
né del mio buon servir giusta misura;
né grato d'opre sei d'alto coraggio,
ma tua somma giustizia è sommo oltraggio.

Io già soffrir non voglio oltraggi ed onte
di gente vile al tuo rigor ministra. –
Così parlò crollando altera fronte,
e su 'l pugnale avea la man sinistra.
Molti membrar qual già parea su 'l ponte,
quando da' Franchi ei difendea Murmistra,
e 'ngombrato di corpi al fiume il fondo,
il fe' correr più tardo al mar profondo.

*Gerusalemme conquistata*, VI, 56-57

Queste ottave sono modellate sullo stesso cambiamento psicologico che Omero illustra nell'*Iliade*: Achille si sente oscillare fra il desiderio di attaccare Agamennone e quello di accettare il suo giudizio.

Disse così. E il dolore colpì il figlio di Peleo; nel suo forte petto si divise il cuore, egli non sapeva se levare dal fianco la spada affilata, incitare gli altri alla rivolta e uccidere lui stesso l'Atride, o frenare l'impulso e calmare la collera.

*Iliade* I, 187-192[290]

Come il Pelide, anche Riccardo è colto da un moto d'ira che lo spinge a ribellarsi dialetticamente al comandante e a metterne in discussione la legittimità di giudizio. Il tono è amaramente polemico e rivelatore di un senso di ingiustizia profonda, la stessa che Achille accusava di fronte ad Agamennone. Riccardo, infatti, si sente offeso nella sua dignità di guerriero e nella sua memoria di imprese eroiche. Il paragone, inoltre, prosegue preciso nella gestualità e nella tensione latente all'azione: Riccardo porta la mano al pugnale proprio come Achille che medita se sguainare la spada. In entrambi i casi l'impulso viene trattenuto e l'ira si addensa solo nelle parole, nello sguardo «feroce» e nel corpo che agita il cuore e trattiene il gesto. Tasso, replicando il gesto omerico e inserendolo in un contesto ideologico differente, rilegge l'ira come tensione tragica senza esito, ma anche come momento di passaggio, di prova morale: l'Achille tassiano è un guerriero umiliato che sa contenersi e riconoscere l'autorità, sebbene questa sia severa. Lo scarto rispetto al modello omerico emerge ulteriormente anche nella figura di Goffredo che non cede alla provocazione di Riccardo e mantiene la propria posizione con lucidità e misura, secondo un'etica del comando cristianamente orientata.

Il riferimento finale alla difesa di Murmistra, assente nell'*Iliade*, ha una duplice funzione: rivendica i meriti dell'eroe, evocando una scena eroica di chiara ispirazione epico-classica, e colloca Riccardo in una dimensione di gloria già acquisita che rende più tragico e bruciante il suo "esilio morale". Tutto ciò non avviene nell'*Iliade* perché Agamennone non riconosce alcun merito ad Achille, anzi la sua forza è solamente un dono degli dèi.

Queste ottave ci completano il quadro della nuova configurazione della coppia tassiana perché in esse intravediamo tanto l'ira contenuta di Riccardo tanto la straordinaria fermezza di Goffredo.

Possiamo ammettere, allora, che in questo doppio ritratto – l'ira moderata di Riccardo e la fermezza carismatica di Goffredo *vs*. l'ira smodata di Achille e la violenza retorica di Agamennone – si compie una delle trasfigurazioni più riuscite del modello omerico nella *Conquistata*. L'eco dell'*Iliade,* riconoscibile nei movimenti interiori e nelle

[290] Sic dixit: Pelide aute(m) dolor factus est intus aute(m) sibi cor Achilles. | In pectoribus hirsutis bifariam cogitavit, | An ipsemet ensem acutum extrahens a femore, | Hos quidem fugaret, ipse autem Atridem interficeret, | An iram sedaret, compesceretque furorem.

posture dei due personaggi, viene filtrata da Tasso con la sua personale visione del conflitto e dell'autorità, due visioni che per lui non si possono fondare sulla forza o sull'orgoglio, ma solo su una superiore responsabilità etico-religiosa.

Questo affondo sul rapporto e sulla contesa fra Riccardo e Goffredo documenta come la ripresa di schemi narrativi e psicologici e il riuso critico e funzionale della fonte omerica siano funzionali per armonizzare il paradigma eroico classico e creare un nuovo equilibrio fra passione e ragione, fra impeto individuale e ordine collettivo.

## 3.5. Le morti omeriche della *Conquistata*

Per consolidare l'indagine fin qui condotta, risulta indispensabile soffermarsi sull'analisi di episodi che, più di altri, offrono una prova concreta della profondità e della vitalità dell'omerismo tassiano.

Il criterio seguito per la selezione si è fondato sull'individuazione di un nucleo tematico se non ricorrente almeno particolarmente significativo, capace di mettere in luce in maniera esemplare la tensione tassiana fra *imitatio* ed *emulatio.* A mio parere uno dei nuclei tematici più interessanti che Tasso riprende da Omero e rielabora *ex novo* nel poema riformato è quello che rimanda alle morti tragiche. Questo nucleo rappresenta un terreno privilegiato di confronto con l'*Iliade*, non solo per l'intensità drammatica che presuppone, ma soprattutto perché condensa i principali motivi della riscrittura omerica della *Conquistata*, quali il destino, l'eroismo, il sacrificio, il compianto, all'interno di una architettura narrativa, morale e ideologica profondamente originale.

L'introduzione di una dimensione tragica per Tasso è parte essenziale della sua nuova epica. In particolare, proprio la rappresentazione della morte è uno dei tratti salienti della narrazione epica che non deve solo essere evocata, come avviene nella tragedia, ma anche raccontata e pateticamente rappresentata. È una dimensione che Tasso desume da Aristotele e che riutilizza nel proprio poema sulla scorta di Omero (e di Virgilio naturalmente). Così, infatti, si esprime nel *Giudicio*:

> Questa parte, nondimeno ricerca grandissima efficacia ed enargia, che metta quasi le cose avanti gli occhi: e quanto io in ciò mi sia affaticato di rassomigliarmi a i principi de la greca, e de la latina poesia il benigno lettore con discreto giudicio per se medesimo potrà estimarlo;

ed io medesimo nel terzo addurrò alcuni luoghi fatti a quella imitazione, oltre a questi ch'ora io propongo da considerare[291].

Tasso rivendica il ricorso ai modelli antichi per la rappresentazione della dimensione tragica, una dimensione che deve possedere «grandissima efficacia ed enargia». È una dichiarazione programmatica che chiarisce l'importanza di quella «enargia», cioè di quella vividezza rappresentativa che Aristotele attribuiva all'epica e che Omero incarna in modo esemplare, soprattutto nelle scene funebri. A differenza della tragedia, che tende ad evocare il dolore della morte lasciandone però fuori l'esecuzione della scena, l'epica – e Tasso lo sa bene – deve narrare l'evento tragico, coinvolgendo il lettore attraverso la potenza delle immagini e la forza del *pathos*. In questo senso, allora, la morte degli eroi diventa uno spazio fondamentale entro cui il poeta può misurarsi con i modelli antichi.

In questa ultima sezione proveremo ad analizzare, con una metodologia di tipo comparatistico, supportata dal commento del *Giudicio*, come Tasso elabora questo nuovo nucleo omerico nella *Conquistata*. L'attenzione si concentrerà in particolare sulle morti di Ruperto e di Argante: due episodi emblematici in cui la lezione omerica viene recepita e trasformata da Tasso secondo una sensibilità nuova; dunque, si tratta di momenti che ci consentono di comprendere in che modo l'omerismo tassiano agisce come processo dinamico di trasformazione della fonte.

Inoltre, le due sequenze evidenziano ulteriormente le modalità con cui Tasso propone da un lato la riconfigurazione omerica del personaggio in sé e dall'altro la riconfigurazione omerica delle relazioni che gravitano intorno ad essi. Si presterà attenzione al vincolo amicale che lega Ruperto a Riccardo, modellato sulla coppia Patroclo/Achille, e il legame coniugale che fa di Argante un «novo Ettorre» (*Gerusalemme conquistata*, VII, 34, 5).

Ancora, questi due episodi permettono di cogliere due diverse modalità dell'omerismo tassiano. Infatti, se la parabola omerica di Ruperto è introdotta *ex novo* nella *Conquistata* e nasce pertanto già strutturata secondo le coordinate dell'*Iliade*, la morte di Argante non è un inedito della *Conquistata*, ma un episodio già presente nella *Liberata* che Tasso sottopone a un processo di vera riscrittura.

[291] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Editrice Salerno, 2000, p. 163.

Infine, questi episodi non saranno letti come semplice confronto e trasposizione testuale del modello antico, ma come uno spazio narrativo in cui l'eredità omerica viene sempre rielaborata e riorganizzata attraverso una rete di influenze eterogenee. Tasso, infatti, nel dar forma a questi momenti narrativi, media sempre il paradigma epico antico con esigenze propriamente poetiche, morali o ideologiche affinché si generino figure, simboli o espressioni che, seppur riconoscibili nella loro matrice omerica superficiale, rivelano in realtà un disegno più originale, alimentato da altri modelli e tradizioni letterarie.

### 3.5.1. La morte di Ruperto

Il desiderio tassiano di approssimare il suo poema al modello omerico non si limita al dialogo e alla dialettica che intercorre fra Goffredo e Riccardo, eroi già presenti nella *Liberata* ma il cui rapporto nella *Conquistata* viene rimodellato su quello fra Achille e Agamennone, ma, come abbiamo osservato, il palinsesto omerico emerge anche nell'espansione della platea degli eroi, tra i quali in primo piano vi è Ruperto, una sorta di novello Patroclo.

Tasso, nel *Giudicio*, conferma la volontà programmatica di inserire un nuovo nucleo narrativo fondato sull'amicizia, dichiarando apertamente il debito nei confronti del modello omerico.

> E perch'io estimava che nel poema eroico l'amore fosse convenevole soggetto, non ho mutata opinione; ma oltre tutti gli altri ho estimato convenevole e degno di maraviglia l'amore de l'amicizia, del quale il primo poema era quasi privo: però con le persone di Riccardo e di Roberto d'Ansa ho voluto imitare quella d'Achille e di Patroclo, tanto lodata da Platone nel Fedro, dialogo de la bellezza[292].

L'affermazione tassiana rivela un'intenzione intertestuale precisa e chiara. C'è, da parte di Tasso, l'ambizione di integrare nel nuovo poema una forma di amore eroico sublimato, di matrice platonica, che sia capace di sostituire la centralità dell'amore "profano" tipico della *Liberata* con una dimensione affettiva nobilitata, e che sia funzionale alla costruzione etica dell'epica cristiana. Dunque, con Riccardo e Ruperto, Tasso recupera il tema dell'amicizia, assente nel primo poema, traendolo direttamente da Omero.

[292] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Editrice Salerno, 2000, p. 151.

Già Trissino e Alamanni avevano proposto dei tentativi di riproduzione dell'amicizia omerica, ma si è trattato di una riproduzione piuttosto cauta su questo versante; Tasso, invece, inaugura questa strada sposando l'esempio omerico con più originalità. Infatti, se il rapporto fra Riccardo e Ruperto, così come viene delineato nella *Conquistata*, ricalca in maniera quasi palmare il legame fra Achille e Patroclo – ne riprende la dinamica affettiva e la struttura narrativa di alcuni snodi tipici, come la supplica a scendere in battaglia e la morte del giovane amico che scatena il rientro in battaglia dell'eroe – tuttavia, la riscrittura tassiana filtra e rielabora il modello omerico alla luce di diverse intenzioni propriamente narrative. Ne risulta un omerismo inedito nell'esperienza omerizzante cinquecentesca perché Tasso cerca di mediare il modello omerico attraverso un gioco di avvicinamento e distanziamento da Omero, ogni qualvolta questo non si presta ad interpretazioni eticamente corrette.

Innanzitutto, rispetto al modello omerico, Ruperto ha un ruolo decisamente più significativo. Tasso non affida all'eroe solo il sentimento che lo lega a Riccardo, ma gli affida sia tratti patetici più evidenti (elementi di caratterizzazione morale e psicologica), sia un ruolo attivo nell'intreccio narrativo: egli diventa l'agente che in autonomia interviene per recuperare Riccardo dal palazzo di Armida ma anche l'agente che, in quanto vittima della sua uccisione – momento in cui Tasso carica di drammaticità il suo poema –, inaugura il ritorno dell'eroe. È, dunque, con la morte di Ruperto che si avvia un nuovo ordine di eventi che ribalta l'assetto dello scontro finale fra cristiani e musulmani, determinando la conquista di Gerusalemme da parte dell'esercito crociato. Tasso conferisce così al personaggio di Ruperto un peso maggiore e una responsabilità significativa all'interno della storia narrata, a differenza di quanto avveniva per Patroclo in Omero. Inoltre, proprio la figura di Ruperto «è funzionale – e anzi ne costituisce l'elemento più rilevante – al complessivo avvicinamento del personaggio di Rinaldo/Riccardo ad Achille nella rielaborazione dell'opera»[293].

Tuttavia, a differenza del rapporto tra Riccardo e Goffredo, rielaborato criticamente da Tasso per correggerne gli squilibri, il legame fra Ruperto e Riccardo appare come una ripresa più lineare e fedele del paradigma omerico. Pur con le dovute differenze prima accennate, i principali snodi narrativi che li coinvolgono riprendono da vicino le tappe

[293] Federico Di Santo, *La "Patrocleia" di Ruperto nella Gerusalemme Conquistata. Il modello omerico e la riscrittura del poema tassiano*, in «Maia: Rivista di letterature classiche», 63, 2, 2011, pp. 330-365, p. 337.

dell'amicizia fra Patroclo e Achille, e talvolta l'imitazione si spinge fino al livello propriamente lessicale, con l'impiego di espressioni e formulazioni che riprendono testualmente la fonte. L'aggiunta di questo dato ci dimostrare come l'omerismo tassiano si svolga sempre su piani molteplici e sovrapposti: da un lato, infatti, la volontà di traslare le dinamiche omeriche in un contesto cristiano impone quella rimodulazione ideologica del modello che abbiamo già avuto modo di osservare; dall'altro, invece, non manca mai, soprattutto nei rapporti interpersonali più intensi, un livello più immediato e mimetico di ricalco in cui la memoria testuale dell'*Iliade* si fa maggiormente presente. Tasso, quindi, stratifica l'eredità omerica, alternando momenti di consapevole superamento del modello a momenti di adesione profonda.

Per analizzare in che modo viene riproposto da Tasso il vincolo amicale che lega la coppia non ci si può esimere dall'analisi degli episodi che li vedono protagonisti insieme.

Di particolare rilievo per la definizione del rapporto fra i due eroi è, innanzitutto, il discorso che Ruperto pronuncia a Filagliteo nel libro XII. Qui è possibile anche vedere come, nella definizione del personaggio di Ruperto, vengono già tracciate delle linee che segnano il suo destino, plasmato su quello di Patroclo.

Ruperto esordisce come amico di Riccardo, di cui ne prende le difese, ma è anche colui che è capace di attraversare il meraviglioso magico del palazzo di Armida pur di riprendere l'amico. Quindi, leggiamo le sue parole:

e disgombra il timor, ch'al tuo Riccardo,
oltre ogni tuo pensier, vicino or sei;
e di sua libertate a te riguardo
l'onore, eguale a quel d' alti trofei. –
– Padre (rispose) io tardo mossi, e tardo
tu non spiasti già gli affetti miei:
ma de la vita e di famose palme
non curo omai, tanto di lui sol calme.

Allor fia in vece a me d'alta vittoria
la morte, che per lui quest'alma io versi.
Solamente ch'ei torni a quella gloria
ch'invidiaro i suoi nemici avversi.
Perda ogni altro di me grata memoria:
pur ch'ei la serbi, e mostri i lumi aspersi

ne la mia morte, come già vid'io
il dí ch'ei disse a' dolci amici «a Dio».

*Gerusalemme conquistata*, XII, 48-49

In questa dichiarazione si legge un destino di fedeltà cieca nei confronti dell'amico. L'unico scopo di Ruperto è liberare Riccardo per dargli la gloria che gli spetta. C'è una sorta di analessi che ricorda il momento dell'abbandono di Riccardo, evidenziando in maniera insistita un tratto fortemente patetico del personaggio.

Egli piangea, tanto di me gl'increbbe,
a cui 'l proprio fratello appena adegua.
Io prima nacqui, ed egli in prima crebbe:
e sol temo morir, perch'ei non segua.
Ben ti sovvenne, e sovvenir ti debbe
(ché la memoria in te non si dilegua)
quando mi predicesti, in dubbio caso,
òrto immortal dopo il mortale occaso:

*Gerusalemme conquistata*, XII, 50

Qui viene esplicitato il rapporto di fratellanza che lega i due e continua a trasparire come il destino di Ruperto sembra legato alla tutela della gloria di Riccardo. Nel momento in cui Filagliteo gli annuncia che il suo destino è quello di una morte prematura se salverà l'amico, Ruperto risponde con convinzione:

Allor morir elessi: or non mi pento,
né viver sí ozioso in pace io sceglio,
né se vivessi ancor cent'anni e cento,
sazio sarei di vita, infermo veglio.
Ma ne' suoi rischi neghittoso e lento
son troppo, e tardi al mio dover mi sveglio:
or fa' ch'io sappia ove si trovi, e come,
o domito d'amore, o d'altre some. —

*Gerusalemme conquistata*, XII, 52

Per Ruperto, votarsi alla salvezza dell'amico non gli fa paura. Dunque, l'eroe secondario si dichiara disponibile ad una predestinazione mortifera, è disposto, cioè, al sacrificio di sé in nome dell'amicizia che lo lega a Riccardo.

Tutto questo è una innovazione tassiana del modello perché nell'*Iliade* Patroclo non si caratterizza per questa consapevolezza. Inoltre, nell'*Iliade*, il legame fra i due «emerge in tutta la sua forza solo dopo la morte di Patroclo»[294], mentre, come abbiamo appena dimostrato, nella *Conquistata* Tasso insiste fin da subito nella delineazione di questa amicizia «sacrale, tragica»[295], rendendo la morte di Ruperto solamente il culmine della vicenda sentimentale.

La successiva parabola del novello Patroclo, Ruperto, riprende (escludendo la sua missione per salvare Riccardo) in due tronconi tra il libro XVIII e il libro XIX, esattamente come avviene nell'*Iliade* in cui gli eventi di Patroclo sono spezzati fra libro XVI e libro XXIII.

Il libro XVI dell'*Iliade* riporta il destino di Patroclo che, scendendo in battaglia con le armi di Achille, viene ucciso da Ettore. Achille, folgorato dal dolore per la morte dell'amico, decide di tornare in battaglia al fianco di Agamennone, ma lo fa appunto secondo una dimensione privata e personale. Tasso gioca a complicare questa vicenda: effettivamente il destino di Ruperto è modellato in parte su quello di Patroclo, ma si aggiungono elementi di autonomia ed elementi ideologicamente più prossimi alla battaglia conclusiva. Così, se da un lato c'è il legame affettivo e personale di Riccardo verso l'amico morto, dall'altro c'è la convinzione che tornare in battaglia non sia solo per vendicare Ruperto, ma anche per andare contro all'esercito musulmano e aiutare il proprio. Quindi, il dato personale e privato si fonde al dato ideologico e collettivo. In questo modo, per Tasso «la vendetta non deve essere più motivazione esclusiva del ritorno, ma piuttosto congiunta con quella causa cristiana che Riccardo non può ignorare come Achille ignora le motivazioni "private" della spedizione voluta dagli Atridi contro i Troiani»[296].

Nello sviluppo narrativo del canto XVIII, una volta liberato Riccardo, i due vedono le navi della propria flotta che vengono incendiate dall'esercito musulmano. Per questa ragione i due vogliono scendere in battaglia, ma Riccardo non ha con sé le sue armi –

---

[294] Federico Di Santo, *La "Patrocleia" di Ruperto nella Gerusalemme Conquistata. Il modello omerico e la riscrittura del poema tassiano*, in «Maia: Rivista di letterature classiche», 63, 2, 2011, pp. 330-365, p. 355.
[295] *Ibidem*.
[296] *Ivi*, p. 339.

Filagliteo, infatti, gli ha profetizzato armi magiche e sacre. A quel punto è Ruperto che decide di scendere in battaglia per sostenere i suoi compagni. Dunque, a differenza del modello iliadico in cui Patroclo agisce sotto travestimento con l'intento di ingannare i Troiani sull'identità dell'eroe ad insaputa di Achille, Ruperto non ricorre ad alcun inganno perché la sua è un'azione esplicita e onorata, priva di ogni ambiguità tattica. Anzi, più precisamente, la sua è un'azione suggeritagli dallo stesso Riccardo («dunque tu muovi», *Gerusalemme conquistata*, XVIII, 123, 1). Inoltre, Riccardo, a differenza di Achille, non è inerte per ira, ma per circostanze strategiche, di ordine superiore che dimostrano un atteggiamento di temperanza, più che di collera.

Siamo nel libro XVIII, libro introdotto *ex novo* nella *Conquistata* ed esclusivamente di carattere omerico, ricalcato sul XVI dell'*Iliade*. Qui troviamo la visione di Riccardo e Ruperto dell'incendio alle navi:

Così dicendo, ei gli occhi gira, e guarda
le navi che portar gl'invitti eroi,
e pensa qual primiero infiammi ed arda,
e qual più esposta sembri a' fochi suoi.
Quella il proprio signore or più non guarda,
che già Guglielmo espose a' lidi Eoi;
quel d'Italia dich'io, ch' a' primi assalti
tinse l'arene di sanguigni smalti.

*Gerusalemme conquistata*, XVIII, 116

Riccardo e Ruperto, sul monte, assistono alla battaglia e all'imminente incendio delle navi. Qui, Tasso sembra riprendere Omero nel riferimento alla nave di Guglielmo «corrispondente a quella di Protesilao anche nella collocazione e nel dato biografico del campo militare a cui apparteneva»[297]. Per i luoghi testuali citati, ove disponibile, si riporta a sinistra l'ottava tassiana e a destra il corrispondente passaggio omerico.

| | |
|---|---|
| Giaceva estrema ne la terra aprica,<br>e 'l legno di Tancredi avea vicino,<br>pur con l'insegna de' Normandi antica, | Ettore con la forte spada colpì da vicino la lancia<br>di Aiace, colpì la lancia di frassino presso la cima,<br>vicino al puntale, e la troncò di netto: un legno |

[297] Federico Di Santo, *La "Patrocleia" di Ruperto nella Gerusalemme Conquistata. Il modello omerico e la riscrittura del poema tassiano*, in «Maia. Rivista di letterature classiche», 63, 2, 2011, pp. 330-365, p. 342.

che Lilibeo, Peloro, e 'l gran Pachino
onora. Argante allor l'alta e nemica
proda prese con man del curvo pino,
là dove ancor tra questa parte e quella
si facea guerra impetuosa e fella.

*Gerusalemme conquistata*, XVIII, 117

mozzo rimase tra le mani del figlio di Telamone, risuonò la punta di bronzo cadendo a terra lontano da lui.

*Iliade*, XVI, 114-118[298]

Entrambe le scene mostrano l'avanzata dei nemici in un momento particolarmente critico. Argante, l'eroe saraceno, prende d'assalto la «nemica | proda» con un gesto eroico e violento. Così, in Omero, Ettore spezza la «lancia di frassino» di Aiace. Si tratta in entrambi i casi di gesti simbolici che segnano un momento positivo di svolta nell'assalto nemico alle navi: il gesto di Argante corrisponde simbolicamente a quello di Ettore perché, come quello del greco, infrange una linea difensiva, spezzandone l'equilibrio.

Tasso riprende da Omero anche la materialità delle armi e degli oggetti – un *topos* epico che Tasso riprende come segnale di intertestualità formale.

Nella scena Tasso dilata lo spazio narrativo, inserendo toponimi che rimandano all'aspetto storico-geografico della crociata – le insegne normanne, così, inseriscono l'azione in un contesto di identità collettiva e storica. Questo amplifica la cornice epica, rendendola personale, e sacralizza il campo di battaglia, a differenza di Omero che concentra l'attenzione sul singolo oggetto e sul gesto che ne spezza la forza.

Piastre e lance spezzate, arnesi e scudi,
spade cadute, e strai con rotte penne,
braccia e gambe recise, e capi ignudi,
piena avean quell'arena, ov'ei sostenne
su l'arme che parean sonore incudi
i colpi di secure e di bipenne;
né rilassò, né rallentò l'impresa,
sin che a quel legno fu la fiamma appresa.

E 'l circondò d'inestinguibil face
foco inquieto con oscuri lumi;

Indietreggio, mettendosi fuori dal tiro. E allora i Teucri sull'agile nave scagliarono il fuoco indomabile. Divampò all'istante la fiamma tenace.

*Iliade*, XVI, 122-123[299]

[298] Hector autem Aiacis lanceam fraxineam prope astans | Percussit ense magno, ferri iuxta cuspidem retro. | Coram autem amputauit: ha(n)c quidem Telamonius Aiax | Vibrabat frustra in manu mutilatam lanceam. | Longe autem ab ipso cuspis area humum sonuit cadens.
[299] Cessit autem e telis, hi autem iniecerunt ardentem igne(m) | Naui ueloci; huius at statim inextinguibilis fusa e flama.

e da la negra pece ardor vorace
al ciel diffuse le faville e i fumi:
e giunse là dove riposo e pace
hanno i vicini monti, e i mari, e i fiumi,
lo splendor de la fiamma oscura e mista,
tal che dal gran Riccardo ancor fu vista.

*Gerusalemme conquistata*, XVIII, 118-119

Tasso apre l'ottava con una serie di immagini accumulate. Si tratta di una formula epica abbastanza canonica, presente in Omero e Virgilio, che implica un catalogo visivo e sonoro di rovine belliche. Il campo è disseminato di braccia e gambe recise, di capi ignudi, simboli di un crudo realismo che richiama l'epica omerica della mutilazione e accentua la disumanizzazione della battaglia. Quell'«arme che parean sonore» sembra riprendere quel colpo sonante della punta di bronzo che cade a terra dei versi precedenti dell'*Iliade*. L'«inestinguibile vampa» omerica diventa in Tasso il simbolo drammatico della fiamma che si impadronisce del legno. Qui Tasso riformula con maggiore solennità il verso omerico dal momento che quella «fiamma appresa» rende il momento più tragico: è una fiamma che conquista, doma, avvince le navi crociate, e che infine diventa «inestinguibile face foco inquieto», una ripresa più letterale della formulazione omerica e di quel «*inextinguibilis fusa e flama*». Tasso, quindi, sta ricalcando non solo l'evento in sé, ma anche la formularità tipica di Omero, riattivandone così il potere evocativo.

Tasso tende anche all'amplificazione retorica e simbolica, con un lessico più solenne e una tragedia più scenografica, ma a livello narrativo il nucleo della vicenda tassiana conserva la stessa funzione epica del modello omerico: l'incendio innesca una serie di eventi che porteranno alla risposta dei due eroi.

Mirava il cavalier dal colle occulto
de l'indomito mar l'onda crudele,
e le aspettate navi al lido inculto
giunger vedeva, e già raccor le vele:
da l'altra parte udia quasi tumulto,
e suon d'arme, di grida, e di querele;
e 'ntorno a la gran torre i fochi sparsi
scorgeva, e da que' legni il fumo alzarsi.

Così il fuoco invase la poppa.
Battendosi con entrambe le mani le cosce, Achille disse a Patroclo: «Patroclo divino, guidatore di carri, fa presto. La fiamma del fuoco funesto arde presso le navi, io la vedo: che non le distruggano o non avremo più scampo. Presto, indossa le armi, io radunerò gli uomini».

E percuotendo il fianco allor diceva *Iliade*, XVI, 124-129[300]
al signor d' Anzio: – O mio fedel amico,
il mio lungo aspettar nulla rileva
quei che manda mia madre e l'avo antico:
perché lor tardo aiuto or non solleva
la gente oppressa dal crudel nemico:
ed io qui tra le piagge inculte ed erme,
la vittoria de gli empi or miro inerme.

*Gerusalemme conquistata*, XVIII, 120-121

Questo passaggio rappresenta un momento cruciale nel confronto fra gli eroi greci e gli eroi cristiani: siamo al punto di svolta emotivo e strategico in cui l'eroe maggiore assiste impotente alla crisi del campo e si prepara a reagire. Tasso preleva da Omero quello sguardo turbato con cui si assiste all'incendio, anche se nella *Conquistata* troviamo un lessico più petrarchesco: «vittoria degli empi», «miro inerme» contro un generico «*video*». La tensione è analoga, ma trasfigurata in vesti più solenni. Inoltre, se in Omero la visione di Achille è seguita subitamente da un grido d'ira e di comando, Tasso fa anzitutto riflettere Riccardo sulla tragicità dell'evento. C'è, poi, la ripresa quasi letterale del gesto omerico: «e percuotendo il fianco» si sovrappone letteralmente a «*femora percutiens*». In generale, però, Tasso dimostra che la traduzione della formularità omerica è sempre accompagnata da altri momenti in cui vi è una trasposizione stilistica con toni più vicini alla *gravitas*.

Dopo questo passaggio, troviamo il dialogo fra i due amici. Rispetto alla sequenza omerica nella quale il dialogo fra Achille e Patroclo precede l'assalto alle navi, Tasso opera una riorganizzazione dell'episodio: il colloquio fra Riccardo e Ruperto è collocato dopo l'incendio delle navi e si inserisce in una fase già concitata. Questa scelta altera l'ordine logico-causale del modello e produce un effettivo narrativo sicuramente diverso: non è più la supplica dell'amico a mobilitare l'eroe, bensì il manifestarsi del pericolo a suscitare il bisogno di un'offerta spontanea.

Né senza disprezzar il gran divieto
del mio liberatore, armar mi lice,

[300] Sic quidem puppim ignis circunsequebatur. At Achilles | Femora percutiens, Patroclum allocutus est. | Moueare generose, Patrocle, bellicose, | Video iam apud naues ignis ardentis impetum: | Ne iam naue capiant, et non amplius fugibilia sint. | Induere arma cito, ego autem populum congregabo.

ch'arme celesti ond'io sia illustre e lieto
(non so se vero o falso) a me predice:
parte a la vista altrui chiuso e secreto,
così mi tiene in questa erma pendice:
é potrei, s'io volessi ancora, armarme,
perché angusti sarian gli arnesi e l'arme.

*Gerusalemme conquistata,* XVIII, 122

In questa ottava di passaggio si legge del divieto imposto a Riccardo da Filagliteo, il «liberatore» che gli ha predetto l'arrivo di armi sacre. Riccardo, dunque, spiega che la sua impossibilità a scendere in campo è dettata dal divieto impostogli che gli impedisce di combattere prima dell'arrivo delle armi che gli sono preannunciate. Questo passaggio è interessante perché segna il momento di massima divergenza rispetto al modello omerico: la situazione non dipende da un atteggiamento personale di Riccardo, ma da ragioni tattico-strategiche che gli impongono prudenza. Nell'*Iliade*, invece, Patroclo rimprovera Achille per la sua inazione egoistica e lo accusa di conservare un'ira inumana:

> E tu rimani insensibile, Achille. Mai debba prendermi un'ira come quella che serbi dentro di te, per la nostra rovina: quale vantaggio avrà mai un tuo discendente, anche fra molto tempo, se non proteggi gli Achei dal disastro tremendo?

*Iliade*, XVI, 29-32[301]

Patroclo sta accusando Achille di un atteggiamento poco onorevole, di dare, cioè, troppo peso al suo personale orgoglio, ma Riccardo non si sottrae per orgoglio, bensì per obbedienza ad una profezia e per rispetto di un disegno superiore. Questo basta a giustificare l'eliminazione di un'accusa «che non può più avere luogo per il campione cristiano verso il suo esercito»[302]. Dunque, è Riccardo che suggerisce a Ruperto di scendere in battaglia: invita l'amico a prendere iniziativa e a guidare le sue truppe per soccorrere i compagni in difficoltà:

[301] Vulnera medicantes, tu autem implacabilis es Achilles. | Non me igitur haec accipiat ira, quam tu feruas | Grauis uirtute, quis a te alius iuuabitur posterus, | Si non Argiuis indignum exitium expellis?
[302] Federico Di Santo, *La "Patrocleia" di Ruperto nella Gerusalemme Conquistata. Il modello omerico e la riscrittura del poema tassiano*, in «Maia. Rivista di letterature classiche», 63, 2, 2011, pp. 330-365, p. 344.

Dunque tu muovi; e se discesi in terra
saranno i miei su le solinghe arene,
falli tornar colà dove riserra
Laodicea 'l porto d'umide catene,
sin che veggiam quel che d'incerta guerra,
oggi o domani, in questo lido avviene,
ch'io sempre non sarò de l'arme ignudo,
o mi provvedi almen d'elmo e di scudo. –

*Gerusalemme conquistata,* XVIII, 123

Vesti tu, ora, le mie armi gloriose e guida in battaglia i Mirmidoni che amano la guerra.

*Iliade*, XVI, 64-65[303]

Quello di Riccardo è un invito prudente: gli raccomanda di contenere l'avanzata nemica e di non impegnarsi in uno scontro diretto, suggerendogli così una strategia difensiva. Qui si ripresenta rovesciata la dinamica omerica. In Omero è Patroclo a supplicare di entrare in battaglia, fingendosi Achille:

> Me manda allora, e presto, con tutti i Mirmidoni, se mai io possa portare luce di salvezza agli Achei. Le tue armi dammi da portare sulle mie spalle e i Troiani mi scambieranno per te e si daranno alla fuga, mentre i figli degli Achei, sfiniti, avranno respiro: ne basta poco in battaglia.

*Iliade*, XVI, 38-43[304]

In Tasso, invece, è Riccardo a delegare l'azione all'amico, pur cercando di imporre un limite a questa iniziativa. In questo modo, peraltro, Tasso rimuove «il motivo – centrale nella "Patrocleia" – del prestito delle armi appartenenti al compagno e del conseguente scambio di identità»[305].

L'atteggiamento di Achille appare, in confronto a quello di Riccardo, davvero sproporzionato come Tasso ci suggeriva perché egli, alla proposta di Patroclo, risponde con parole che rivelano una concezione rigidamente autoreferenziale dell'onore:

---

[303] Tu autem humeris quidem mea incluta arma indue, | Impera autem Myrmidonibus bellicosis pugnare.
[304] Saltem me mitte cito, simul autem alium populu(m) concede | Myrmidonum, si lux Danais fiam. | Autem mihi humeris tua arma armari, | Si me tibi assimilantes abstineant bello | Troiani, respirent autem bellicosi filij Achiuorum | Consumpti, pauca autem respiratio belli.
[305] Federico Di Santo, *La "Patrocleia" di Ruperto nella Gerusalemme Conquistata. Il modello omerico e la riscrittura del poema tassiano*, in «Maia. Rivista di letterature classiche», 63, 2, 2011, pp. 330-365, p. 343.

> Ma è questo tremendo dolore che colpisce nel cuore, nell'animo, quando un uomo vuole privare un suo pari della parte che gli è dovuta vuole togliergli il dono perchè il suo potere è più grande: questo è per me il dolore terribile, ho sofferto, ho patito nell'animo.
>
> *Iliade*, XIV, 52-54[306]

Certamente le parole di Achille trovano una loro coerenza interna se lette come espressione di una concezione fiera del proprio valore personale, profondamente radicata nell'epica greca. Le armi, nel codice epico, rappresentano il segno più visibile del proprio onore e delle proprie qualità e Patroclo, chiedendo di indossarle, mette simbolicamente in discussione la centralità di Achille. La reazione del Pelide sembra rivelare una logica competitiva ed è come se anche nell'amicizia non ci si debba sottrarre dalla logica del confronto. Il dolore che colpisce Achille, dunque, è motivato dalla possibilità di uno scarto nell'equilibrio gerarchico dei valori epici fra i due.

In questo punto la riscrittura tassiana opera una trasformazione radicale: la proposta di intervento viene trasmessa da Riccardo senza risentimento e senza il dolore di essere spogliato del proprio onore, perché l'onore dell'eroe cristiano non è qualcosa da difendere rispetto all'amico, ma un dovere che si deve esercitare nei confronti dei compagni e di Dio. Tasso, quindi, rifrange il modello omerico attraverso una nuova etica: se l'onore greco nasce e si consuma nel potere e nell'orgoglio, l'onore cristiano nasce e si misura nell'obbedienza e nell'amicizia. In questo modo, Tasso ci restituisce una nuova forma di eroismo, non più fondato sull'autoaffermazione, ma sulla condivisione della responsabilità e del sacrificio.

Questa differenza ideologica trova una conferma evidente anche nelle parole successive di Ruperto:

> Così disse Riccardo, a cui rispose
> Ruperto: – Deh concedi a' giusti preghi,
> ch'io guidi senza te le tue animose
> schiere, e 'l soccorso a' nostri oggi non nieghi.
> Forse altramente, amico, il Ciel dispose,
> e fia che la fortuna a noi si pieghi,

[306] Sed hic grauis dolor cor et animum tenet, | Quando iam similem uir uult priuare | Et donum retro auferre quod potestate antecellit.

sí ch'io scacci i nemici e ìl foco estingua,
e dappresso i perigli omai distingua.

E se in me non bastasse ardire e senno,
bastan le tue vittoriose insegne,
ch'in ogni parte han vinto, e vincer denno,
se giammai foco per valor si spegne:
questo del nostro amor sia caro cenno,
non comandar ch'io di catene indegne
carchi rimiri i nostri duci, o morti
fra gente armata armato, e ch'io 'l sopporti.

Se non vuoi che de l'arme oggi mi spogli,
per non cinger mai più la spada al fianco,
non far ch'io soffra i barbareschi orgogli,
e lo strazio crudel d'Inglese o Franco:
non celerian deserte arene o scogli
il mio disnor cui non fu pari unquanco,
ma ne risoneriano i lidi e l'onde:
ché nulla al tempo, e nulla al Ciel s'asconde. –

*Gerusalemme conquistata*, XVIII, 124-126

Ruperto accetta senza riserve la proposta di Riccardo, ma morde il freno sulla pura azione di contenimento: non può semplicemente tutelare l'esercito in attesa del suo arrivo. La discesa in battaglia con le insegne di Riccardo non potrà essere di sola difesa perché scendere in battaglia senza agire pienamente significa venir meno al proprio onore. In questo modo, la forza dell'argomentazione di Ruperto rimarca una concezione ideale dell'onore e del sacrificio: combattere, anche senza l'ordine diretto del comandante, è necessario quando sono in gioco l'incolumità dell'esercito e la propria dignità. In questa logica, il disonore non sarebbe l'insubordinazione, ma l'inazione. Qui emerge chiaramente la distanza ideologica rispetto al modello omerico: Ruperto, seguendo il consiglio dell'amico e cercando semplicemente di difendere l'esercito, senza attaccare, si macchierebbe di un atteggiamento disonorevole nei confronti dei propri compagni. Il suo onore, quindi, non è legato ad un desiderio di gloria personale o al bisogno di affermare la propria identità, ma all'urgenza di non venire meno ad un principio morale e comunitario. Il suo onore è, quindi, una forma di integrità morale legata all'azione giusta, non al successo.

Mentre Achille teme di essere spogliato del suo *status* da un gesto simbolico, Ruperto teme di spogliarsi da solo del proprio valore rinunciando all'azione quando questa è necessaria.

Il discorso di Ruperto accoglie pienamente l'ideologia e la logica del martirio: il combattimento, alimentato dalla fede religiosa, è sempre glorioso, e se il cavaliere cerca la gloria nella crociata la morte non è un esito temuto. Ruperto si fa portavoce dell'ideologia dell'esercito crociato: non sono lì semplicemente per conquistare dei territori, ma sono lì per Dio perciò se moriranno, la loro gloria presso Dio sarà una ricompensa sufficiente.

Riccardo è consapevole di tutto questo e avanza una concessione parziale:

| | |
|---|---|
| Tacque; e l'altro soggiunse: – Or va, combatti,<br>e i cari amici, e l'onor tuo co 'l nostro<br>difendi: e questi al rischio omai sottratti,<br>e 'n sí grand'uopo il tuo valor dimostro,<br>poscia non trapassar (sien fermi i patti)<br>ma fa ritorno a me nel verde chiostro,<br>senza irritar del fier soldán la forza,<br>ch'a contender con lei più forti sforza. | Ma ascolta bene e fa quello che dico: onore e gloria grande conquista per me davanti a tutti gli Achei, che mi restituiranno la fanciulla bellissima e mi daranno splendidi doni. Ma dopo aver allontanato i nemici dalle navi, torna indietro; anche se gloria ti concede lo sposo di Era, signora del tuono, senza di me non batterti con i Troiani che amano la guerra: mi priveresti della mia parte d'onore. Non ti esaltino il tumulto e la battaglia e la strage di nemici, non ti spingano a marciare su Ilio, che non ti venga incontro un dio dell'Olimpo, uno degli immortali, l'onnipotente Apollo che ama molto il popolo di Troia. |
| *Gerusalemme conquistata*, XVIII, 127 | *Iliade*, XVI, 83-92[307] |

L'invito di Riccardo al puro contenimento è dovuto solamente alla volontà di tutelare la vita dell'amico, ma è giusto che l'onore venga sempre difeso. Riccardo comprende tacitamente il punto di vista dell'amico e gli raccomanda di proteggere i compagni e di ritirarsi subito dopo, evitando lo scontro con il «fier soldan», cioè Solimano la cui forza non potrebbe essere retta da Ruperto. Non si tratta, a differenza del modello omerico, di

[307] Persuadearis aut sicut tibi ego uerbi summa(m) in mentibus | Ut mihi honore(m) magnum et gloriam capias ponam | Apud omnes Danaos, sed hi pulchram puellam | Retro reddent, et splendida dona praebebunt. | Ex nauibus expellens ueni retro; si autem rursus tibi | Dederit gloriam accipere ualde sonans maritus Iunonis, | Ne tu sine me cupias pugnare | Troianis bellicosis, ignominiosum autem me facies, | Neq(ue) gaudens bello et pugna | Troianos interficiens ad Troiam dux eas.

un comando, ma di un appello alla misura, al rispetto del limite imposto dalla disparità di forze. Un ulteriore elemento di divergenza fra la lezione omerica e la riscrittura tassiana emerge proprio dal confronto fra le parole con cui Achille autorizza Patroclo a entrare in battaglia e l'atteggiamento protettivo mostrato da Riccardo nei confronti di Ruperto. Nell'*Iliade*, Achille affida al compagno le proprie armi, ma lo fa con una formularità ambigua che rivela una volontà egoistica: dopo avergli ordinato di ricacciare i Troiani dalle navi, Achille aggiunge «ὡς ἄν μοι τιμὴν μεγάλην καὶ κῦδος ἄρηαι» («*ut mihi honore(m) magnum et gloriam capias ponam*»), cioè «onore e gloria grande conquista per me» (*Iliade*, XVI, 84). L'utilizzo di quel dativo implica così che l'azione di Patroclo deve essere finalizzata a beneficio di sé stesso – Patroclo, combattendo eroicamente, dovrà far risplendere la gloria di Achille, dimostrando al campo acheo quanto sia necessaria la presenza dell'eroe ancora assente. Questa richiesta, nel suo implicito egoismo, rivela la problematicità e gli squilibri del personaggio omerico: Achille desidera ottenere onore e gloria a suo nome, senza agire. Tasso, invece, pur riprendendo la dinamica della delega bellica, ribalta completamente il senso morale del gesto. Riccardo non chiede a Ruperto di combattere per la sua gloria personale, né impone condizioni legate all'immagine del comando, ma al contrario lo invita a non esporsi, a limitarsi alla difesa. La preoccupazione dell'eroe tassiano non nasce pertanto da un calcolo strategico o da un bisogno di primeggiare, ma da un autentico moto affettivo, dal semplice desiderio di proteggere l'amico. L'autorità del condottiero sembra così dissolversi nella voce di un eroe che ama l'amico e di cui ne teme la morte: Riccardo chiede un «fa ritorno a me» come atto di fedeltà. Il confronto con la lezione omerica evidenza, dunque, una diversa concezione dell'amicizia e dell'eroismo: laddove Achille sembra trasformare Patroclo in uno strumento di rivalsa personale e di specchio della propria grandezza, Riccardo riconosce in Ruperto un soggetto autonomo.

> Non provar la pietà di quel pietoso,
> se pur con gli altri di tornar eleggi:
> non turbar la sua pace e 'l suo riposo;
> ma 'l soverchio de' nostri ardir correggi:
> e di me ti sovvenga, al mondo ascoso,
> e de le sue di guerra amare leggi,
> onde in me quasi rinnovò gl'imperi

di Torquato e di Lucio, aspri e severi. –

*Gerusalemme conquistata*, XVIII, 128

L'eroe cristiano invoca l'amicizia come vincolo capace di contenere l'ardore: chiede a Ruperto di ricordarsi di lui affinché l'amicizia lo spinga a non oltrepassare limiti in battaglia. Questo passo è particolarmente significativo perché evidenzia ancora più precisamente come l'amicizia viene investita da Tasso di una funzione regolatrice, morale che si pone in alternativa all'eroismo individuale che invece caratterizza questo passaggio dell'*Iliade.*

Interessante è quel «non provar la pietà di quel pietoso» perché non solo rivela «il persistere nell'animo impetuoso del giovane cavaliere di un non sopito rancore nei confronti di Goffredo e il sentimento di una troppa duramente subìta ingiustizia»[308], ma soprattutto «mette in ridicolo addirittura la *pietas* di Goffredo che è la qualità morale del capitano su cui si regge l'impianto ideologico del poema»[309].

Così diss'egli; e parte al cor profondo
di tai parole il buon Ruperto inscrisse:
parte obliò, ch'il suo valor secondo
non stimò ad altro che d'Europa uscisse,
trattone lui che par non ebbe al mondo
d'intrepida virtù, mentr'egli visse:
felice pria con poche spade e lance;
ma non librò l'ardir con giusta lance.

*Gerusalemme conquistata*, XVIII, 129

Così diceva pregando, lo intese il saggio Zeus. E una cosa gli concesse, l'altra gli negò: concesse che Patroclo allontanasse dalle navi la furia della lotta, negò che tornasse sano e salvo dalla battaglia.

*Iliade*, XVI, 249-252[310]

Qui c'è una sorta di anticipazione di ciò che accadrà perché Ruperto iscrive nel cuore una parte di ciò che ha detto Riccardo, ma dimentica, o ignora, il resto, spinto dalla convinzione di non poter essere secondo a nessuno e che la sua forza è in grado di contrapporsi a chiunque. Il narratore ci anticipa così, con tono tragico, la sua fine: Ruperto

[308] Maria Teresa Girardi, *Tasso e la nuova «Gerusalemme»: studio sulla 'Conquistata' e sul 'Giudicio'*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2002, p. 63.
[309] Claudio Gigante, *«Vincer pariemi più sé stessa antica». La Gerusalemme conquistata nel mondo poetico di Torquato Tasso*, Napoli, Bibliopolis, 1996, p. 79.
[310] Sic dixit precas, hu(n)c aut(em) exaudiuuit co(n)siliarius Iupiter. | Huic aut(em) alterum quide dedit pater, alterum at negauit | Nauium quidem ei expellere bellumq(ue), pugnamq(ue) | Dedit; saluum autem negauit a pugna redire.

non seppe librare «l'ardir con giusta lancia», che equivale a dire che l'eccessiva fiducia nella propria virtù lo condurrà alla morte, proprio per mano di quel Solimano.
Quel «di tai parole il buon Ruperto inscrisse: | parte obliò» è un «adempimento solo parziale»[311] a *Iliade*, XVI, 249-252, dove, al momento della partenza di Patroclo, Achille rivolge a Zeus una preghiera in due parti: che l'amico respinga i Troiani e che torni salvo. Ma il poeta aggiunge che il volere di Zeus ha acconsentito che l'eroe riesca nell'impresa, ma non che torni salvo dal suo amico. La simmetria è identica: anche Ruperto riuscirà nell'impresa, ma anche lui a costo della vita. La differenza sta nell'intervento della divinità che in Tasso è assente.

Questo primo momento di *imitatio* tassiana mostra già come «Tasso, pur senza introdurre scarti netti rispetto all'ipotesto, lo adegua alla sua diversa strategia di senso»[312], introducendo lievi modifiche che, oltre a connotare diversamente i due personaggi, contestualizzano l'azione crociata in un universo ideologico e morale differente.

| | |
|---|---|
| Brevi fûr le accoglienze, e brevi i detti<br>del gran Riccardo: – Amici, Iddio vi scorge<br>ove il valor de gli animosi petti<br>meglio in grand'uopo si dimostra e scorge.<br>A vincere o morir ognun s'affretti,<br>perché l'ora opportuna a voi sen porge:<br>vincer voi senza me potrete a tempo,<br>io senza voi già non vivrei gran tempo, | Questo continuavate a ripetermi. Ecco, ora, la grande occasione di guerra che tanto desideravate. Affrontate dunque i Troiani con tutto il vostro coraggio. |
| *Gerusalemme conquistata*, XVIII, 140 | *Iliade*, XVI, 207-209[313] |

Qui siamo nel tono dell'oratoria militare per la quale Tasso continua a ripescare dei tasselli dall'*Iliade*: è un invito a combattere in un momento di pericolo. La battuta di Riccardo riprende quella di Achille, dimostrando un riuso originale di un luogo topico della retorica militare omerica. I toni, però, continuano a divergere: l'esortazione di Riccardo non nasce dal furore achilleo, ma da una lucida accettazione della possibilità del sacrificio. Quel «a vincer o morir» è un comando epico cristiano, sobrio, sebbene resti

[311] Federico Di Santo, *La "Patrocleia" di Ruperto nella Gerusalemme Conquistata. Il modello omerico e la riscrittura del poema tassiano*, in «Maia. Rivista di letterature classiche», 63, 2, 2011, pp. 330-365, p. 345.
[312] *Ivi*, p. 346.
[313] Haec mihi co(n)greati freque(n)ter dicebatis. Nu(n)c at ostendunt | Pugnae magnum opus, quam prius amabatis. | Hic aliquis forte cor habens Troianis pugnet.

implacabile. Se nell'*Iliade* l'imperativo di Achille rientra nel codice epico greco per cui il comandante esorta i suoi compagni all'azione brutale, nella *Conquistata* Riccardo parla con tono più sommesso e in quel «vincer voi senza me potrete a tempo, | io senza voi già non vivrei gran tempo» ritroviamo quella solidarietà tipicamente cristiana perché Riccardo non si pone come guida, ma come parte viva e fragile dell'esercito. È questa una forma di eroismo solidale.

| | |
|---|---|
| ma di salvar gli amici a voi concedo,<br>come spero, la gloria: a me non lece;<br>e questi al cui valor me stesso or credo,<br>potrà in battaglia sostener mia vece.<br>Fate ch'omai conosca il pio Goffredo,<br>ch'in partirlo da lui gran torto ei fece;<br>né sol lodi virtù matura e lenta,<br>ma d'averne incolpati alfin si penta. | «Mirmidoni, compagni di Achille figlio di Peleo, amici miei, siate forti, rammentate il coraggio e l'ardore; rendiamo onore al figlio di Peleo, che è il più forte fra tutti gli Achei presso le navi con i suoi fedeli scudieri; e che il potente Agamennone, figlio di Atreo, comprenda il suo errore, lui che non volle rendere onore al più forte di tutti gli Achei». |
| *Gerusalemme conquistata*, XVIII, 141 | *Iliade*, XVI, 269-274[314] |

In questa battuta, che riprende le parole di Patroclo di *Iliade*, XVI, 269-274, Riccardo ricorda il torto inflittogli da Goffredo nell'allontanarlo dal campo, torto per il quale il comandante si deve pentire. L'invocazione «fate ch'omai conosca il pio Goffredo, | ch'in partirlo da lui gran torto ei fece» è un calco se non testuale, perlomeno molto preciso dell'iliadico «*Cognoscat autem et Atrides latedominans Agamemnon* | *Suam offensam*». Qui il parallelo dei due passi però si ferma perché la dinamica omerica di un rimprovero verso Agamennone per il torto inflitto ad Achille non trova in Tasso motivo di una corrispondenza. Riccardo non vuole forzare un riconoscimento personale che vada contro a Goffredo, anzi lo definisce «pio», ma chiede solamente una revisione del suo metro di giudizio, in nome di una più ampia concezione della virtù eroica. Inoltre, la colpa non è verso un "io", ma è un torto verso il diverso valore che ogni membro dell'esercito incarna. Ancora una volta, allora, la lezione omerica viene ripresa ma migliorata.

Inizia poi l'impresa di Ruperto al comando che ricalca quella di Patroclo:

[314] Myrmidones socij Pelidae Achillis, | Viri este amici, recordamini autem uiuide uirturis; | Ut Pelidem honoremusm qui ualde optimus | Argiuorum apud naues et bellicosi famuli. | Cognoscat autem et Atrides latedominans Agamemnon | Suam offensam, qui optimum Achiuorum no(n) honorauit.

Ruperto, in arrivando, orribil piaga
fa con l'asta pungente al fèro Ircano,
e dentro al petto 'l denso cor gl' impiaga,
ond'ei tremando si distese al piano:
né medicina a tempo, od arte maga,
sarebbe a' colpi de l'ardita mano,
ché i suoi compagni paurosi e lassi
volser di fuga ne gli amari passi.

*Gerusalemme conquistata*, XVIII, 147

Patroclo per primo scagliò la lancia splendente in mezzo, dove più folto era il tumulto, presso la nave del valoroso Protesilao; colpì Pirecme che da Amidone, dov'è l'Addio dalle ampie correnti, aveva condotto i peoni dall'elmo chiomato; lo colpì alla spalla destra: nella polvere cadde supino, l'eroe, con un grido, si diedero alla fuga i Peoni che gli stavano intorno: il terrore li colse poiché Patroclo aveva ucciso il loro capo che era il più forte in battaglia.

*Iliade*, XVI, 284-292[315]

Questa ottava segna l'ingresso di Ruperto nel vivo del combattimento, e in particolare l'uccisione del primo avversario: Ircano. Il gesto mortifero è descritto con una forte intensità epica e riprende la scena parallela dell'*Iliade*, in cui Patroclo, dopo aver indossato le armi di Achille e guidato i Mirmidoni in battaglia, vibra la prima lancia contro Pirecme, capo dei Peoni, provocando la sua morte e la fuga dei compagni. La sequenza è strutturata secondo una dinamica canonica: l'eroe colpisce un nemico identificabile per nome e ruolo, lo uccide con un gesto risolutivo e la morte produce sgomento e sbandamento fra le truppe nemiche. Tasso segue la stessa struttura. Ircano è ferito da Ruperto con una «asta pungente», che rimodula la «*lancea splendida*» di Patroclo, in un punto preciso e visivamente efficace «dentro al petto 'l denso cor gl'impiaga» (per Omero è un più vago «*in dextero humero*», ma comunque un colpo localizzato in un punto vitale, descritto con una precisione anatomica non indifferente). L'immagine è quella di un colpo profondo, chirurgico, che trafigge la materia del corpo. Il nemico tassiano «tremando si distese piano», quello omerico cade supino mentre grida. I compagni «paurosi e lassi» si danno alla fuga, ugualmente fuggono i Peoni. L'analogia narrativa è evidente: il primo colpo dell'eroe ha un effetto psicologico e tattico immediato. La morte del capo avversario – Ircano per Tasso, Pirecme per Omero – genera il panico e determina l'arretramento

[315] Patroclus autem primus iaculatus est lancea splendida, | Coram in medio, ubi multi tumultuabantur | Nauis circa puppim magnanimi Protesilai, | Et percussit Pyraechmen, qui Paenos galeatus | Duxit ex Amydone ab Axio late fluente, | Hu(n)c percussit in dextero humero, hic supinus in pulue | Cecidit geme(n)s, socij aut(em) ipsum circa timuerunt. | Paeones in enim Patroclum fugam misit omnibus | Ductorem interficiens, qui optimus erat pugnare.

delle truppe nemiche. Questo schema, frequente nell'epica, viene riprodotto da Tasso con fedeltà e attenzione per la sua funzione simbolica.

| | |
|---|---|
| Egli da' curvi legni allor rispinse<br>la fiamma che stridea di trave in trave;<br>e mal grado di tutti il foco estinse,<br>e mezza accesa ivi restò la nave:<br>e molti che il timore in prima vinse,<br>uscian de le sentine oscure e cave,<br>perché non serpa e cresca ardore occulto,<br>e grande al ciel s'ergea grido e tumulto. | Dalle navi Patroclo respinse i Troiani, e spense la vampa del fuoco. Bruciata a metà, la nave fu abbandonata; con spaventoso tumulto i Troiani volsero in fuga e i Danai si riversarono tra le concave navi.<br>Si levò un clamore immenso. |
| *Gerusalemme conquistata*, XVIII, 148 | *Iliade*, XVI, 293-296[316] |

Ruperto, dopo aver colpito Ircano e seminato il panico, riesce a interrompere l'incendio che minaccia la flotta crociata. Qui Tasso riprende il passo omerico in cui Patroclo, dopo aver abbattuto Pirecme, riesce a scacciare i Troiani dalle navi e spegnere il fuoco già appiccato. La somiglianza narrativa è ancora molto precisa: in entrambi i casi l'azione eroica ha un effetto liberatorio e il fuoco viene contenuto. Dal punto di vista propriamente testuale, la riscrittura è fedele, ma amplificata: «la fiamma che stridea di trave in trave» traduce la rapidità del fuoco e la sua natura distruttrice, ancora viva, che in Omero era un più semplice «*ardentem*». L'immagine dei soldati che escono dalle «sentine oscure e cave» richiama i Danai che «si riversarono tra le concave navi»: in entrambi i casi, l'eroe apre uno spazio vitale per il campo assediato. Infine, quel «*tumultus autem multus*» omerico trova una più ampia espressione in quel «e grande al ciel s'ergea grido e tumulto», un linguaggio più solenne e verticale che implica sempre un tumulto, ma questo è soprattutto un grido che si innalza al cielo e diventa atto di testimonianza verso Dio.

| | |
|---|---|
| Qual dal sommo talor d'eccelso monte<br>l'orride nubi il re del ciel disgombra,<br>e scopre in lui la fulminata fronte,<br>e i tronchi i quai lasciàro i rami e l'ombra,<br>e i nudi gioghi, e 'l conturbato fonte,<br>e tutto ciò ch'una ruina ingombra: | Come quando dall'alta vetta di un'alta montagna Zeus, dio delle folgori, rimuovere una nuvola fitta, e tutte le cime si vedono, le alte vette e le valli, si è aperto in alto il cielo infinito; così gli Achei, allontanato dalle navi il fuoco funesto, ebbero un po' di respiro, ma non vi fu tregua per la battaglia: i |

[316] Ex nauibus autem expulit, et extinxit ardentem ignem: | Semiusta autem nauis relicta est illic hi autem timuerunt | Troiani magno tumult, Danai autem infundebantur | Naues in concavas. Tumultus autem multus factus est.

| | |
|---|---|
| tal ne l'aria serena è quivi apparso<br>orror di morte, e foco, e sangue sparso. | Troiani non fuggivano ancora, non si ritiravano dalle nere navi in preda al terrore sotto l'impeto guerriero dei Danai; erano costretti a cedere, tuttavia resistevano ancora. |
| *Gerusalemme conquistata*, XVIII, 149 | *Iliade*, XVI, 297-302[317] |

Questo passaggio è straordinariamente denso di riprese simboliche e rappresenta un momento importante nella riscrittura omerica operata da Tasso. I due passaggi si richiamano per l'uso di una similitudine grandiosa e naturale, funzionale a rappresentare la trasformazione improvvisa del campo di battaglia. La scena descritta da Tasso viene paragonata ad un paesaggio montano il cui cielo, dopo una tempesta, viene sgombrato dalle nuvole e investito di una luce nuova. L'immagine è ripresa testualmente da Omero nel passaggio in cui Zeus scaccia una nuvola per mostrare la cima della montagna, le valli, i dirupi – è lo spazio celeste che torna visibile dopo il turbamento della battaglia. Il gesto divino inaugura, però, due momenti diversi: nell'*Iliade* la similitudine serve a restituire ai Greci un momento di respiro, nella *Conquistata* la similitudine restituisce uno spazio di orrore che rivela la devastazione seguita alla battaglia. L'effetto non è più liberatorio, ma quasi apocalittico perché lo spazio dimostra «orror di morte». Qui, Tasso, utilizza la stessa immagine omerica, ma ne capovolge il significato ideologico, rendendo evidente quella parte traumatica della guerra che, nonostante sia parte di un disegno provvidenziale, porta sempre con sé male e dolore. È proprio questa trasfigurazione a rivelare in filigrana la visione tragico-cristiana del poema: l'epifania naturale è solo uno svelamento della caducità umana e della drammaticità bellica. Così, se Omero lascia intravedere un ordine ritrovato, Tasso vuole invece mostrare il disegno di una salvezza ancora sospesa, come quella nave che «mezza accesa ivi restò». Questa trasfigurazione del significato della similitudine permette, allora, di dimostrare come «anche i punti di maggiore aderenza al testo omerico, fino alla traduzione, possono essere in realtà occasione di

[317] Sic autem quando ab alto cacumine montis alti, | Mouet densam nubem fulgoris congregator Iupiter, | Apparent autem omnes speculae, et uertices promine(n)ts, | Et saltus de coelo fractus est magnus aether. | Sic Danai a nauibus quidem expellentes co(n)bustiuu igne(m). | Paululum respirant, belli autem non fit impetus.

un'operazione di rielaborazione poetica decisamente creativa, artistica, pur attraverso mutamenti all'apparenza minimi»[318].

A questi eventi segue poi la strage di nemici che attua Ruperto – una sequenza che è «scritta in pieno stile omerico nell'accumulo onomastico delle vittime, interrotto occasionalmente ad introdurre qualche particolare descrittivo o "biografico"»[319]. Non solo, anche il momento in cui Tasso elenca nomi di cristiani che sconfiggono altri nemici mette in evidenza «un dato tipico dello stile omerico»[320].

A questo punto, rispetto all'episodio omerico, Tasso smembra in due parti la sequenza narrativa: l'episodio appena letto continua nell'*Iliade*, ma nella *Conquista* viene interrotto da una pausa narrativa che combacia con la fine del libro XVIII. Arriva la notte che sospende l'avventura di Ruperto, dividendo sostanzialmente e idealmente la sua parabola in due momenti distinti: finora c'è stata la fase difensiva con un Ruperto che ha aiutato la flotta cristiana a contenere l'attacco, esaudendo il piano strategico suggeritogli da Riccardo, dopo inizia la fase offensiva della sua missione nella quale, scendendo in battaglia contro Solimano, deroga al suggerimento dell'amico e trova la morte.

La nuova sequenza della vicenda omerica di Ruperto si apre con l'ottava 62 del libro XIX:

Ruperto d' Ansa era frattanto accorso
da quella via la qual conduce a' mari,
sin là 've hanno i cavalli il campo al corso,
e i giudici alto seggio, e Dio gli altari.
Qui il fratel di Lutoldo al primo occorso,
scorge venir con tardi passi e rari,
con l'armi rotte e polveroso e stanco,
traendo a pena il mal piagato fianco.

Spargea sudor dal viso, e sangue misto,
ma pur non si smarriva il cor gentile;
n'ebbe pietà quel d'Anzio, allor che visto
l'ha così concio d'empia mano ostile:

Così disse e commosse il cuore di Patroclo che si mise a correre lungo le navi, verso la tenda di Achille, nipote di Eaco. Ma quando correndo giunse presso le navi del divino Odisseo, là dove si teneva giudizio e consiglio, dover erano stati innalzati gli altri agli dei, qui gli venne incontro, ferito, Euripilo, il divino figlio di Evemone che, colpito da una freccia alla coscia, zoppicando si ritirava dalla battaglia; dal capo e dalle spalle copioso scorreva il sudore, scorreva il nero sangue dalla dolorosa ferita, ma sempre saldo era il suo cuore. Lo vide e ne ebbe pietà il forte figlio di Menezio che piangendo gli rivolse queste parole: «Infelici voi,

[318] Federico Di Santo, *La "Patrocleia" di Ruperto nella Gerusalemme Conquistata. Il modello omerico e la riscrittura del poema tassiano*, in «Maia. Rivista di letterature classiche», 63, 2, 2011, pp. 330-365, p. 349.
[319] *Ibidem*.
[320] *Ibidem*.

e pianse i morti in quel famoso acquisto,
e la fortuna che mutato ha stile:
– Ahi, duci Franchi, come in lutto e ‘n polve
la vostra gloria si tramuta e volve?

Così morir tanti guerrieri egregi
dovean senza sepolcro in terra estrana.
Ma tu, che, vivo ancor, sí degni pregi
d’onor riporti e di virtù sovrana,
dimmi, o Guglielmo: incontra i negri regi
fragil sarà la nostra forza e vana?
O sostener potrem l'arme nemiche,
dopo sí gloriose aspre fatiche? –

*Gerusalemme conquistata*, XIX, 62-64

condottieri e duci dei Danai, dunque è destino che, lontani dalla patria e dalla famiglia, saziate con la vostra carne le veloci cagne di Troia. Ma dimmi ora, Euripilo, divino guerriero, se gli Achei ancora resistono davanti al terribile Ettore, o se cedono ormai vinti dalla sua lancia».

*Iliade*, XI, 803-821[321]

In questa sequenza Ruperto assiste all’arrivo di Guglielmo, ferito e provato dalla battaglia, e reagisce con un discorso che prelude alla sua decisione di muovere contro l’esercito musulmano, violando così le condizioni poste dall’amico Riccardo. Sul piano intertestuale, il passo costituisce una ripresa evidente dell’incontro fra Patroclo ed Euripilo nel libro XI dell’*Iliade*: anche in quel caso, Patroclo, incontra il compagno ferito e lo interroga sulle sorti dell’esercito acheo. Tuttavia, Tasso opera una trasposizione strutturale interessante: l’episodio omerico viene, infatti, prelevato dalla sua collocazione originale e rifunzionalizzato in un momento diverso della narrazione. Questo dato evidenzia ancora come l’omerismo tassiano si caratterizza per un assemblaggio di sequenze narrative diversamente dislocate – un assemblaggio che, in questo caso, è funzionale per Tasso a motivare l’offensiva che Ruperto muove contro i musulmani e contro il volere di Riccardo.

[321] Sic dixit, huic autem animum in pectoribus mouit. | Perrexit autem currere ad naues ad Aecide(m) Achillem. | Sed quanto iam praeter naues Ulyssis diuini | Ibat currens Patroclus, ubi ipsis concioq(ue), iusq(ue), | Erat, illic et ipsis deorum facta errant altaria. | Illic ei Eurypylus percussus obuiauit | Diuinus Eumones in crure sagitta, | Claudicans ex bello, ab autem humidus fluebat sudor | Humeris et capite, ab autem uulnere molesto | Sanguis niger scaturiebat, mens quidem firma erat, | Hunc autem uidens misertus est Menoetij fortis filius, | Et complorans, uerba uelocia allocutus est. | O miseri Danaorum princepes et primores. | Sic futuris estis procul ab amicis et patria terra | Satiare in Troia ueloces canes alba pinguedine? | Sed age mihi hoc die diuine Eurypyle heros, | Nunquid adhuc tolerant magnum Hectora Achiui, | Aniam corrumpuntur ab ipsius lancea interfecti?

L'analogia testuale di questo passo è molto forte: entrambi gli eroi incontrano un guerriero segnato dalla sconfitta. In Tasso l'eroe cristiano si muove «traendo a pena il mal piagato fianco», in Omero è «*in crure sagitta,* | *Claudicans*», due immagini che comunicano la stessa ferita fisica. Entrambi, poi, reagiscono con sgomento e chiedono la stessa cosa: «sostener potremo l'arme nemiche?» e «gli Achei ancora resistono?». In entrambi i casi l'effetto di questo incontro è determinante: la pietà per i compagni e il dolore per la disfatta spingono i due eroi a infrangere il vincolo d'amicizia e d'obbedienza. Tuttavia, nel caso di Ruperto non si tratta di una ribellione accecata, quanto di una motivazione legata all'onore: l'invito di Ruperto all'attacco è dettato dalla volontà di rivendicare l'onore delle armi, l'onore dell'esercito crociato. Il narratore, però, è costretto a ricordarci che, sebbene mosso da un'intenzione onorevole, sta violando i patti, e ci rimanda a quell'espressione «e parte al cor profondo | di tai parole il buon Ruperto inscrisse: | parte obliò».

Parte del suo signore oblia l'impero,
ch'egli guerra non faccia e sol rispinga,
e del soldàn, ch' è si possente e fèro,
schivi l'incontro, ove s'avanzi e spinga:
tanto nel petto giovinile altero
può di gloria immortal dolce lusinga,
o quasi forza è pur d'eterna luce
questo nobil desio ch'a morte induce.

*Gerusalemme conquistata*, XIX, 69

Patroclo intanto incitava i cavalli e Automedonte a inseguire Lici e Troiani. E fu un errore tremendo: se avesse ascoltato le parole del figlio di Peleo forse sarebbe sfuggito al destino fatale, alla nera morte. Ma sempre la mente di Zeus è superiore a quella degli uomini. Per lui è facile mettere in fuga un valoroso guerriero e privarlo della vittoria, oppure spronarlo a combattere. Fu lui che allora infuse coraggio nel cuore di Patroclo.

*Iliade*, XVI, 684-691[322]

Questa ottava è determinante per il destino di Ruperto perché introduce il momento in cui l'eroe trasgredisce definitivamente le condizioni poste da Riccardo. Il narratore ci segnale che l'oblio del patto determina una scelta irreversibile: Ruperto non si accontenta di aver contenuto l'avanzata nemica, ma muove contro Solimano «possente e fero», suo assassino. Qui, il commento si innalza su un piano quasi filosofico e il narratore si interroga sui motivi che possono spingere un giovane a sfidare il divieto del suo amico e

[322] Patroclum autem equitibus, et Automedonti iubens, | Troianos et Lycios insequebatur et ualde laesus est | Stultus, si autem uerbum Pelide servasset, | Certe subterfugisset Parcam malam nigre mortis, | Sed semperq(ue), Iouis potentior men squam uirorum, | Quiq(ue) fortem uirum terret, et abstulit uictoriam | Facile, quando ipse iubeat pugnare, | Qui ei et tunc animum in pectoribus immisit.

andare incontro alla morte. Per Tasso, l'ambizione giovanile spinge l'eroe a farsi sedurre da una promessa di immortalità, ma alla base vi è sempre un impulso superiore che guida l'eroe verso un destino già scritto, nella consapevolezza che la morte è sempre giusta se sopraggiunge mentre si sta servendo Dio. Nel passo omerico si insiste in egual modo sull'errore fatale commesso da Patroclo nel non obbedire alle condizioni di Achille; tuttavia, la spiegazione omerica al motivo che spinge l'eroe a oltrepassare il limite del suo comandante è diversa: è Zeus a frenare o spronare il cuore degli uomini, è cioè il volere divino a prevalere sulla volontà umana. Patroclo agisce, cioè, da stolto in quanto vittima di una forza superiore che lo trascina verso il compimento del suo destino. Tasso, dunque, riprende questa logica, ma la riformula secondo una prospettiva moralmente cristiana. Non è Zeus a muovere Ruperto, ma quella forza «d'eterna luce», forza che può essere letta come la Provvidenza cristiana. In ogni caso, il cuore sfrenato di Patroclo e il «nobil desio» di Ruperto rappresentano i due volti della stessa corsa verso la morte, ma se in Omero tutto è segnato dal destino e dagli dèi, in Tasso a costruire la tragedia cristiana dell'eroe c'è un intreccio fra volontà, errore, gloria e Provvidenza. Ancora una volta, l'epica classica viene riutilizzata come una cornice all'interno della quale si illustra un nuovo codice.

L'episodio continua con la vestizione delle armi da parte di Ruperto:

| | |
|---|---|
| Il grave usbergo e 'l grave scudo io dico,<br>in cui l'aquila i vanni innalza e spande,<br>e l'elmo sostenea del caro amico,<br>che sculte d'oro avea ricche ghirlande:<br>la spada no, che fu dal padre antico<br>portata in guerra, in guisa è grave e grande:<br>né, fuor che 'l pio Goffredo, alcun la vibra;<br>ei sol potea di forza opporsi in libra. | Prese due lance robuste, adatte alla sua mano. Ma non potè prendere la lancia del nobile Achille, nipote di Eaco, la lancia grande forte e pesante. Nessuno degli altri Achei. Achille soltanto poteva impugnarla, la lancia di frassino del Pelio che Chirone aveva donato a suo padre per dare morte agli eroi. |
| *Gerusalemme conquistata*, XIX, 71 | *Iliade*, XVI, 139-144[323] |

Questa ottava ricalca ancora minuziosamente il testo omerico nel passaggio in cui si descrive la vestizione di Patroclo. In entrambe le scene, il giovane eroe si arma con

[323] Accepit aut fortes lanceas, quae ei manibus congrueret. | Lanceam autem non accepit solam egregij Achillis | Graue(m), magna(m), fortem qua(m) no(n) poterat alius Achi | Vibrare, sed ipsam solus sciebat mouere Achilles, uoru(m) | Peliadem fraxineam, quam patri dilecto dedit Chiron | Pelij ex uertice caedam esse heroibus.

l'equipaggiamento dell'amico, ma non può impugnarne l'arma principale: la lancia di Achille per Patroclo, la spada di Riccardo per Ruperto. Si tratta di un gesto narrativo che assume una funzione simbolica, più che pratica. Tasso rimodula questo gesto omerico, trasformando il senso di questo dettaglio: Ruperto non può impugnare la spada di Riccardo, ma non perché si tratta di un'arma identitaria, espressione della potenza individuale come avviene in Omero, bensì perché è il simbolo di un'elezione spirituale – Goffredo è l'unico che potrebbe brandirla in quanto comandante eletto da Dio. Ruperto, dunque, non ha accesso a quell'arma perché il suo ruolo, pur eroico, non coincide con quello di Goffredo né con quello di Riccardo. Si assiste, così, ad una trasfigurazione religiosa della simbologia omerica: l'arma tassiana è «grave e grande» in quanto caricata di un valore sacro, divino, mentre quella omerica è sì «*grauem*, *magna(m), forte(m)*», ma nel senso di pesante, solida – e cioè, semplicemente espressione della forza fisica di Achille. Dunque, nell'*Iliade* l'inaccessibilità dell'arma sancisce il primato corporeo dell'eroe individuale, nella *Conquistata* diventa segno tangibile di un primato spirituale che non può essere usurpato nemmeno da un eroe valoroso.

Dall'ottava 76 Tasso ci mostra la discesa in battaglia di Ruperto. Qui il poeta rinnova un legame stretto con il modello iliadico:

Così lupi assetati a cui distilla
il nero sangue ancor dal muso immondo,
vengono a perturbar l'onda tranquilla,
dal sanguigno lor pasto al rio profondo:
o pur fère diverse, ove sfavilla
Atlante che sostiene il grave pondo,
con bocca aperta e con spumosa lingua
sen vanno a' fiumi in cui l'ardor s'estingua.

*Gerusalemme conquistata*, XIX, 76

Da una tenda all'altra andava intanto Achille e faceva armare i Mirmidoni: ed essi, come lupi famelici spinti da forza immensa, lupi che sui monti abbattono un cervo dall'ampia corona e lo divorano – il muso è rosso di sangue – e poi tutti insieme vanno a una sorgente di acqua profonda, lambiscono l'acqua scura in superficie con le lingue sottili vomitando sangue: nel petto il cuore non trema, il ventre è sazio.

*Iliade*, XVI, 155-161[324]

Tasso preleva la similitudine omerica dei lupi assetati e insanguinati per rappresentare un momento collettivo di forza selvaggia. La scena è dinamica, bestiale, naturale: gli

[324] Myrmidonas autem adiens armauit Achilles | Omnia in tentoria cum armis: hi autem lupi tanquam | Crudeles, quibus circa mentes magna audacia, | Qui ceruum cornigerum magnu(m) in montibus laniantes | Comedunt, omnibus autem maxilla sanguine cruente, | Et gregati ueniunt a fonte nigrae aquae, | Lambentes linguis subtilibus nigram aquam.

eserciti, sazi della carne dei nemici abbattuti, si dirigono alla sorgente per «distillare il nero sangue», cioè espellere il sangue, «con bocca aperta», una perifrasi di quel «vomitando» omerico. Tasso traduce capillarmente tutti gli elementi della similitudine omerica, ma introduce un'aggiunta originale: Atlante, che regge il mondo, è testimone di questa scena. Il tono, inoltre, è sempre diverso: il passo omerico descrive la scena quasi in maniera primordiale e celebra una forza più brutale, cruda – l'esercito è descritto come lupi famelici che divorano la carne, sbranano, vomitano; in Tasso la violenza è più contenuta, il tono si fa più grave, visionario – i lupi sono assetati, non sazi, non divorano carne, ma si fa riferimento ad un «pasto». L'istinto animalesco omerico viene trasfigurato da Tasso anche in quell'approdo al fiume non come simbolo di espulsione del sangue, bensì come simbolo di espiazione della colpa.

Continuiamo la discesa in battaglia di Patroclo:

| | |
|---|---|
| Dicean gli Assiri, mossi al primo sguardo,<br>folgoreggiar veggendo e quasi a volo<br>l'angel sublime: – È questo il gran Riccardo<br>che riede in guerra, e con più fèro stuolo.<br>Fu dunque un vano messaggier bugiardo<br>quel di Fenicia, e n'abbiam onta e duolo. –<br>Egli intanto giungea, che nulla mente,<br>più di virtù che di fin'òr lucente. | Quando i Troiani videro il forte figlio di Menezio,<br>lui e lo scudiero, scintillanti nelle loro armature, si<br>turbarono tutti, lo scompiglio si diffuse tra le file:<br>credevano che il figlio di Peleo, Achille dai piedi<br>veloci, avesse rinunciato all'ira presso le navi e<br>fosse tornato fra i suoi compagni. Tutti pensavano<br>a come sfuggire alla morte, al suo abisso profondo. |
| *Gerusalemme conquistata,* XIX, 79 | *Iliade*, XVI, 278-283[325] |

L'apparizione dei due eroi getta nel panico l'esercito avversario. Tasso riprende l'accorato scambio di identità dell'eroe omerico, ma cambia il valore simbolico di questa scena. In Omero, l'equivoco è funzionale alla strategia perché Patroclo, indossando le armi di Achille, crea terrore e scompiglio; in Tasso «Ruperto non intende affatto sostituirsi a lui [Riccardo] né ingannare alcuno»[326], per questo Tasso può scrivere «che nulla mente». Tasso riprende questo spunto omerico, rimodulando il ruolo dell'eroe minore che

[325] Troiani autem postq(ue) uiderunt Menoetij fortem filium, | Ipsum et famulum cum armis resplendentes, | Omnibus motus est animus, motoe sunt et phalanges; | Sperantes apud naues uelocem Pelidem | Iram quidem abiecisse, amicitiam autem accepisse. | Circumspicit aute(m) unusquisq(ue), quo fugiat graue(m) mortem.

[326] Federico Di Santo, *La "Patrocleia" di Ruperto nella Gerusalemme Conquistata. Il modello omerico e la riscrittura del poema tassiano*, in «Maia. Rivista di letterature classiche», 63, 2, 2011, pp. 330-365, p. 356.

non prende in prestito la forza del maggiore, ma ne incarna così celestialmente la virtù al punto da renderla visibile anche ai nemici.

Dopo questo passaggio, Tasso elenca una serie di combattimenti condotti da Ruperto nei quali il poeta continua a prelevare fittamente i versi omerici, alternando «sequenze in stile omerizzante, ma che riprendono il testo solo in maniera generica, con altre sequenze in cui si avvicina di più al dettato del testo iliadico, fino ad arrivare in alcuni punti isolati alla traduzione quasi letterale»[327]. Ne mostriamo un esempio:

Sedea raccolto in ben polita sella
Decher, e già smarrito il viso e 'l core,
mentre mirò questa percossa e quella,
ch'empier potea di spaventoso orrore:
e la sinistra man, tremante anch'ella,
lasciava il freno: a lui, che tutto smore,
fra' denti trapassò l'acuta lancia,
e gli trafisse la sinistra guancia.

Com' uom che siede curvo, e l'onde mira
da pietra che sovrasti al suol marino,
prende il pesce con l'amo e suso il tira
con la tremula canna avvinta al lino:
tal preso per la parte ond'ei respira,
con l'asta il leva, e gitta a capo chino
sovra l'aperta bocca, indi sen fugge
l'anima ch' al partir si lagna e mugge.

*Gerusalemme conquistata,* XIX, 83-84

Patroclo balzò di nuovo e colpì Testore, figlio di Enope – se ne stava rannicchiato sul suo bel carro, stordito, gli erano cadute di mano le redini – lo colpì da vicino con l'asta alla mascella destra, l'asta passò fra i denti, con l'asta lo sollevò sopra il parapetto del carro, come quando un uomo seduto su una roccia, con il filo di lino e l'amo lucente tira su dal mare un gigantesco pesce, così la lancia splendente di Patroclo lo tirò su dal carro a bocca aperta e lo gettò a terra, sulla bocca: cadde l'eroe, lo abbandonò la vita.

*Iliade*, XIV, 401-409[328]

Ruperto infila la lancia nella bocca del nemico e lo solleva in alto, uccidendolo.

Qui la ripresa è attentissima: Decher «smarrito nel viso e 'l core» è come Testore «*p(er)cussus est mentes ex at manibus*», entrambi hanno perso le redini del carro,

[327] Federico Di Santo, *La "Patrocleia" di Ruperto nella Gerusalemme Conquistata. Il modello omerico e la riscrittura del poema tassiano*, in «Maia. Rivista di letterature classiche», 63, 2, 2011, pp. 330-365, p. 357.

[328] Sonuit autem cadens hic aut(em) Thestorem Enopis filium, | Secundum ruens, hic quidem bene polita in sella | Sedebat co(n)tractus na(m) p(er)cussus est mentes ex at manibus | Habenae ruerunt, hic autem lancea percussit astans | Maxillam dexteram, per autem ipsius transivit dentes | Traxit at eu(m) la(n)cea capie(n)s super curru, sicut qua(n)do aliq(ui)s | Petra in proiecta sedens magnum piscem | Ex ponto foras lino et splendido ferro. | Sic traxit ex curru hiabtem lancea lucida.

entrambi sono colpiti nello stesso punto. Ma Tasso riprende soprattutto con grande fedeltà la similitudine conclusiva in cui il corpo del nemico, trafitto e sollevato dalla lancia, viene paragonato a un pesce pescato dal mare: «Com' uom che siede curvo, e l'onde mira | da pietra che sovrasti al suol marino…» richiama direttamente quel «*sicut qua(n)do aliq(ui)s | Petra in proiecta sedens magnum piscem | Ex ponto foras lino et splendido ferro*» – una similitudine tradotta da Tasso punto per punto e che ci rimanda a quell'attenzione omerica per la forza bruta e per le inquadrature orrorifiche sull'anatomia umana nei duelli bellici.

Le ottave successive continuano nella descrizione dei duelli, duelli che vengono costruito da Tasso per accumulo: accumulo di dettagli anatomici montati insieme e accumulo onomastico perché si indicano in elenco i nomi di tutti i cavalieri che vengono uccisi – un'esigenza per l'accumulo ancora tipicamente omerica.

A partire dall'ottava 92 vediamo Ruperto che, spintosi oltre, arriva di fronte al nemico contro il quale Riccardo lo aveva avvertito di non combattere: Solimano. Stranamente Solimano è l'unico dei personaggi che Tasso non inserisce in quell'elenco del *Giudicio* dei personaggi duplicati sulla scorta omerica: tutti i personaggi hanno la loro controfigura omerica che ne giustifica la riscrittura, ma Solimano è l'unico a rimanere uguale alla *Liberata*. Solo un dettaglio viene aggiunto dal Tasso sul modello omerico: la presenza del figlio Amoralto che accompagna il padre in guerra – tale aggiunta è funzionale per giustificare l'introduzione dell'episodio della morte di padre e figlio sulla scorta dell'episodio virgiliano di Mezenzio e Lauso. Sarà proprio Amoralto a ferire Ruperto:

Ruperto si girò tre volte, ed anco
ferì tre volte, e fece alte ruine,
terribil più che si mostrasse unquanco,
d'armi e di genti ch'incontrò vicine.
La quarta a lui, pur ruinoso e stanco,
de la sua morte apparve orrido fine
visibilmente, e 'n quel gravoso impaccio
Morte che per ferire alzava il braccio.

*Gerusalemme conquistata*, XIX, 101

Patroclo invece si lanciò sui Troiani con funesti propositi. Tre volte prese lo slancio, simile ad Ares ardente, gridando con voce terribile, tre volte, e nove uomini uccise. Ma quando per la quarta volta si lanciò, simile a un dio, allora per te Patroclo, apparve la fine della vita.

*Iliade*, XIV, 783-787[329]

[329] Patroclus aut Troanis mala cogitans irruitperunt. | Ter quidem postea irruit ueloci similis Marti | Terribiliter uociferans, ter aute(m) nouem uiros interfecit. | Sed quando iam quarto irruit demoni similis | Tunc tibi Patrocle apparebat uitae finis.

Questa ottava segna il declino irreversibile di Ruperto. Qui la ripresa omerica è sempre fedele: Tasso riprende la struttura narrativa del passo iliadico, ma anche le precisazioni numeriche e l'atmosfera tragica. Dopo aver seminato la rovina tra i nemici, sia all'eroe tassiano sia a quello omerico si manifesta il presagio della morte. La ripresa, dicevamo, è simmetrica anche nella numerologia: «tre volte ferì» Ruperto come «*ter quidem postea irruit*» Patroclo ed entrambi alla «quarta» gli si presenta la morte, come una apparizione, una figura che si rivela. Originale è, invece, la personificazione della Morte che alza il braccio per colpire Ruperto, come se questa diventasse una forza visibile e riconoscibile che viene «a siglare la fine delle imprese eroiche che sta compiendo in battaglia e nel duello con Solimano»[330].

E d'alto cadde, e rimbombò funesta
la fèra spada in su le cave tempie,
sí che stordissi a la percossa infesta
del re crudel che 'l suo furore adempie.
Fu tratto l'elmo a la onorata testa,
ella di piaghe offesa e gravi ed empie,
disarmata la mano e 'l petto, e 'l tergo
del fino scudo e del lucente usbergo.

*Gerusalemme conquistata*, XIX, 102

Apollo gli fece cadere l'elmo dal capo: e l'elmo risuonò rotolando tra le zampe dei cavalli, i pennacchi si insozzarono di polvere e sangue.

*Iliade*, XVI, 793-796[331]

Questa ottava descrive con solennità la caduta finale di Ruperto. Il gesto che segna simbolicamente la morte è la perdita dell'elmo dalla testa, ispirata dal rispettivo verso omerico in cui Patroclo perde l'elmo di Achille. L'evento ha una forte funzione tragica: è il momento in cui l'eroe è spogliato della sua identità di guerriero. Ma Tasso, come ormai abbiamo imparato, introduce piccoli dettagli innovativi che caricano il gesto di un significato ulteriore rispetto al modello omerico. In Omero, la caduta dell'elmo non segna la morte perché l'eroe continua a combattere ancora per qualche verso; in Tasso, la perdita dell'elmo è già il segnale che l'eroe non appartiene più al mondo, è cioè la rivelazione della nuda morte, una morte in cui anche l'eroe più valoroso viene ridotto a corpo

[330] Giorgio Barberi Squarotti, *Il tragico tassiano*, in *Torquato Tasso e l'Università*, a cura di Walter Moretti e Luigi Pepe, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, pp. 3-31, p. 15.
[331] Huiuis at a quide(m) capite galea discussit illustris Apollo: | Haec autem uoluta, crepitu(m) fecit pedibus sub equorum | Galea triumcristarum, foedate sunt comae | Sanguine et pulueribus antea quidem non fas erat.

vulnerabile, esposto alla ferocia nemica. Un altro dettaglio che rinnova la scena è la ripresa di quella sonorità omerica che sembra richiamare una campana che suona a morte («rimbombò funesta | la fera spada»). Inoltre, se in Omero la perdita dell'elmo è una "circostanza della battaglia" (è Apollo che fa cadere l'elmo dalla testa di Patroclo), in Tasso già a questa altezza è una spoliazione sacrilega perché l'elmo viene «tratto» dalla testa – in Omero, invece, la spoliazione dell'armatura di Patroclo è successiva. Questo sembra contribuire alla costruzione di una morte sacrificale che rimarca appunto la funzione che Ruperto ha avuto finora.

A questo punto interviene il narratore che commenta la morte gloriosa del giovane:

| | |
|---|---|
| Così moristi, o viva gloria o lume<br>del nobil regno, e festi eterno occaso,<br>spargendo d'un purpureo e caldo fiume<br>il sol de l'armi, in quell'orribil caso:<br>anzi volasti al ciel con altre piume<br>che d'aquila, o di Fama, o di Pegáso,<br>le tue spoglie lasciando al fier nemico,<br>lagrimosa vendetta al fido amico. | Parlava ancora e il velo della morte lo avvolse:<br>l'anima volò via dal corpo e se ne andò all'Ade<br>piangendo il suo destino, la forza e la giovinezza<br>perduta. |
| *Gerusalemme conquistata*, XIX, 103 | *Iliade*, XVI, 855-857[332] |

Questo è il punto di massima tragicità del ciclo di Ruperto e il confronto con la morte di Patroclo rivela con evidenza la differenza ideologica tra i due poemi. I due eroi muoiono giovani, valorosi e in piena gloria, ma ciò che per Omero è lamento del destino e discesa nel buio dell'Ade, in Tasso diventa sublimazione cristiana, ascensione al Cielo e glorificazione immediata.

La morte di Ruperto viene presentata dal Tasso con una formularità lirica, solenne, come se il narratore stesse pronunciando un'elegia al valore del cavaliere in stile petrarchesco (Omero, invece, non entra nel racconto per commentare la vicenda – Aristotele lodava il poeta greco per la sua capacità di non intromettersi mai nel racconto). I versi omerici sono, al contrario, essenziali, crudi: l'anima lascia il corpo e discende, non c'è spiritualizzazione, ma solo il dolore di un destino compiuto. Tasso, invece, costruisce un

[332] Sic ipsum dicentem finis mortis cooperuit: | Anima autem a membris uolans ad infernum iuit | Suam mortem lugens, linques uirilitate et pubertatem.

quadro ricco di immagini elevate: «festi eterno occaso», «spargendo d'un purpureo e caldo fium | il sol de l'armi», «volasti al ciel contro altre piume».

Infine, quella «lagrimosa vendetta al fido amico» sembra presagire la morte del nemico che lo ha ucciso per mano di Riccardo, riprendendo le ultime parole rivolte da Patroclo ad Ettore: «cadrai per mano d'Achille», annuncio di morte imminente per l'avversario che con la sua morte scatenerà la vendetta di Achille.

La conseguenza narrativa della morte di Ruperto nel poema è la necessità di richiamare Riccardo al campo. Tasso, continuando la ripresa del modello iliadico del libro XII (quindi, riprendendo un momento che nell'*Iliade* è precedente alla morte di Patroclo), introduce la figura di Giovanni, nuovo Nestore, che si fa portavoce di questo consiglio verso Goffredo. Al termine di questa perorazione che Tasso tesse con tratti lontani da Omero, troviamo l'ambasceria di Tancredi, Eustazio e Loffredo per annunciare a Riccardo la morte di Ruperto, momento nel quale Tasso recupera il filo narrativo di *Iliade*, IX, in cui si trova l'ambasceria di Aiace, Odisseo e Fenice ad Achille. Poi, sempre secondo una modalità di selezione, taglio e spostamento, Tasso racconta la reazione di Riccardo alla morte di Ruperto, modellandola sulla reazione di Achille alla notizia di Antiloco sulla morte di Patroclo.

Ma sovra un suo destrier quasi volante,
Belprato era precorso a' saldi lidi,
dove non lunge a le silvestri piante,
freme percosso il mar con rauchi stridi:
qui l'altro che fuggì maligna amante,
avea suoi alberghi solitari e fidi.
E qui solea su la marina pietra
cantar d'antiche imprese a suon di cetra.

*Gerusalemme conquistata*, XXI, 20

Giunsero infine alle tende e alle navi dei Mirmidoni e trovarono Achille che consolava il suo cuore suonando la cetra armoniosa, la cetra cesellata, bellissima, munita di un ponte d'argento, che dal bottino scelse egli stesso dopo aver distrutto la città di Eezione; con la cetra consolava il suo cuore, cantando gesta di eroi.

*Iliade*, IX, 185-189[333]

Riccardo, colui che «fuggì maligna amante» (Armida), si trova sulla costa dove il mare fa battere le onde e viene presentato nella stessa posizione e con la stessa immagine di Achille. L'eco omerico è qui immediato: Tasso riprende il motivo del canto con la cetra

[333] Myrmidonum autem in(q)ue tentoria et naue iuerunt. | Hunc aut invuenerunt mente delecante cithara, Canora, | Pulchra, uaria argenteum autem ingum erat, | Quam accepit ex spolijs, ciuitatem Ectionis destruens. | Hac at hic animu(m) delectabat, canebat aut laudes uiroru(m).

e riutilizza astutamente una delle rare pause liriche dell'*epos* omerico. Il tono dei due passaggi è lo stesso, sebbene Tasso romanticizzi questa visione inserendo la scena in un contesto naturale, quasi bucolico – diversamente dall'episodio omerico che si svolge in una più cupa tenda. Qui il dettaglio lirico della cetra iliadica viene trasposto in una dimensione elegiaca, spostando quasi l'epica dal campo di battaglia al campo dell'interiorità riflessiva, del cuore.

A questo punto l'imitazione omerica si sposta al libro XVIII, quando Antiloco annuncia ad Achille la morte di Patroclo. La notizia della morte di Ruperto viene descritta da Tasso in tutta la sua drammaticità, cioè nell'elemento patetico che ne glorifica l'amicizia cavalleresca.

E disse sospirando: – Oimè dolente,
che fia non so né 'ndovinar vorrei.
Ma se l'aspetto di colui non mente,
dolor m' apporta e lagrimosi omèi:
ché fu predetto (e bene il serbo in mente)
amarissimo pianto a' giorni miei;
chiudendo 'l mio fedele in morte i lumi
e i miei versando pur fontane e fiumi.

E per più doglia, d'empia mano ostile
questo avvenir mi dée, Fortuna, a torto,
che me disarmi, e 'n sì lungo ozio e vile
mi dividi da lui ch'altrove è morto.
Però che troppo osava il cor gentile
più ne l'onor che ne' perigli accorto:
se ciò non fosse, egli sarebbe il messo
di sua vittoria, o del suo danno stesso. –

*Gerusalemme conquistata*, XXI, 22-23

Turbato, andava dicendo a se stesso, al suo nobile cuore: «Mio dio, perchè dunque gli Achei dai lunghi capelli fuggono per la pianura verso le navi in preda al terrore? Spero che gli dei non compiano l'evento tremendo di cui un tempo mi parlava mia madre quando diceva che, mentre io ero in vita, il più valoroso dei Mirmidoni, cadendo per mano dei Teucri, avrebbe lasciato la luce del sole. Ah, certo è morto il forte figlio di Menezio, è morto: eppure gli dissi di allontanare il fuoco funesto e ritornare indietro alle navi, senza scontrarsi con Ettore».

*Iliade*, XVIII, 5-14[334]

Tasso riprende il monologo interiore di Achille che, ancora ignaro della morte di Patroclo, la intuisce, rievocando una profezia materna. Anche Tasso, con le parole di

[334] Ingemiscens autem dixit ad suum generosum animum: | Hei mihi, cur rursus comati Achiui | Nauibus in turbantur timentes campo? | Ne iam mihi perficiant Dei malas cogitationes animo, | Sicut aliquando mihi mater narrauit, et mihi dixit, | Myrmidonum optimum, adhuc uiuente me, | Manibus a Troianorum linquere lucem folis, | Certe ualde iam mortuus est Menoetij fortis filius, | Miser certeq(ue), mandaui expellentem bellicum ignem | Retro in naues ire, neq(ue) Hectori fortiter pugnare.

Riccardo, introduce una previsione della sventura dell'amico. In Omero, Achille si rivolge al proprio «cuore magnanimo» in una sorta di dialogo tragico con sé stesso in cui si intreccia il presagio, la memoria, la consapevolezza. Il ritmo è incalzante e la durezza del destino dell'amico è annunciata senza veli; le parole di Achille non sono segnate né da inquietudine né da rimorso.

La chiusa finale segna l'elemento da cui Tasso si discosta maggiormente perché la morte di Patroclo è solo la conseguenza di una disobbedienza, in Tasso la questione si complica. Tasso deroga dal modello di Achille perché, se nell'eroe greco non c'è né pentimento né senso di colpa, in Riccardo il timore per la morte di Ruperto si unisce al senso di frustrazione per non essere riuscito ad impedire quella morte – l'elemento nuovo che emerge rispetto all'*Iliade* è proprio la colpa (Riccardo chiede «perdona a me»).

La ripresa di Tasso, infine, sposta il focus su quella volontà di non affermare e di non sapere ciò che già in cuor suo Riccardo sa. La chiusa dell'ottava 22 propone e anticipa un'immagine del dolore differente da quella achillea, modellata su un'iperbole acquatica che richiama i lamenti biblici e petrarcheschi.

Ma più vicin Belprato omai discioglie
la dolorosa lingua al duolo acerbo:
– Ahi, che Ruperto è anciso, e d'auree spoglie
lieto or trionfa il vincitor superbo,
o figliuol di Guglielmo: e 'n tante doglie
perdona a me, s'in vita ancor mi serbo.
Ferito è il bel Ramusio, e sparso il sangue
han gli altri duci: Afflitto afflitto or langue. –

*Gerusalemme conquistata*, XXI, 24

«Ahimè, figlio del valoroso Peleo, un fatto tremendo ti annuncio, che mai avrebbe dovuto accadere; è morto Patroclo, si combatte intorno al suo corpo, nudo: le armi le ha Ettore dall'elmo splendente».

*Iliade*, XVIII, 18-21[335]

La morte prefigurata ora diventa certezza. La rivelazione è affidata a Belprato da Tasso e ad Antiloco da Omero, messaggeri che giungono presso l'eroe e annunciano la perdita dell'amico. Nel testo omerico, però, Antiloco si rivolge con un tono diretto che culmina nel dettaglio crudo del corpo nudo di Patroclo, spogliato da Ettore, intorno a cui si combatte ancora; nella *Conquistata* Tasso predilige un tono più addolorato che si allarga nel compianto di altri feriti.

[335] Heu Pelei fili sapientis, certe ualde tristem | Audiens nundum, qui non debebat fieri: | Iacet Patroclus, mortuum autem iam arca pugnant | Nudum, et arma tenet galeatus Hector.

La notizia della morte dell'amico segna una frattura tanto nel racconto tassiano tanto nel racconto omerico, ma mentre Omero fa di questa frattura una miccia che accende la collera di Achille, Tasso la trasforma nella miccia che accende il sentimento della pietà cristiana.

Così disse Belprato; e 'l seno e 'l viso
tutto d'amare lagrime s'asperse;
ma di Riccardo, a quel dolente avviso,
nube atra di dolor gli occhi coperse,
e cadde in su lo scoglio ov'era assiso,
e la cetra gittando in mar sommerse;
e l'armonia rivolse in mesti accenti:
pianger seco pareano 'l mare e i venti.

*Gerusalemme conquistata*, XXI, 25

Così disse, e una nera nube di dolore avvolse l'eroe; con entrambe le mani prese la cenere arsa e se la sparse sul capo, sfigurando il bellissimo volto; cenere nera copriva la tunica profumata; nella polvere giaceva lui stesso, lungo disteso, e con le mani insozzava e strappava i capelli. Le schiave, che Achille e Patroclo conquistarono in guerra, uscite di corsa dalle tende circondarono l'intrepido eroe: con l'animo afflitto gettavano alte grida, si battevano il petto e le ginocchia si piegavano a tutte.

*Iliade*, XVIII, 22-31[336]

I versi omerici vedono un Achille straziato che si cosparge il capo di cenere, si stende nella polvere, si strappa i capelli e viene circondato da un coro di schiave in lacrime, viene cioè incluso in una dimensione collettiva del lutto. È uno dei momenti più patetici dell'epica omerica, un momento in cui il dolore si manifesta in gesti rituali, grandiosi. Tasso, pur riprendendo quella «nube atra di dolor» dalla «*doloris nebula nigra*» di Achille, riscrive la scena in chiave più lirica, spirituale, elegiaca. Il dolore di Riccardo non è manifesto e accecato come la «reazione ferina dell'eroe acheo»[337], ma composto, struggente. Riccardo, semplicemente, cade sullo scoglio dove era seduto e getta la cetra in mare, un gesto simbolico che sembra indicare l'abbandono della poesia, un silenzio poetico di fronte alla morte. Il pianto di Riccardo, inoltre, non è gridato, ululato, ma immerso nel paesaggio, nella natura. L'omerismo tassiano di questa scena si manifesta in quel suo adeguamento ai costumi rinascimentali; in effetti, la reazione eccessiva di

[336] Sic dixit: hunc autem doloris nebula cooperuit nigra; | Ambabus autem minibus capiens paluerem ardentem | Fudit in capite gratiosam autem deturpauit faciem, | Mundam autem tunicam niger circa fedeit cinis. | Ipse autem in pulueribus magnus magne extensus | Iacebat dilectis aut(em) minibus coma deturpabat scindes. | Ancillae autem quas Achilles praedatus est, Patroclusq(ue). | Animum tristes ualde eiulabant, et foras | Cucurrerunt circa Achillem sapientem minibus aut oes | Pectora p(er)cutiebant, soluta sun taut membra unius cuiusq(ue).

[337] Maria Teresa Girardi, *Tasso e la nuova «Gerusalemme»: studio sulla 'Conquistata' e sul 'Giudicio'*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2002, p. 66.

Achille non poteva essere trasposta qual era nel poema epico cristiano per via di quella categoria di decoro su cui Tasso ha insistito nel *Giudicio*:

> Ho ricercata la compassione […] più che da tutte l'altre persone e da gli altri avenimenti, da la morte di Roberto d'Ansa laudata e lacrimata poeticamente quanto ho giudicato esser conveniente[338].

Qui l'omerismo tassiano è un omerismo che tiene conto anche dei precedenti cinquecenteschi, cioè di Trissino e Alamanni, che propongono una riscrittura in termini moderni del precedente omerico, ma che si dimostrano agli occhi di Tasso infelici ed incapaci di imitare i costumi e il decoro delle figure. L'imitazione stretta di Omero finirebbe, infatti, per trasferire sul piano della contemporaneità una reazione del personaggio non più accettabile. Dunque, la correzione che Tasso introduce per rappresentare il dolore di Riccardo è mediata da un filtro petrarchesco. In particolare, si preleva la dimensione del "languire" della seconda parte del *Canzoniere,* momento in cui l'io lirico riflette sulla morte dell'amata, ma anche sulla morte come evento che obbliga l'uomo ad una riflessione sul proprio destino.

Il modello omerico della reazione al lutto necessitava, quindi, per Tasso di una rielaborazione profonda alla luce di altri modelli che riuscissero a rendere il dolore lacerante di Riccardo in maniera più decorosa. Ecco che quella cetra gettata in mare che «l'armonia rivolse in mesti accenti» rileva la lezione petrarchesca di *Rvf*, 292, 12-14 («Or sia qui fine al mio amoroso canto: | secca è la vena de l'usato ingegno, | et la cetera mia rivolta in pianto») oppure quel «pianger seco pareano 'l mare e i venti» evoca un elemento topico della poesia petrarchesca, ovvero la compartecipazione della natura agli stati d'animo dell'io, ed è un relitto di *Rvf*, 148, 7 («quant'un bel rio ch'ad ognor meco piange»)[339].

Tasso, quindi, modifica l'impronta stilistica e il registro retorico e tematico andando verso una dimensione bucolica, che sappiamo avere il suo massimo rappresentante nel modello virgiliano. Questa nuova dimensione della *Conquistata* consente a Tasso sia l'introduzione di riflessioni profonde sul tema della morte sia l'introduzione di un nuovo

---

[338] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 179.
[339] Matteo Residori, *L'idea del poema. Studio sulla Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004, p. 224.

registro che deroga dal modello omerico e lo sostituisce con fonti più disponibili alla rappresentazione della consolazione.

> Flebil concento a l'arenosa sponda
> facean, senza mostrar gli usati orgogli.
> «Ruperto» l'erta rupe, e l'aura e l'onda
> rispondean pur «Ruperto» a' suoi cordogli;
> par che la cetra al nome ancor risponda,
> percossa e ripercossa a' duri scogli:
> mormoravano gli antri oscuri e foschi
> a quel suon tenebroso, e i seggi e i boschi.
>
> *Gerusalemme conquistata*, XXI, 26

Qui ritroviamo la compartecipazione della natura al lutto di Riccardo, in particolare Tasso propone un gioco di corrispondenze fra il mondo interiore dell'eroe che soffre la perdita e il mondo naturale che interiorizza il lutto del cavaliere. L'imitazione omerica viene abbandonata e al suo posto Tasso convoca suggestioni elegiache, petrarchesche e virgiliane. «L'arenosa sponda», «l'erta rupe», «l'aura», «l'onda», «gli antri oscuri» sono termini che rientrano in un lessico codificato, proveniente dalla tradizione lirica del Petrarca, tradizione in cui il paesaggio si fa specchio dell'anima. Quello stesso paesaggio compartecipativo risponde alla sofferenza di Riccardo con un eco dolente, reiterato, «Ruperto…Ruperto». Tale eco «deriva probabilmente dall'incrocio di due luoghi virgiliani: la fine dell'epillio di Aristeo e Orfeo nel IV libro delle *Georgiche*, dove è descritta la testa recisa di Orfeo che galleggia sulle acque dell'Ebro continuando a invocare l'amata […]; e la breve evocazione della vicenda di Ercole e Ila nella VI ecloga, con l'immagine della riva marina che riecheggia del nome del giovinetto scomparso»[340]. Il dolore, comunque, non è più esibito in gesti eclatanti, ma viene consegnato al paesaggio che lo trasforma in una sorta di elegia collettiva, condivisa. Questo è senz'altro il più radicale tradimento rispetto al modello omerico: laddove Omero celebrava la morte con il grido, Tasso la sublima nel rumoreggiare silente della natura.

Dopo la drammaticità di questo episodio troviamo l'apparizione, costruita sempre sul modello del libro XVIII dell'*Iliade*, della madre di Riccardo e del corteo delle ancelle

[340] Matteo Residori, *L'idea del poema. Studio sulla Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004, p. 225.

che accompagnano il coro lamentoso del dramma che si sta svolgendo. Anche questo episodio di radice iliadica è intessuto sia da elementi bucolici – i nomi delle ancelle sono nomi pastorali, Dafne, Gloria e Silvia, e nomi di ninfe marittime, Mergellina, Mifise e altre – sia da tessere petrarchesche. Tutta questa dimensione di compartecipazione al dolore della natura continua a rimodulare l'iniziale disperazione incontinente di Achille, presentando un indugio sulla sofferenza, su quel languire umano.

La ripresa omerica ritorna con l'intervento diretto della madre di Riccardo, modellato sull'intervento di Teti, madre di Achille, ma con delle differenze importanti.

Tutte eran fide in quel dolor compagne,
mostrando al cavalier pietate onesta;
ma la madre al figliuol che geme e piagne,
pose la man sovra la bionda testa:
– Figlio (dicea), perché t'affliggi e lagne
fuor d'ogni stil? Qual maraviglia è questa?
che l'un l'altro nemico uccida in guerra
e Morte d'un mortal trionfi in terra?

*Gerusalemme conquistat*a, XXI, 32

«Figlio mio, perchè piangi? Quale dolore ti colpisce nell'animo? Parla, non nascondermi nulla; eppure tutto Zeus ha compiuto secondo la tua volontà, quando levando al cielo le mani, chiedevi che i figli dei Danai, ricacciati verso le navi, sentissero la tua mancanza e patissero tremende sciagure».

*Iliade*, XVIII, 73-77[341]

Se Teti comprende il dolore di Achille e il suo desiderio di vendetta, la posizione della madre di Riccardo è più rigida e ferma e si articola in una sorta di rimprovero al figlio che gli ricorda che il dolore è comprensibile, ma deve esserci anche la comprensione dell'inevitabilità della morte: Ruperto era un cavaliere e in quanto tale poteva morire. La madre, dunque, dimostra un atteggiamento di maggiore responsabilità.

La coppia di verbi «geme e piagne» è introdotta da Tasso sul modello petrarchesco che utilizza questa coppia di verbi in rima fra loro (*Rvf*, 311). Questi richiami pongono il discorso su un livello diverso rispetto alla fonte omerica e preannunciano un discorso che vira verso il recupero della dimensione etico-cavalleresca che Riccardo deve riconoscere in virtù delle sue nobili origini.

Il discorso della madre innesca la riflessione di Riccardo, ancora titubante nell'animo: Riccardo sta vivendo un'esperienza dolorosa e profonda, diversa da quella

[341] Fili, qui ploras? Qui autem te mentibus accepit dolor? | Eloquere, non caela; haec quidem iam tibi finita sunt | A Ioue, sicut iam prius orasti manus eleuans | Omnes in puppibus errare filios Achiuorum | Tui egentes patiq(ue), grauia opere.

già provata per la morte del padre. Alla dichiarazione del proprio dolore e all'ammissione della propria colpa per non aver saputo o potuto difendere l'amico segue il lamento e la perentoria decisione di muovere vendetta al nemico che ha strappato Ruperto alla vita:

> Né spero di veder la patria e 'l monte,
> ove in gran sede me Fortuna affise,
> se prima in guerra io non mi trovo a fronte
> a quel fellon che il mio fedel ancise:
> ch'invendicato ritornar de l'onte
> non debbo, altrui cedendo arme e divise,
> né d'altre spoglie ornar gli altari o i tempi,
> le mie lasciando, e vergognosi esempi;

*Gerusalemme conquistata*, XXI, 38

Riccardo, dunque, passa dalla contemplazione dolorosa all'azione risoluta. Il passaggio ricalca ancora esplicitamente la svolta narrativa omerica: come Achille si riattiva alla notizia della morte di Patroclo, così Riccardo non vivrà se non vendica la morte dell'amico. La vendetta di Riccardo non è un desiderio di annientamento, ma un principio cavalleresco di onore e di giustizia che si accompagna alla volontà di riprendere in mano le sorti della conquista di Gerusalemme. Dunque, l'imitazione tassiana si carica di una tensione etica e cristiana che è assente nel modello greco. In questo modo, anche nel momento in cui l'epica di Tasso si riavvicina a Omero per funzione narrativa, comunque se ne distacca per forma, tono e significato.

Con questa scena si chiude la ripresa omerica per il compianto funebre di Ruperto, ma si apre un nuovo compianto con i toni più gravosi dell'*Eneide* e del *Canzoniere*.

Per concludere, il ciclo che ruota attorno alla figura di Ruperto costituisce uno dei momenti di maggiore densità epico-lirica, nonché il punto più alto del confronto e del dialogo fra la poetica tassiana e il modello omerico. La "Patrocleia" di Ruperto rappresenta perciò il vertice dell'omerismo tassiano e il cuore pulsante dal quale si diramano i nuovi canoni dell'epica cristiana, capace di tenere insieme la memoria del passato poetico omerico e l'urgenza di una rappresentazione del presente cristiano-controriformistico.

Alla luce dell'intero episodio, seppur frammentato per esigenze tecniche, si può affermare che l'omerismo tassiano, dichiarato e testualmente riconoscibile nei passi

analizzati, è pervasivo sia «in senso "orizzontale" […] ma anche "verticale"»[342], è riconoscibile, cioè, sia in tutto l'episodio sia su più livelli del testo. Tre, in particolare, sono i livelli su cui si muove l'omerismo tassiano di questo episodio: testuale, per la ripresa letterale di immagini e situazioni e per i calchi precisi di alcune formule ed espressioni; strutturale, nella ricollocazione delle sequenze narrative principali; ideologico, per la radicale trasformazione dell'epica omerica alla luce della visione cristiana del mondo.

Dunque, tale confronto con il modello omerico evidenzia i caratteri principali dell'operazione tassiana nella quale il poeta, pur mantenendo i nodi strutturali dell'amicizia di Achille e Patroclo, riorganizza e trasforma i materiali omerici secondo una nuova logica strutturale, narrativa, ideologica e morale. Tasso esercita una lettura consapevole del modello, ne isola i momenti fortemente simbolici e li adatta alla nuova architettura della *Conquistata:* sposta episodi, innesta riflessioni liriche o aggiunge dettagli che Omero aveva trascurato. Ancora, l'omerismo si caratterizza per una trasfigurazione dei toni e del significato di molti episodi: il *pathos* forzatamente eroico si stempera nella comprensione cristiana della morte, la furia si acquieta nella pietà, la forza esuberante si placa nella fragilità dei corpi, e persino la vendetta si assopisce nella giustificazione etica.

### 3.5.2. La morte di Argante

Argante è un altro di quei personaggi significativamente omerizzati all'interno della *Conquistata*, a partire ancora una volta dalla costituzione di una rete di relazioni familiari molto fitta che lo assimila all'*Ettore* iliadico.

Nella *Liberata*, il sovrano Aladino, il Ducalto della *Conquistata*, viene sostenuto da Argante, una sorte di battitore libero, cavaliere autonomo che non ha nessun legame né con il sovrano di Gerusalemme né con Gerusalemme stessa. Qui ci viene presentato come un campione dalla forza animalesca, un eroe intrattenibile di fronte alla guerra:

> Questo soldato, sprezzatore di ogni legge e d'ogni ragione, che non ha altro Dio che la spada, che sembra combattere assai più per odio del nome cristiano che per amore della nazione a cui appartiene, al quale l'uccisione d'un nemico è voluttà non dovere, che di ambasciatore si tramuta in guerriero, che ritorce la spada donatagli da un cristiano in petti cristiani e se ne vanta, che insulta ai cadaveri e passa loro col cavallo sul petto, che rifiuta il dono della vita

[342] Federico Di Santo, *La "Patrocleia" di Ruperto nella Gerusalemme Conquistata. Il modello omerico e la riscrittura del poema tassiano*, in «Maia. Rivista di letterature classiche», 63, 2, 2011, pp. 330-365, p. 363.

> fattogli da un avversario generoso, e paga di perfidia […]. Argante mi offre l'immagine dell'uomo abbandonato a sé solo, confidente nelle proprie forze, sprezzatore de' suoi fratelli, e più presto che a cedere a lasciarsi schiacciare dalla necessità. Non ch'egli infranga le leggi; le ignora; l'arroganza è per esso virtù, e la guerra bisogno[343].

Così Luigi Career ci presenta un quadro esaustivo dell'Argante della *Liberata*, reputando questo «uno dei caratteri più singolari e più belli ad un tempo, che uscissero dalla fantasia di alcun poeta antico o moderno»[344]. Si tratta, però, di un personaggio che già nella sua veste originaria presenta «reminiscenze classiche e romanzesche»[345]: da un lato, infatti, Tasso per delineare il suo eroe avversario si serve del Rodomonte («Argante è una reminiscenza di Rodomonte, con faccia più seria»[346]), dall'altro sembra servirsi del Mezenzio virgiliano[347]. La costruzione dell'eroe infedele viene, dunque, filtrata dal Tasso attraverso una tradizione letteraria ben riconoscibile che restituisce al personaggio una dignità epica diversificata. Nonostante questi riferimenti, però, Tasso, già all'altezza della revisione romana, nutre il desiderio di avvicinare in maniera più insistita la figura di Argante a quella di Ettore, un desiderio che solo con la *Conquistata* si concretizza in maniera evidente e significativa.

Nella *Conquistata* non è più Aladino il sovrano di Gerusalemme, personaggio fittizio, ma uno storicissimo Ducalto che viene presentato dal Tasso insieme a tutto il suo ampio corredo familiare; il primogenito di Ducalto è proprio Argante. In questo modo, Tasso crea un legame di tipo familiare fra il sovrano di Gerusalemme e Argante, e quest'ultimo non può più combattere come campione privato, ma dovrà farlo come difensore della sua città; Tasso carica così il personaggio di una missione, cioè la difesa della collettività. Già questo primo dato familiare illumina il parallelo con Ettore, eroe che difende le mura della città governata da suo padre Priamo. Invece, il secondo dato che avvicina in maniera significativa Argante ad Ettore è la presentazione della sua famiglia. Dunque, ci viene fornito un eroe dotato di una propria rete di legami affettivi da difendere: oltre al padre, Argante viene dotato di una moglie, Lugeria (un'Andromaca tassiana), di

---

[343] Luigi Career, *La Gerusalemme Liberata e la Conquistata: riscontri e considerazioni*, Padova, Coi tipi della Minerva, 1828, p. 327
[344] *Ibidem*.
[345] Daniela Foltran, *Dalla «Liberata» alla «Conquistata». Intertestualità virgiliana e omerica nel personaggio di Argante*, in «Studi tassiani», 40-41, 1992-1993, pp. 89-134, p. 89.
[346] Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, vol. II, Bari, Laterza, 1962, p. 157
[347] Cfr. Daniela Foltran, *Dalla «Liberata» alla «Conquistata». Intertestualità virgiliana e omerica nel personaggio di Argante*, in «Studi tassiani», 40-41, 1992-1993, pp. 89-134.

un giovane figlio, Salmansar-Giordano, di una madre, Funebrina (l'Ecuba omerica), oltre che di innumerevoli fratelli.

> Non ritrovava intanto o pace, o posa,
> l'alma inquieta del feroce Argante;
> ma del fin de la guerra ancor pensosa,
> mille forme d'orrore avea davante:
> il rischio de' fratei, l'etá gravosa
> del vecchio padre ed, anzi il fin, tremante:
> i preghi de la moglie, e i teneri anni
> del figlio, il proprio onore, e i lunghi affanni.
>
> *Gerusalemme conquistata*, XXII, 49

Quindi, Argante, che nella *Liberata* è «impaziente, inessorabil, fero | ne l'arme infaticabile ed invitto, | d'ogni dio sprezzatore, e che ripone | ne la spada sua legge e sua sua ragione» (*Gerusalemme liberata*, II, 59), nella *Conquistata*, pur conservando parzialmente questi tratti («impaziente, inesorabil, fero | ne l'arme infaticabile ed invitto», *Gerusalemme conquistata*, II, 91), acquista una dimensione più quieta, attenta alla strategia militare, ma anche collegata a legami affettivi e familiari che la sua posizione obbliga a difendere. In questo passaggio, infatti, appare evidente come l'eroe, in ottemperanza al nuovo profilo omerico che gli viene restituito, è spinto in battaglia non da motivazioni personali, ma *in primis* dalla protezione verso i suoi legami "istituzionali" (i dodici fratelli e il padre Ducalto) e i suoi legami "privati" (la moglie Lugeria e il figlio), infine per difendere il proprio onore. Questo dimostra un rovesciamento quasi radicale tra il primo Argante che metteva al primo posto la propria onorabilità e il nuovo Argante che, invece, si preoccupa quasi esclusivamente dei destini collettivi e dei suoi affetti. Dunque, se è vero che da un lato il modello omerico fa sparire «ogni segno di titanismo»[348] dal personaggio di Argante, dall'altro è innegabile che l'eroe ne acquista in empatia e in umanizzazione.

Lo scarto fra l'originario Argante e il «novo Ettorre» (*Gerusalemme conquistata*, VII, 34, 5) non manca, però, di creare delle tensioni e delle incoerenze nella *Conquistata*, creando due nature all'apparenza non coesistenti in contemporanea: lo stesso Argante che

[348] Daniela Foltran, *Dalla «Liberata» alla «Conquistata». Intertestualità virgiliana e omerica nel personaggio di Argante*, in «Studi tassiani», 40-41, 1992-1993, pp. 89-134, p. 134.

prima viene descritto, riprendendo con poche modifiche il passo della *Liberata*, come «de' rischi sprezzator, che gloria elegge, | a cui la propria spada è nume e legge» (*Gerusalemme conquistata*, II, 91), quindi mosso unicamente dal culto della spada, viene successivamente umanizzato e radicato in una dimensione affettiva che lo rende figlio, marito e padre amorevole. Quest'ultimo tratto, dunque, pur avvicinandolo all'archetipo omerico di Ettore, entra in contrasto con il ritratto iniziale dell'eroe isolato e spietato, accentuando una incoerenza interna di cui Tasso non sembra preoccuparsi; ma l'obbiettivo del poema riformato non è più quel «picciol mondo» in cui tutto si deve ricollegare perfettamente. In questo senso, la convivenza di queste due nature contrastanti in Argante se da un lato è certamente una «conseguenza inevitabile di una non adeguata fusione fra parti vecchie e nuove»[349], dall'altro è comunque il sintomo più evidente di una poetica che ha smesso di essere legata alla rigidità e alla coerenza per assumere l'epica classica come unico orizzonte di riferimento.

Argante non è tuttavia assimilato e assimilabile ad Ettore per la sola dimensione privata e familiare. Nel processo di omerizzazione del personaggio Tasso non smorza la natura militarmente forte e la capacità distruttiva dell'eroe, ma anzi riprende i tratti essenziali della forza bruta dell'eroe omerico: così Argante combatte come «un sasso alpestro» che «tutto abbatte ciò ch'a caso incontra» (*Gerusalemme conquistata*, XVIII, 18), combatte cioè con una forza cieca e inarrestabile che è la stessa di Ettore alla guida del suo esercito in battaglia quando come «pietra che rotola da una roccia» (*Iliade*, XIII, 137) si abbatte sull'esercito avversario. Tasso, dunque, riproduce il modello omerico anche nella configurazione della potenza dell'eroe, anche se è soprattutto nella tensione dei legami di Argante e nella natura sia politica sia affettiva-privata di questi che si ritrova il tasso di convergenza più altro fra l'eroe della *Conquistata* e l'eroe omerico. È questo, poi, che genera quella consistente patetizzazione del personaggio del tutto inedita rispetto alla *Liberata.*

Sicuramente l'episodio più ampiamente riformulato sulla base del precedente omerico è l'episodio che ne descrive prima l'incontro con la moglie e poi la sua morte. Nella parte finale della traiettoria del personaggio di Argante c'è, infatti, una evidente duplicazione dell'incontro che ha Ettore con la moglie Andromaca: si tratta di un episodio

[349] Daniela Foltran, *Dalla «Liberata» alla «Conquistata». Intertestualità virgiliana e omerica nel personaggio di Argante*, in «Studi tassiani», 40-41, 1992-1993, pp. 89-134, p. 128.

patetico nel quale la moglie cerca di convincere Ettore a non scendere in battaglia perché, secondo una nuova prefigurazione della morte, questa lo vedrà tornare sconfitto, una sconfitta che lascerà lei e il figlio abbandonati ad un destino crudele. Questo è un episodio ad altissima carica patetica che Tasso non solo riscrive, ma colloca nell'imminenza della morte di Argante, diversamente da quanto avveniva nell'*Iliade*. Questa ricollocazione dell'episodio omerico in prossimità della morte dell'eroe genera un consequenziale innalzamento drammatico rispetto all'originale.

Rivolgendoci preliminarmente al *Giudicio*, indaghiamo in che modo Tasso rielabora la morte di Argante secondo quel processo di riscrittura omerica che mette in mostra similitudini e dissimilitudini rispetto al modello. Anche in questo caso, come in quelli già osservati per la riconfigurazione delle coppie Goffredo/Riccardo e Riccardo/Ruperto, il confronto con l'*Iliade*, guidato dalle indicazioni poetiche fornite dallo stesso Tasso, consente di cogliere le modalità attraverso cui l'omerismo tassiano prende forma in chiave originale.

> Ne la morte d'Argante imito quella di Ettore; […]; ne la prima, Argante ne la fuga non somiglia ad Ettore, peroch'egli non vuol fuggire; ma questo timore del fuggire si descrive ne la persona d'un suo fratello giovane e delicato, al quale era più conveniente[350].

Tasso, nel riscrivere la morte di Argante sulla scorta di quella di Ettore, opera una significativa trasformazione rispetto al personaggio omerico. Tasso sta sostanzualmente rivendicando la propria libertà rispetto al modello, specificando che non ha voluto attribuire ad Argante la codardia della fuga, tratto proprio dell'Ettore iliadico. Questo avviene perché Tasso ha voluto contribuire con il suo personaggio ad una nuova visione di eroismo pagano che, seppur ispirato all'eroismo greco, è filtrato da un codice migliore in cui l'onore, la fermezza e la dignità della morte assumono un valore non diverso da quello che è proprio dell'eroe cristiano.

Il timore, elemento della rappresentazione omerica della condizione umana di fronte alla morte, non viene però abbandonato completamente dal Tasso, ma solo trasposto su un personaggio secondario che funge da strumento drammatico per rendere comunque presente la tensione emotiva della scena, senza però intaccare la figura eroica di Argante. Dunque, l'imitazione tassiana corregge questa parte del poema, eliminando da

[350] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Editrice Salerno, 2000, p. 163.

Argante quell'atteggiamento poco onorevole che Ettore assume nell'*Iliade*, ma operando un adattamento intelligente che conserva la pietà della fuga omerica, ma ne modifica la direzione.

> E questi così è ucciso al fonte di Siloe, com'il principe troiano a quello di Xanto e di Scamandro. Ma ne la difesa de la patria e de la sua fede Argante è similissimo ad Ettore, e per questo meritevole de le lagrime e de' lamenti de la moglie e de la madre e de l'altre donne saracine, le quali, essendo innocenti, bench'infedeli, possono muover gran compassione[351].

Eliminato questo tratto poco lodevole di Ettore dal personaggio di Argante, la restante conformazione del personaggio è ripresa dall'*Iliade* in modo palmare: la morte dell'eroe saraceno è costruita sul modello di quella del principe troiano, sia per contesto topografico (Ettore cade presso i fiumi di Xanto e di Scamandro così Argante muore presso la fonte di Siloe) sia per funzione narrativa perché è soprattutto sul piano del valore affettivo della morte che la somiglianza si fa più profonda. Inoltre, Tasso sottolinea che Argante, essendo simile ad Ettore «ne la difesa de la patria e de la sua fede», è meritevole dello stesso compianto.

Tuttavia, la posizione tassiana introduce una sfumatura originale: le donne saracene sono infedeli, appartengono cioè ad un'altra religione, ma, nonostante ciò, sono capaci di suscitare compassione. Dunque, è proprio la dimensione affettivo-familiare a diventare per Tasso un «terreno privilegiato su cui esplorare e far crescere, sulle orme omeriche e virgiliane, le potenzialità del registro patetico»[352].

> E là dove la persona d'Argante prima non era miserabile, ora è divenuta miserabilissima, perché di soldato straniero e mercenario è divenuto figliuolo di re e di regina cristiana e principe natural di quella città, difensore del padre, amator della moglie e costante ne la difesa e ne la fede; e però quella pietà che si niega alla legge, si puo conceder a la natura ed a l'umanità[353].

Qui Tasso sta argomentando come è intervenuto nella riconfigurazione dell'eroe per garantirne una morte tragica e pietosa, e l'amplificazione degli aggettivi riferibili ad

---

[351] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Editrice Salerno, 2000, p. 163.
[352] Maria Teresa Girardi, *Tasso e la nuova «Gerusalemme»: studio sulla 'Conquistata' e sul 'Giudicio'*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2002, p. 75.
[353] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Editrice Salerno, 2000, p. 164-165.

Argante serve proprio a dimostrare l'espansione della sua dimensione lirica e patetica. Inoltre, sono tutti dettagli familiari che lo riconducono apertamente ad Ettore (difensore della patria e del padre in quanto figlio del sovrano di Gerusalemme, erede al trono e marito). La dotazione di legami familiari e affettivi ha una funzione poetica precisa: rendere Argante «miserabilissimo», degno cioè di muovere la compassione tragica tramite la nobilitazione della sua caduta. Tasso, dunque, assimila Argante ad Ettore non solo per la struttura dell'episodio che ne descrive la morte, ma anche per la densità simbolica che il personaggio acquisisce.

Infine, Tasso aggiunge:

> I lamenti di Lugeria, di Funebrina e d'Erminia sono assai simiglianti a quelli di Andromeda, d'Ecuba e di Elena[354].

A questo punto la dimensione patetica del personaggio giustifica anche l'introduzione dei pianti funebri per Argante, un episodio introdotto *ex novo* nella *Conquistata* in cui i personaggi femminili (la moglie Lugeria, la madre Funebrina e Nicea, ex Erminia[355]) fanno da corredo all'eroe, così come accadeva nell'*Iliade*. Questa costruzione finale del racconto di Argante è allora volutamente pensata e aggiunta dal Tasso per offrire uno spazio maggiore al patetismo, e per ricalcare ovviamente il racconto omerico.

Il lavoro che Tasso fa rispetto all'*Iliade* per la parabola di Argante è, come abbiamo già osservato per l'episodio di Ruperto, un lavoro di ripresa e montaggio delle sequenze narrative: nell'*Iliade* l'episodio dell'incontro fra Ettore e la moglie Andromaca si colloca nel libro VI, quindi nelle parti ancora esordiali del poema, mentre la morte di Ettore per mano di Achille avviene alla fine del poema nel libro XXII (il suo compianto, invece, si situa nel libro XXIV, quando assistiamo alla scena del corpo dell'eroe che viene restituito alla sua famiglia). Tasso compatta le due sequenze e le collega logicamente l'una all'altra, restituendo una consequenzialità migliore rispetto al modello omerico che, distanziando i due episodi, sminuisce l'effetto patetico della supplica della moglie.

Tasso, dunque, nel libro XXII inserisce una serie di ottave dedicate all'incontro di Argante con la moglie e il figlio, episodio che ricalca il passaggio del sesto libro

---

[354] Torquato Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Editrice Salerno, 2000, p. 164-165.

[355] Qui si evidenzia la svista tassiana che attribuisce a Nicea il nome che le era proprio nella *Liberata*, Erminia appunto.

dell'*Iliade*. Poi, nell'immediato libro XXIII, dopo lo scontro con Tancredi, Tasso colloca la morte dell'eroe saraceno. Sempre nel libro XXIII, poche ottave dopo la morte, il corpo di Argante viene riconsegnato alla famiglia e ha luogo il compianto funebre, modellato su *Iliade*, XXIV. Questo schema strutturale cambia radicalmente il profilo dell'Argante della *Liberata* la cui parabola da un lato viene arricchita sia nella sezione precedente alla sua morte con il colloquio con la moglie sia dopo la sua morte quando si svolge il suo compianto (ma anche durante il duello con Tancredi a cui Tasso dedica molte più ottave rispetto alla *Liberata*), dall'altro viene chiusa e stretta fra queste due sequenze di carattere privato che consentono una lettura di tipo patetico. Questo inquadramento consente ad Argante di uscire di scena non in quanto semplice cavaliere che muore combattendo, ma come eroe compianto amaramente perché, morendo, lascia indifesi moglie e figlio, padre e patria.

Iniziamo l'analisi della parabola di Argante partendo proprio dalla prima sequenza patetica che ne rinnova definitivamente la fisionomia.

Mentre Argante è meditabondo sui rischi che comporta la guerra, la moglie giunge da lui, accompagnata dalle ancelle e dal figlio. Lugeria, come l'Andromaca omerica, comprende le necessità che spingono il marito a scendere in battaglia, ma cerca di convincerlo ad astenersi dalla stessa per ragioni che, ovviamente, sono di natura privata, coniugale, affettiva.

Una di lor portava in braccio il figlio
che poco anzi lasciato avea la culla,
e pargoleggia ancor nel gran periglio,
e de l'altrui dolor sa poco o nulla:
bello era come rosa o fresco giglio;
e spesso del gran padre il duol trastulla,
che Giordano il chiamò: le genti dome
Salmansar il dicean con regio nome.

*Gerusalemme conquistata*, XXII, 52

Gli si fece incontro Andromaca e insieme a lei veniva l'ancella che teneva tra le braccia il bambino, piccolo, tenero ancora, l'amato figlio di Ettore, bello come una stella. Ettore gli aveva dato nome Scamandrio, ma lo chiamavano tutti Astianatte perchè era Ettore, lui solo, che proteggeva la città di Ilio.

*Iliade*, VI, 399-403[356]

[356] Quae ei postea obuiauit, simulq(ue) famula ibat cum ipsa, | Puerum in sinu habens tenerum infantem frustra, | Hectoridem dilectum, similem stellae pulchreae. | Hunc Hector nominauit Camandrium, | Sad alij Astianacta, solus enim tutabatur Troiam Hector.

Qui l'imitazione è serrata, quasi una traduzione letterale dell'addio di Ettore ad Andromaca. La struttura narrativa dei due passi è, infatti, identica. Come in Omero, anche in Tasso compare un'ancella con un bambino in braccio. Se il bambino omerico è «*tenerum*», quello tassiano più liricamente «pargoleggia ancora nel gran periglio»; inoltre, sebbene in entrambi i casi il bambino ignora il tragico destino che lo attende, Tasso enfatizza questo aspetto di ignoranza infantile con quel «e de l'altrui dolor sa poco o nulla» – una «nota tutta tassiana, assente nel modello, della spensierata inconsapevolezza infantile della sofferenza»[357].

Tasso, poi, continuando su un registro petrarchesco, amplifica quella similitudine omerica che paragona il figlio di Ettore ad una «vaga stella» facendo diventare il figlio di Argante bello «come rosa o fresco giglio», un'immagine naturale sempre, ma decisamente più poetizzata che sembra rimandare meglio alla dimensione della caducità della vita, alludendo a come la bellezza fiorente del figlio sia destinata presto a perire a causa della guerra.

Infine, si ritrova l'«inconfondibile particolare omerico del doppio nome»[358]: Astianatte-Scamandrio diventa Giordano-Salmansar, reiterando quella duplicità di dimensione privata e dimensione collettiva – Giordano è un nome biblico datogli dal padre e ispirato al nome di un fiume, Salmansar è il nome regale con cui lo appella la popolazione. Si tratta di un omaggio evidente alla costruzione onomastica omerica che viene però trasposta nell'universo cristianizzato. È evidente, allora, come Tasso non cerchi di nascondere le sue riprese, ma piuttosto vuole ora costruire un'imitazione talmente fedele da far riconoscere immediatamente al suo lettore il precedente omerico.

Tacito rimirando il fero padre,
come soleva, al pargoletto arrise.
Piangeva appresso la dolente madre:
e presa quella man che tanti ancise,
e spesse volte a le nemiche squadre
de la vittoria alto sentier precise,
disse: – Questa virtù che gli altri affida,

Guardando il figlio sorrise Ettore, senza parlare. Ma Andromaca gli fu vicina piangendo, gli presa una mano e gli disse: «Infelice, la tua forza la tua rovina […]».

*Iliade*, VI, 404-407[359]

[357] Federico Di Santo, *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade» dal Trissino al Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, p. 240.
[358] *Ibidem*.
[359] Hic quidem arrisit in puerum taciturnitate. | Andromache autem ipsum prope astabat lachrymans, | Inq(ue) eius appropinquauit manu, uerbuq(ue), dixit et denomi | Foelix, corrupte tua fortitude, neq(ue) misereris nauit.

signor mio caro, a morte alfin ti guida.

*Gerusalemme conquistata*, XXII, 53

Qui inizia la supplica della moglie. Argante guarda suo figlio sorridendo con la stessa gestualità con cui Omero fa sorridere Ettore alla vista del bambino. Questo tratto ci precisa la nuova configurazione dell'eroe saraceno che non è più solo «fero», campione di *feritas*, ma è anche «padre», un padre che guarda amorevolmente il proprio bambino. La stessa gestualità si ritrova nel particolare omerico della mano che, derogando dalla solita simbologia tassiana per cui la mano è espressione allegorica della forza, ci ricorda come la mano che ha ucciso tanti avversari è la stessa mano capace di un contatto delicato, di natura intima, affettiva. Il discorso della moglie comincia con gli stessi toni dolenti di Omero: il destino a cui i due eroi stanno andando incontro è la morte.

Il discorso continua introducendo elementi patetici e privati che rimandano alla condizione in cui verseranno le loro vite dopo che lui sarà morto:

Abbi pietà del tuo figliuol diletto
che non conosce la miseria umana,
e di me, dal paterno e caro aspetto,
e da la patria mia tanto lontana,
che lascerai nel mar securo letto,
vedova sconsolata in terra estrana,
la qual, priva di te, vorrei la morte,
pria che di real sangue indegna sorte.

*Gerusalemme conquistata*, XXII, 54

«[…] Non hai pietà del figlio ancora bambino e di me, sventurata, che presto resterò vedova perchè gli Achei ti assaliranno tra poco e ti uccideranno; […]»

*Iliade*, VI, 408-410[360]

L'ottava rielabora con intensità profondamente patetica i versi di *Iliade*, VI in cui Andromaca implora la pietà di Ettore. Tasso riprende da Omero gli stessi nuclei affettivi su cui la donna fa leva nel rivolgersi all'eroe: il figlio piccolo e ignaro che resterebbe orfano, la propria condizione di vedova e la solitudine che seguirà per lei alla sua morte. Tasso riutilizza parallelamente questi elementi, ricomponendoli secondo un registro maggiormente tragico e ampliando il dettato con un discorso più articolato e ricco dal punto di vista retorico – ad esempio, alla tragedia affettiva che causerebbe la morte del marito,

[360] Puerumq(ue), infantem et me infoelicem, quae cito uidua | Tui ero, cito enim te interficient Achiui | Omnes irruentes, mihi autem Melius esset.

Lugeria aggiunge una condizione di esilio che commenta ulteriormente nell'ottava successiva:

| | |
|---|---|
| Più caro mi sarebbe andar sotterra<br>lasciando tante mie serve meschine,<br>che, senza te, di lacrimosa guerra<br>veder cattiva il già temuto fine;<br>e rimaner ne l'infelice terra<br>fra morti e dolorose alte ruine:<br>né fuor che la tua vita altro convene<br>a tanti affanni miei conforto e spene. | «[…] E se ti perdo, allora è meglio che muoia anch'io; non ci sarà più conforto per me se il tuo destino si compie, solo dolore. Ho perduto mio padre e mia madre […]». |
| *Gerusalemme conquistata,* XXII, 55 | *Iliade*, VI, 411-413[361] |

Questo passaggio continua a confermare la straordinaria fedeltà con cui Tasso rielabora il lamento di Andromaca.

Qui Lugeria sta sostanzialmente prefigurando ciò che avverrà alla morte del marito. Entrambe le donne rifiutano la possibilità di una sopravvivenza ed esprimono il desiderio di morire prima che il marito, loro unico fondamento di speranza, perda la vita e avvii quella condizioni di esilio in «terra estrana» per l'una e di «vedova» per l'altra.

Le ottave tassiane continuano la ripresa delle celebri parole omeriche, pateticamente forti:

| | |
|---|---|
| Tu marito, tu padre e tu fratello,<br>di tua presenza al mio timor soccorri<br>Non so qual di là su fiamma o flagello<br>strugge le squadre ove tu incauto accorri.<br>Deh! Noi tutte difendi e 'l fido ostello,<br>tra queste integre ancora eccelse torri,<br>e raccogli la turba anco smarrita:<br>forse ne salverà maggiore aita. – | «[…] Tu, Ettore, tu mi sei padre e madre e fratello e sei anche il mio giovane sposo: abbi pietà di me, resta qui sulla torre, non fare di tuo figlio un orfano, di me una vedova […]». |
| *Gerusalemme conquistata*, XXII, 56 | *Iliade*, VI, 429-432[362] |

[361] Te perdenti terram ingredi, non enim amplius aliud | Erit solamen, postquam tu mortem attraxeris, | Sed dolores, neq(ue) mihi sunt pater et ueneranda mater.
[362] Hector, sed tu mihi es pater et ueneranda mater, | Et frater, tu autem mihi iocundissimus uir. | Sed age nunc miserere, et illic mane in turre, | Ne puerum pupillum facies, uiduamq(ue) mulierem.

Tasso riprende la costruzione enfatica di Omero, fondata sull'accumulazione affettiva (padre, madre, fratello, sposo), per dare l'idea di una figura complessa che racchiude in un «singolo rapporto totalizzante»[363] tutto il legame affettivo possibile.

Il discorso di Lugeria, riprodotto fedelmente sull'archetipo omerico, viene dal Tasso «ridotto all'essenziale»[364], spogliato dai «riferimenti alle disgrazie della propria famiglia contemplati invece nell'archetipo»[365]. Infatti, prima di questa chiusura finale il testo omerico riportava per una quindicina di versi il destino cui erano stati costretti il padre di Andromaca, Eezione, i suoi sette fratelli e la madre, ma per Tasso questo *excursus* non è indispensabile, anzi apparirebbe «inadatto al nuovo contesto»[366].

A questo punto, sempre sulla scorta del modello omerico, abbiamo la risposta di Argante che ci viene presentato in questa occasione come un personaggio fortemente legato ai suoi affetti e come una figura amorevole e comprensiva.

Così diss'ella; e 'l cavalier turbato:
– Non t'affligga, mia cara, amata cura,
de la mia fine e del mio dubbio stato,
oltra modo (dicea) doglia, o paura:
ch'io non andrò pria che 'l prefigga il fato,
per man de' miei nemici a morte oscura;
ma contra il ciel non ha riparo e schermo
il vile, o 'l forte, e 'l mio destino è fermo.

*Gerusalemme conquistata*, XXII, 57

Così disse e mise il figlio tra le braccia della sua sposa che lo accolse sul petto sorridendo tra le lacrime; ebbe pietà di lei l'eroe che, accarezzandola, disse: «Infelice anche tu, non affliggerti troppo; nessuno potrà gettarmi nell'Ade contro il destino; io ti dico che nessun uomo può sfuggire alla sorte, sia valoroso, sia vile, una volta che è nato […]».

*Iliade*, VI, 482-489[367]

La risposta di Argante alla moglie traduce l'argomento omerico. Argante appare «turbato», commosso cioè dalle parole della moglie, così Ettore si intenerisce al pianto della donna. I toni restano fortemente patetici e il discorso si viene costruendo intorno

[363] Federico Di Santo, *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade» dal Trissino al Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, p. 242.
[364] Daniela Foltran, *Dalla «Liberata» alla «Conquistata». Intertestualità virgiliana e omerica nel personaggio di Argante*, in «Studi tassiani», 40-41, 1992-1993, pp. 89-134, p. 129.
[365] *Ibidem*.
[366] Federico Di Santo, *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade» dal Trissino al Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, p. 241.
[367] Sic dicens uxoris dilectae in manibus posuit | Puerum suum, haec autem ipsum odorifero suscepit sinu | Lachrymanter ridens, uir autem misertus est intelligens, | Manuq(ue), ipsam co(n)trectabat, verbuq(ue), dixit et denominauit. | Foelix ne mihi ualde tristeris animo. | Non enim aliquis me ultra fatum uir Inferno proemittet. | Fatum autem non aliquem dico fugientem esse uirorum; | Non malum neq(ue) bonum, quonia(m) in principio genitus est.

alla riflessione sull'impotenza umana di fronte al fato: l'eroe non morirà prima che il fato lo abbia deciso e se il fato ha deciso che il suo è un destino di morte non ci sarà nulla che si possa fare per cambiarlo. Tasso, grazie al supporto del modello omerico, offre un modello di eroismo umano in cui la morte diventa un atto consapevole e coerente di fedeltà verso di sé e gli altri.

Ancora sulla linea di una traduzione quasi letterale continua la risposta di Argante:

| | |
|---|---|
| Torna dunque a l'albergo, o mia fedele;<br>e de l'ancille tue pensier or prendi,<br>ed a' lavori pur di bianche tele,<br>o pur di seta e d'or, pudica attendi.<br>Noi cura avrem de la tenzon crudele,<br>uomini usati in guerra a' casi orrendi;<br>io più d'ogni altro, che produsse, e pasce<br>la sacra terra che nudrimmi in fasce. – | «Ma ora va a casa e torna alle tue occupazioni, al fuso e al telaio e alle ancelle ordina di badare al lavoro; alla guerra penseranno gli uomini, tutti gli uomini di Ilio, ed io più di ogni altro». |
| *Gerusalemme conquistata*, XXII, 58 | *Iliade*, VI, 490-493[368] |

Qui c'è una distinzione di genere piuttosto convenzionale che esplicita il ruolo rigidamente patriarcale e maschilista tanto della società greca tanto di quella tassiana. Il registro, però, appare decisamente più sommesso ed emergono ancora i tratti della poesia petrarchesca con quell'«albergo» che sostituisce una più generica «casa» o quel «pudica attendi» smaterializzato da «pensa all'opere tue». In generale, la differenza nei toni, tanto quelli attribuiti ad Argante tanto quelli usati da Lugeria, sembra dovuta «ad un'intenzione programmatica di «attualizzare» e [direi] di «epicizzare» il costume dei personaggi conferendo loro maggior dignità»[369] – questo, aggiungerei io, in ossequio a quel motivo dell'omerismo tassiano secondo il quale il poeta adegua il costume e il decoro dei personaggi omerici in funzione della verosimiglianza richiesta ai tempi moderni.

Qui, Argante come Ettore deve seguire la sua missione, ma la loro non sembra una scelta personale quanto piuttosto una *cupio dissolvi* da mettere in atto per adempiere al ruolo che sono chiamati a svolgere. La posizione sulla guerra è poi amplificata dal Tasso: se in Omero vi è uno sbrigativo «alla guerra penseranno gli uomini», in Tasso la

[368] Sed in domum iens tui ipsius opera cura, | Telamq(ue), columq(ue), et ancillis iube | Opus adire; bellum autem uiris curae erit | Omnibus, mihi autem maxime, qui in Troia nati sunt.
[369] Daniela Foltran, *Dalla «Liberata» alla «Conquistata». Intertestualità virgiliana e omerica nel personaggio di Argante*, in «Studi tassiani», 40-41, 1992-1993, pp. 89-134, p. 130.

riflessione del singolo verso omerico si allarga all'aspetto spaventoso e violento della guerra, fino a comprendere l'ultimo trittico di versi.

Anche la chiusura finale dell'ottava è resa più poeticamente dal Tasso: la patria che in Omero è solo nominata diventa la «sacra terra» che ha allevato Argante, un'espressione che sembra ribadire la necessità di difendere e mostrare fedeltà al luogo che lo ha partorito, protetto. A questo punto si aggiunge un ulteriore momento patetico che, rispecchiando il precedente omerico, innalza la caratura drammatica dell'episodio: Argante prende in braccio il figlio che, spaventato dall'armatura paterna, piange.

Così alla donna il cavalier rispose:
a baciare 'l figliuolo indi è rivolto,
ma de l'armi lucenti e spaventose
quel rimirando il fèro padre avvolto,
fuggì 'l paterno aspetto e 'n seno ascose
de la bella nudrice il capo e 'l volto;
onde la cara madre ed egli insieme
ridon di lui che semplicetto il teme.

*Gerusalemme conquistata*, XXII, 59

Così disse Ettore e verso il figlio tese le braccia. Ma si piegò il bambino contro il petto della bella nutrice, gridando impaurito alla vista del padre, atterrito dal bronzo, dal pennacchio dell'elmo che sulla cima vedeva ondeggiare, tremendo. Sorrisero entrambi il padre e la madre.

*Iliade*, VI, 466-471[370]

Tasso per questa ottava riprende un momento precedente alla prima risposta di Ettore; dunque, in questo passaggio c'è una cucitura diversa tra la lezione omerica e la lezione tassiana. Qui troviamo l'ultimo quadro di questa sequenza familiare che Tasso carica di tenerezza tragica, ma se Omero utilizza questo momento come sospensione lirica fra la supplica della moglie e la risposta di Ettore, in Tasso, essendo il momento posposto, l'abbraccio con il figlio segna la chiusura dell'episodio.

Significativo, in questo passo, è il ritorno all'aggettivo «fero» per Argante, che ha un corrispettivo lontanissimo nell'«*illustris*» omerico. L'uso di questo aggettivo per questo momento rimarca la distanza fra la figura paterna in quanto guerriero e l'innocenza infantile di fronte ad un armamentario incomprensibile. La paura del figlio sembra assumere i tratti di una reazione simbolica al conflitto fra guerra ed affetti.

[370] Sic dicens suum puerum petijt illustris Hector. | Statim autem puer ad sinum pulchrae incinctura a nutricis | Inclinatus est clamans, patris dilecti aspectum fugiens, | Timens aesq(ue), et conum equinas setas habentem, | Terribilem a capite gale nutantem intelligens. | Risit autem paterq(ue), dilectus et pudica mater.

Ei discoperto già de l'elmo il viso,
tra le braccia il bambin lusinga e molce;
e de la bocca il desiato riso
bacia, che rende il travagliar più dolce:
e poi che da sé l'ebbe alfin diviso,
prega, in vece di lui che il mondo folce,
falso profeta: onde nel ciel dispersi
furo i suoi preghi, a la giustizia avversi.

*Gerusalemme conquistata*, XXII, 60

Ed Ettore glorioso si tolse dal capo l'elmo splendente deponendolo a terra; poi prese tra le braccia il figlio, lo baciò e a Zeus e a tutti gli altri dei rivolse questa preghiera.

*Iliade*, VI, 472-475[371]

L'eroe si sveste dell'elmo e si fa riconoscere dal figlio, sancendo in quel momento la sua unica funzione di padre. Questo gesto omerico investe di un valore rituale l'Ettore tassiano: Argante è insieme difensore militare della patria e in quanto tale ha il diritto di indossare l'armatura, e padre del piccolo, e in quanto tale deve togliere quell'armatura e mostrarsi nella sua natura intima e privata. La chiusa finale, però, è la zona più interessante di questo passaggio e rimarca come l'omerismo tassiano sia il frutto di quell'adeguamento ideologico indispensabile per un poema che vuole essere cristiano. La differenza fra i due testi è, infatti, soprattutto di natura ideologica: Ettore si rivolge a Zeus, Argante prega dèi falsi e bugiardi e la sua preghiera si disperde al vento. È questa una specifica tutta tassiana che dichiara illegittima la preghiera dell'eroe, è questa cioè «l'occasione perfetta per ricordare […] che Argante e i suoi sono pur sempre degli infedeli, e che la partecipazione umana alla loro sofferenza nulla toglie alla condanna della religione»[372].

– Dammi, spirto di Dio, che viva e cresca
questo mio figlio, e che di me sia degno:
degno de gli avi antichi anco riesca,
che ne l'Asia acquistarsi imperio e regno:
e co 'l tuo nome e co 'l valor accresca
questo, a cui son difesa, anzi sostegno:
e spoglie di nemici in guerra morti

«Zeus, e voi divinità del cielo, fate che questo mio figlio sia come me, valoroso e forte, che si distingua fra i Teucri, che regni sovrano su Ilio. E vedendolo tornare dalla battaglia un giorno qualcuno dirà: "È molto più forte del padre". Lui tornerò portando le spoglie insanguinate dei nemici uccisi e la madre ne sarà lieta in cuore».

[371] Statim a capite galeam sustulit illustris Hector, | Et hanc quidem deposuit in terram undiq(ue) lucidam | Sed hic suum dilectum filium postq(ue) osculatus est mouitq(ue); | Dixit precans Iouemq(ue), aliosq(ue) Deos manibus.
[372] Federico Di Santo, *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade» dal Trissino al Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, p. 243.

sanguigne, e gloria a la sua madre apporti. –

*Gerusalemme conquistata*, XXII, 61 *Iliade*, VI, 476-481[373]

La preghiera per il figlio, sebbene passi per quella fondamentale trasfigurazione ideologica, viene ripresa capillarmente dal Tasso che ne mantiene tutti gli elementi omerici: la crescita del figlio, il superamento di questo del padre e degli avi in quanto a forza militare e la speranza che il bambino porti onore alla madre. È questo uno dei punti più alti dell'omerismo tassiano perché dimostra come Tasso non rifiuta a priori la riscrittura dei versi omerici in quanto portatori di una religione falsa, ma anzi evidenzia come il modello antico diventa la base di partenza per dimostrare la vanità della preghiera quando questa è fondata sulla falsità.

L'intermezzo inedito della *Conquistata* dell'incontro con la moglie e il figlio introduce una carica patetica molto forte perché il lettore quando leggerà il duello immediatamente successivo fra Argante e Tancredi saprà che quell'eroe ha una famiglia da proteggere, ha cioè una sua dimensione privata che sta mettendo a rischio combattendo. Ecco il motivo per cui la sua morte appare in tutta la sua natura tragica.

Poco prima del duello, Argante, solo, si ferma a riflettere sul suo destino:

Qual alpestre dragon, d'amaro tosco
pasciuto, nudre l'ira in sé raccolta,
e con terribil guardo, intorno al fosco
de le latebre sue si muove e volta;
e l'uom di ferro armato aspetta al bosco,
ne le sue lustre e ne la rupe incolta:
tal ei riserba ancor l'antica rabbia,
superbo in vista e con secura labbia.

E dice fra suo cor: – S'indietro io torno,
che ne diranno i vecchi e l'umil plebe?
Qual odio al padre aggiungo? e quale scorno?
Che parve altrui quasi Creonte a Tebe.
Ritornò Soliman di spoglie adorno,

Lui aspettava il gigantesco Achille che si faceva sempre più vicino. Come un serpente sui monti, appostato presso la tana, aspetta l'uomo; gonfio di veleni e in preda a una furia tremenda, avvolge le sue spire sopra la tana, lanciando sguardi terribili; così Ettore, pieno di inestinguibile ardore, non arretrava di un passo, lo scudo luminoso appoggiato a una sporgenza del muro. Con l'animo turbato diceva però a se stesso, al suo cuore generoso: «Ahimè, se passo le porte e rientro tra le mura, Polidamante sarà il primo a biasimarmi, lui che mi consigliava di guidare i Troiani verso la città quella notte, la notte di sventura in cui è riapparso il divino Achille. Ma io non l'ho ascoltato; eppure

[373] Iupiter alijq(ue) Dei, date iam et hunc fieri | Puerum meum, sicut et ego, honoratum Troianis, | Sic fortitudineq(ue) bonum et Troiae fortiter imperare, | Et aliqua(n)do aliquis dicat, patre autem hic multo Melior. | Ex bello redeuntem ferat autem spolia cruenta | Interficiens splendidu(m) viru(m), gaudeat autem metibus mater.

e ’l suo lume a l’estremo ancor non ebe:
il mio s’oscura (oimè!) per breve caso,
e ’l mio nome fatai giunge a l’occaso.

Or che sarà s’io mi nascondo e serro,
ed Emireno invoco a darmi aita?
Ma sia che può, già nel morir non erro:
fallo è restar senza l’onore in vita.
Aiutimi, se può, la destra e ’l ferro,
e questa schiera in si grand’uopo ardita. –
E ’ntanto pur vedea con fòro sguardo
l'espugnator de le città, Riccardo;

*Gerusalemme conquistata*, XXII, 75-77

sarebbe stato meglio. Ora che, per la mia follia, ho condotto l’esercito alla rovina, proov vergogna davanti ai Troiani e alle Troiane dalle lunghe vesti; temo che un giorno qualcuno, inferiore a me, possa dire: Ettore si è fidato della sua forza e ha rovinato il suo popolo. Questo diranno. E allora è motlo meglio per me affrontare Achille e ritornare dopo averlo ucciso, o essere ucciso da lui, ma con gloria, davanti alla città […]».

*Iliade*, XXII, 92-110[374]

In un momento di ulteriore sospensione tragica che precede la morte di Argante, troviamo il monologo dell’eroe che, come Ettore davanti alle porte Scee, riflette se acconsentire alla richiesta della moglie o scendere in battaglia. Ma Argante, come Ettore, non può arretrare di fronte al suo destino. Qui l’eroismo omerico di un eroe che non può compromettere il proprio onore si aggancia e si amplifica in un eroismo che si misura parallelamente con la lucidità tragica del sacrificio.

L’*imitatio* tassiana di queste ottave è profondissima e, ancora una volta, quelle similitudini omeriche appaiono carissime al Tasso. Tasso riprende l’immagine del serpente montano che si raggomitola aspettando la sua preda, ma ne amplifica la visione: in Omero la similitudine si chiude rapidamente per lasciare subito spazio al discorso, mentre in Tasso occupa tutta l’ottava, costruendo una scena visiva più marcata.

È nel monologo interiore dei due eroi, però, che si riscontrano le maggiori differenze: in Omero, Ettore considera di ritirarsi, ma di fronte a questa possibilità la sua preoccupazione è dettata esclusivamente da una sorta di gogna pubblica; in Tasso, non

[374] Sed hic expectabat Achillem magnum cito uenientem. | Sicut autem draco in cubili montanus uirum expectat | Pastus mala uenena intrauit autem ipsum ira grauis. | Torue autem uidet uolutus circa cubile; | Sic Hector inextinguibile habens robur non cedebat | Turri in ante habenti lucidum clypeum firmans | Indignabundus autem dixit ad suum strenuum animum: | Hei mihi, siquidem portas et muros intraho, | Polydams mihi primus reprehensionem faciet, | Qui me consulebat Troianis ad ciuitatem ducem esse | Nocte sub ha(n)c exitiosam, qua(n)do motus est diuus Achilles. | Sed ego non obediui, certe multo melius suisset: | Nunc autem postquam amisi populum stutitijs meis, | Verecodor Troianos, et Troianas trahetes logas uestes, | Ne quando aliquis dicat imbecillior alius me: | Hector certe uiribus fretus perdidit populum. | Sic dicet; mihi autem tuns Melius esset | Contra uel Achillem interficientem ire, | Vel ab ipso interfici gloriose pro patria.

c'è solo la possibile esposizione allo scherno e al disprezzo del popolo, ma si aggiunge la preoccupazione per l'umiliazione che ne riceverebbe il padre. Dunque, Argante rimane sempre immerso nella sua dimensione pateticamente familiare. Inoltre, la vergogna di cui si macchierebbe Argante non è solo personale, ma anche storica e politica – non è un caso che Tasso parli di «nome» che volge al declino.

Avendo sullo sfondo questi episodi, a partire dall'ottava 100 del libro XXIII si apre lo scontro fra Tancredi e Argante. In questo episodio il passaggio dalla *Liberata* alla *Conquistata* non si nutre più della mediazione del modello omerico. Sebbene vi siano analogie fra i due episodi – l'isolamento del nemico o la consapevolezza dell'imminente fine – la scena si allontana significativamente dal paradigma omerico perché deve assumere i tratti di una tragedia cristianamente orientata. Laddove Ettore, al sopraggiungere di Achille, si abbandonava alla fuga, Argante affronta Tancredi senza esitazione – si ricordi la trasposizione della fuga ad un fratello di Argante. L'eroe tassiano, consapevole che «già nel morir non erro; | fallo è restar senza l'onore in vita», affronta la morte consapevolmente e tragicamente. Tasso, dunque, fa ritorno ad un più consolidato modello di ideali cavallereschi in cui l'onore è un valore da difendere, e nella fuga non c'è nulla di onorevole.

Il dialogo che precede il duello conferma ancora questa distanza ideologica dal modello omerico. Ettore, pur nella nobiltà del gesto, implora Achille di giurare agli dèi il rispetto della salma del caduto. Tasso, invece, mette in bocca a Tancredi la richiesta di una conversione al «vero Dio», spostando il focus dello scontro dalla pura fisicità del duello alla religione, che è la legge che governa questo episodio: è solo il vero Dio che può essere arbitro della battaglia.

– Cedimi, uom forte, e riconoscer voglia,
non la vittoriosa alta fortuna,
ma 'l vero Dio: ché piú onorata spoglia
acquistar non potrai sotto la luna. –
Terribile il pagán più che mai soglia,
tutte le furie sue desta e raguna:
risponde: – Or dunque il meglio aver ti vante?
Ed osi di viltà tentare Argante?
Usa la sorte tua, chè nulla io temo;
e 'ncontra me tutte le forza accampa. –

*Gerusalemme conquistata*, XXIII, 100-101

L'intervento di Tancredi non è il comune atto di sfida cavalleresco, bensì una proposta solenne di conversione. Quelle parole assumono un tono ieratico, di concessione di una grazia spirituale che trasfigura il duello in una battaglia escatologica le cui conseguenze non sono tanto la morte fisica, quanto il peccato eterno. Il rifiuto di Argante è coerente, irriducibile («ed osi di viltà tentare Argante?») e serve a rinnovare la sua identificazione come eroe infedele – quella richiesta di conversione appare ad Argante come un insulto all'onore, come un vigliacco tentativo di vincere con la parola ciò che non si può vincere con le armi. È come se qui Tasso mettesse in scena una drammatizzazione teologica in cui la salvezza viene offerta in nome di un Dio giusto ma viene parallelamente rifiutata in virtù di un valore opposto e inconciliabile. A questo punto, Tancredi non può che diventare «esecutore della punizione divina contro l'empietà del pagano che non vuole convertirsi»[375].

Il cader dilatò le piaghe aperte,
e 'l sangue espresso dilagando scese.
Punta la manca in terra, e si converte
il disperato a l'ostinate offese.
– Renditi, – grida, e gli fa nuove offerte,
senza noiarlo, il vincitor cortese.
Ma quegli, non risorto anco, piagarlo
tenta di nuovo colpo e potria farlo.

*Gerusalemme conquistata*, XXIII, 104

Argante, già ferito, tenta di rialzarsi per un ultimo slancio. Tancredi, connotato come «cortese» nel senso di una carità cristiana, rilancia l'invito alla resa, rinnovando un'ultima proposta di conversione e di salvezza dalla morte.

L'immagine del sangue che scorre dalle ferite trova un parallelo diretto nel duello fra Rodomonte e Ruggero nel quale «e tal fu la percossa, | che da le piaghe sue, come da fonte, | lungi andò il sangue a far la terra rossa»[376] (*Orlando furioso*, XLVI, 135, 2-4). Anche l'ultimo tentativo di attacco di Argante richiama il gesto di Rodomonte che «tenta ferir Ruggier sotto le rene»[377] (*Orlando furioso*, XLVI, 139, 5). Due momenti che

[375] Federico Di Santo, *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade» dal Trissino al Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, p. 246
[376] Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Santorre Debenedetti, vol. III, Bari, Laterza, 1928, p. 391.
[377] *Ivi*, p. 392.

mostrano come l'intertestualità tassiana del personaggio di Argante continua, anche a parabola conclusa, a muoversi lungo traiettorie diverse, sia classiche sia romanzesche.

> Turbossi allora il pio guerriero e disse:
> – Giusta pietate è il non usarla or teco. –
> Poi la spada gli fisse, e la rifisse
> per la visiera al già latrante e cieco.
> Moriva Argante, e tal moria qual visse;
> l'alma fuggia di Pluto al nero speco;
> ma ne la morta e spaventosa faccia
> più terribil la morte ancor minaccia.
>
> *Gerusalemme conquistata*, XIII, 105

A questo punto, scartata definitivamente la possibilità di una conversione del nemico e venuto meno l'onore cavalleresco dell'avversario, Tancredi, ora cristianamente connotato come «pio guerriero», uccide Argante. La *pietas* di questa ottava non è più un valore del codice cavalleresco, ma un sentimento cristianamente connotato in senso religioso. Tasso presenta il culmine tragico del duello tra i due eroi come una risoluzione morale e cristiana dell'intero episodio: è questo il destino che spetta agli infedeli che non riconoscono Dio. In questo aspetto si coglie la rinnovata centralità della giustizia divina che permea l'universo tassiano della *Conquistata*. L'eroe, allora, «tal moria qual visse», una formula sentenziosa che lo condanna, in quanto infedele non convertito, ad un destino demoniaco e infernale – il riferimento a Pluto rimarca il concetto per cui le anime pagane, avendo vissuto secondo la fede errata, sono destinate a finire nelle regioni ctonie dell'inferno. La morte di Argante trasfigura così quella di Ettore, portandola su un altro piano e dimostrando come la riscrittura tassiana del personaggio non venga condotta esclusivamente su Omero, ma viene contaminata e corretta dall'ideologia religiosa.

La morte del saraceno, pur senza la conversione, è però trattata con una pietà cristiana: Tancredi non indugia nella crudeltà o nell'umiliazione, e laddove Achille infierisce sul corpo di Ettore e ne vieta l'iniziale restituzione, Tancredi, che agisce secondo una giustizia necessaria, restituisce il corpo dell'ucciso alla sua famiglia perché «riceva alfin gli onori usati» (*Gerusalemme conquistata*, XXIII, 117, 2).

La restituzione delle spoglie di Argante ai familiari è anch'esso un episodio introdotto *ex novo* da Tasso per consentire un nuovo svolgimento patetico. Qui ritorna la

ripresa ravvicinata della lezione omerica: la scansione, infatti, che ripete puntualmente quella di Omero, permette direttamente di dar voce al discorso drammatico delle tre figure femminili più prossime all'eroe caduto: Andromaca, Ecuba ed Elena per Ettore, Lugeria, Funebrina e Nicea per Argante. Le donne, legate al personaggio da legami affettivi e familiari, ne celebrano e piangono la morte con un discorso diretto che consente di rappresentare il dolore e la perdita in maniera tragica.

L'intenzione tassiana, arrivati a questo punto della narrazione, è quella di espandere pateticamente un racconto che sta giungendo alla sua conclusione: siamo nel libro XXIII e mentre la guerra sta infuriando e prende spazio lo spettacolo orrendo del sangue e della devastazione, Tasso si prende uno spazio narrativo non irrilevante per un momento di compassione, una compassione che tiene insieme la tensione ideologica di tutto il poema perché giustifica come la pietà può essere estesa a chiunque, non solo ai vincitori.

Dall'ottava 118 comincia il lamento di Lugeria – nome parlante che ci ha sempre indicato quale sarebbe stato il suo destino infelice, ovvero il pianto, l'afflizione. Dunque, avendo ancora in mente le parole supplichevoli della donna che implorava il marito di non scendere in battaglia perché lì avrebbe trovato la morte, leggiamo:

Ma come vede il suo marito anciso,
a cui pudico il petto anco riserba,
spargendo il pianto sovra il morto viso,
bacia la faccia ancor fera e superba:
– Fosti, giovine ancor, da me diviso
(dice), caro signor, per morte acerba;
e lasci me co 'l tuo più caro pegno,
vedova e serva, e presa al giogo indegno.

*Gerusalemme conquistata*, XXIII, 118

E fra le donne Andromaca dalle bianche braccia diede inizio al compianto, tenendo fra le mani la testa di Ettore uccisore di uomini: «Ettore, tu muori giovane e lasci me vedova nella nostra casa […]».

*Iliade*, XXIV, 723-726[378]

La scena è patetica e la corrispondenza con il testo omerico è palmare: la donna, accanto al cadavere dell'amato, lo abbraccia, piange e ne rievoca la separazione prematura. In questa ottava, come nelle successive, «l'aderenza al modello è forte e spesso rasenta la traduzione, ma rispetto alla precedente imitazione del commiato alle porte Scee

[378] His autem Andromache albaulnas incepit lactu, | Hectoris homicide caput in minibus habens: | Vir ab aetate iuunis perijsti, ualde autem me uiduam | Reliquisti in domibus.

mostra un trattamento più libero e autonomo»[379]. Tasso riprende da Omero la compostezza tragica del dolore, ma ne amplifica il dettato:

| | |
|---|---|
| Ne la tenera etate è il figlio ancora,<br>che generammo al lagrimoso duolo,<br>tu ed io infelici; e più m'accora<br>ch'in grande stirpe e quasi estremo, e solo<br>non vedrà gli anni in cui virtù s'onora,<br>né l'alta fama tua, che spazii a volo,<br>né de l'avo il bel regno, o regio nome<br>lieto il farà tra vinte genti e dome. | «[…] È ancora piccolo il figlio che abbiamo messo al mondo, tu ed io, sventurati, e penso che non giungerà all'adolescenza; questa città prima distrutta da cima a fondo, perchè sei morto tu che la proteggevi, tu che la difendevi, tu che vegliavi sui giovani figli, sulle nobili spose […]». |
| *Gerusalemme conquistata*, XXIII, 119 | *Iliade*, XXIV, 726-730[380] |

Qui il lamento per la propria sorte di vedova si amplifica nel dolore e nel timore per il destino futuro del figlio che, rimasto orfano, non potrà che servire un potere straniero. L'ottava tassiana continua a servirsi dell'andamento narrativo della lezione omerica, ma ne viene rielaborando il tono in una chiave più affettiva, elegiaca in cui la perdita personale si affianca alla perdita del decoro e della continuità regale.

In apertura del verso Tasso connota più marcatamente quel figlio che venne generato «al lagrimaso duolo» ed è ancora «ne la tenera etate», specifiche innovative del Tasso a cui si aggiunge un «richiamo intratestuale»[381] capovolto con la preghiera di Argante per l'avvenire del figlio (*Gerusalemme conquistata*, XXII, 61), un modulo narrativo assente nelle parole di Andromaca. Così, se Argante sperava che quel figlio «di me sia degno» o «degno degli avi antichi anco riesca, | che ne l'Asia acquistarsi imperio e regno | e co 'l tuo nome e co 'l valore accresca» ora sappiamo che questo bambino «non vedrà gli anni in cui virtù s'adorna» né «de l'avo il bel regno, o regio nome | lieto il farà tra vinte genti e dome». Tasso, quindi, insiste sulla dimensione di una discendenza spezzata, una stirpe interrotta perché il figlio non solo crescerà senza padre, ma non ne erediterà né la fama né il regno.

[379] Federico Di Santo, *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade» dal Trissino al Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, p. 247.
[380] Filius autem paruulus uane, | Quem genuimus tuq(ue), egoq(ue), infelices, neq(ue) ipsum puto | Purbertam uenire prius enim ciuitas haec in arae | Destruetur certe enim perijsti custos, quiq(ue) ipsam eandem | Custodiebas, habe aut(em) uxores sedulas et paruulos filioos.
[381] Federico Di Santo, *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade» dal Trissino al Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, p. 248.

Il dolore si proietta tutto verso il futuro, aprendo il dettato al «tema virgiliano della guerra che nega il futuro a chi, giovane, dovrebbe invece averlo tutto davanti a sé»[382].

Ma di tua madre, o figlio, a' lidi estrani
seguirai su le navi il duro caso:
ed in atto servii Franchi, o Romani,
ne' regni inchinerai del nero Occaso,
anzi signor superbo: o se rimani,
spietata pena avrai d'esser rimaso,
da gran torre rotato o d'alte rupi,
a pascer di tue membra i corvi, o i lupi.

*Gerusalemme conquistata*, XXIII, 120

«[…] Presto saranno portate via sulle concave navi e io sarò in mezzo a loro; e tu, figlio mio, mi seguirai là dove dovrai sottoporti a vili fatiche soffrendo a causa di un padrone brutale; oppure qualcuno degli Achei, afferrandoti, ti scaglierà dall'alto delle mura – che morte orrenda! […]».

*Iliade*, XXIV, 731-735[383]

Entrambe le madri immaginano due futuri possibili per il figlio: la schiavitù o la morte. L'immagine è cruda, terribile, una visione senza speranza. Lugeria riprende questi due scenari con una carica drammatica molto più forte: il bambino, scagliato dalla torre, verrebbe sbranato dalle bestie – immagine evocativa che ne implica non solo la morte, come nel caso omerico, ma anche l'annientamento simbolico della dignità.

Feri nemici irati al debil figlio,
misero Argante, anzi 'l morir lasciasti;
al vecchio genitor morte od esiglio,
a l'orba madre ignudi membri, e guasti:
e senza fine a me lutto e periglio,
e pensieri d'amor dolenti e casti:
né prima ebbi da te baci, o parole,
ond'io, piangendo, il mio dolor – console. –

*Gerusalemme conquistata*, XXIII, 121

«[…] In odio a Ettore che gli uccise un fratello o un padre o un figlio: perchè non pochi furono gli Achei che per mano di Ettore hanno morso coi denti la terra infinita, non era tenero, tuo padre, nella battaglia crudele. È per questo, Ettore, che la gente ti piange nella città; ai tuoi genitori hai inflitto un lutto, una pena indicibile, e a me non rimane altro che un tremendo dolore; non hai teso le braccia verso di me dal tuo letto di morte, non mi hai detto le parole estreme che io potessi ricordare per sempre, e piangere, giorno e notte».

*Iliade*, XXIV, 736-745[384]

---

[382] Federico Di Santo, *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade» dal Trissino al Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, p. 248.
[383] Hae cito nauibus uehentur concauis, | Et iam ego cum his: tu autem rursus fili, uel me ipsam | Sequeris ubi opera indecentia operaberis, | Certans ante dominum impium:uel aliquis Achiuorum | Iaciet manu capiens a turri grauem mortem.
[384] Iratus, cuicunq(ue) iam alicubi fratrem interfecit Hector, | Vel patre(m), uel et filium, quando ualde multi Achiuorum | Hectoris in manibus dentibus acceperunt magnam terra: | Non enim mitis erat pater tuus in

I motivi omerici padroneggiano il dettato tassiano: l'eroe, morendo, non solo ha riservato al figlio un destino disonorevole in preda ai nemici, ma anche al «vecchio genitor», Ducalto, e alla madre ha lasciato un destino di esilio. Infine, come Andromaca lamenta l'assenza di un lascito morale che possa fungere da conforto, così Lugeria piange la mancanza di un addio. Manca, però, in Tasso la visione corale della perdita in virtù della quale Ettore viene pianto da tutto il popolo.

Con questa ottava si conclude il lamento di Lugeria che costituisce una riscrittura intensa e profonda del lamento omerico. Il compianto funebre per Argante continua, poi, con le parole di Funebrina e Nicea per le quali Tasso non può riprendere il modello omerico, distante ideologicamente sia per gli argomenti addotti da Ecuba sia per quelli portati avanti da Elena. Ad ogni modo, la disperazione di Lugeria costituisce, insieme alle altre voci femminili, l'ultimo addio del poeta al personaggio di Argante.

Il cambio di direzione nella riscrittura risulta interessante perché mentre la *Liberata* vede l'eroe uscire di scena con la morte, trafitto da una spada e con in volto quell'espressione di rabbioso risentimento che lo ha sempre caratterizzato, la *Conquistata* non solo ne compatisce la morte, ma anche il destino a cui ha consegnato i suoi cari. Tasso, dunque, riesce a muovere la compassione dei lettori restituendo un eroe umano che non è solamente un pagano da combattere, ma anche una figura tragica la cui morte, per difendere i propri affetti e la propria patria, assume i tratti di un sacrificio nobile. In questo modo, Tasso non annulla l'alterità ideologica dell'infedele, ma nobilita una sconfitta attorno alla quale si sviluppa un dolore corale che non può non travalicare i confini ideologici, coinvolgendo anche il lettore cristiano in un sentimento di pietà universale. Si insiste su questo tratto di discrepanza fra l'eroe musulmano, appartenente alla falsa religione, e l'eroe ammirevole, perché se ne è sempre discusso nei termini di un equilibrio non raggiunto da parte di Tasso. Eppure, il poeta non ha mai dimenticato di ricordarci che Argante «moria qual visse; | l'alma fuggia di Pluto al nero speco», Tasso non dimentica, cioè, di dirci che quella dell'eroe saraceno è un'anima che discende all'inferno perché non ha saputo riconoscere il vero Dio. Tasso non assolve la colpa di Argante, ma comprende e rappresenta la sua dimensione privata – è questo lo stesso atteggiamento di Dante quanto si mostra

---

pugna tristi. | Hoc et ipsum populi lugent in ciuitate, | Indicibilem autem parentibus luctum et dolore(m) posuisti | Hector, mihi autem maxime relicti sunt dolores graues. | Non enim mihi morients lectis ex manus extendisti, | Neq(ue) aliquid mihi dixisti prudens uerbum, cuius semper | Recordarer noctesq(ue), et dies lachrymas fundens.

empatico nei confronti di alcune anime dannate che incontra (si pensi a Farinata degli Uberti o a Ulisse). Forse, allora, nella strategia tassiana della rappresentazione dei nemici si ritrova anche una suggestione propria di quel modo dantesco: non assoluzione, ma rappresentazione della dimensione patetica del personaggio che consente una lettura originale. Tale lettura non li redime dal punto di vista ideologico, ma consente almeno una caratterizzazione della loro dimensione psicologica, una loro umanizzazione in senso lato.

La parabola di Argante, come anche l'episodio di Ruperto, non sono allora né un omaggio ad Omero né una sua ripresa elementare. Tasso non ha mai avuto l'intenzione, tipicamente trissiniana, di introdurre episodi omerici per il gusto superficiale di riscrivere una nuova *Iliade* che contenesse quante più sezioni omeriche possibili nella propria opera, anzi si è osservato come «in deroga totale all'"omerismo" del Trissino, [Tasso] ribadisce a tutte lettere la necessità di una verifica preventiva del presunto modello»[385]. Tasso vuole recuperare da Omero quei tratti che sono funzionali alla scrittura del poema epico perfetto: così, a mio parere, nella *Conquistata* l'irrigidimento di quella dimensione ideologica che comporta un'adesione serrata al dato religioso più che «apparire in netto contrasto»[386] viene stemperata con l'aggiunta di una dimensione patetica di stampo omerico, e virgiliano in parte.

Dunque, l'omerizzazione tassiana non è solo un atto di fedeltà ad Aristotele per il quale l'*Iliade* è il poema epico per eccellenza, ma un rinnovamento meditato, strategico della fonte omerica che consente al Tasso il raggiungimento di una gloria poetica. Questo dato dovrebbe farci rendere conto di come le strategie narrative e intertestuali del Tasso della *Conquistata* siano estremamente fini e consapevoli – è tutt'altro che il poeta stanco e perduto descritto dalla critica sette-ottocentesca.

Sicuramente si potrà discutere dell'efficacia effettiva di alcune soluzioni, ma è senz'altro indubbio che l'abilità e la finezza di quel gioco contrastivo fra piani ideologici, morali e intertestuali diversi ci mostrano un omerismo forte, consapevole, intellettualmente fecondo e straordinariamente incisivo.

---

[385] Guido Baldassarri, *Prefazioni cinquecentesche,* in *Quasi un picciol mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, Unicopli, Milano, 1982, p. 20.
[386] Federico Di Santo, *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade» dal Trissino al Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, p. 228.

## Conclusione

«Il Tasso […] ebbe cara una fiamma divorante ed intensa,
riposta nei penetrali dell'anima, come del pari il fuoco
della sua fantasia si concentrava nelle sue vene.
Talora non è visibile lo incendio, ma noi sentiamo
lo inestinguibile calore del genio»[387].

Queste parole ci restituiscono un'immagine ardente e luminosa dell'ultimo Tasso, un ritratto che coglie l'essenza profonda della sua aspirazione poetica e ben descrive quell'ultimo barlume d'ispirazione che domina il momento estremo della sua produzione e lo conduce naturalmente alla *Gerusalemme conquistata*.

Se l'inizio della parabola tassiana lo abbiamo idealmente collocato in una "primavera letteraria" del Rinascimento epico, segnata dall'entusiasmo dell'invenzione e dall'apertura alla varietà dei modelli, la morte di Tasso segna analogicamente un "autunno" del Rinascimento, un momento che annuncia la chiusura di un'epoca. Con la sua morte – e, simbolicamente, con la chiusura del progetto epico della *Conquistata* – si aprirà una nuova stagione, in cui l'ideale rinascimentale di tenere insieme antico e moderno, tradizione e innovazione, si incrina irrimediabilmente per lasciare spazio a nuove evoluzioni letterarie.

Torquato Tasso, allora, può davvero essere considerato l'ultimo uomo del Rinascimento perché con la *Conquistata* compie quell'estremo e finale sforzo di tenere cucita insieme cultura antica e cultura moderna, modello e riforma, un compromesso che, con l'affermarsi di nuovi paradigmi culturali, non sarà più spendibile subito dopo, poiché questi imporranno una nuova e diversissima idea di poesia.

In questo senso, il dialogo di Tasso con Omero è il tentativo ultimo di dare voce a queste tensioni rinascimentali, di cercare un equilibrio stabile nel quale l'urgenza del presente si sostiene con l'autorevolezza della tradizione omerica. È un'operazione letteraria senza precedenti, un progetto letterario ambizioso, frutto della mente di un intellettuale che vuole chiudere la sua produzione letteraria affidando ai lettori *il* poema, quello che per lui rappresenta l'esito supremo della propria arte.

---

[387] Torquato Tasso, *La Gerusalemme liberata preceduta da un discorso critico letterario di Ugo Foscolo*, Firenze, Le Monnier, 1846, p. XX.

Tuttavia, la stagione epica rinascimentale, che a Tasso ha offerto la possibilità di un dialogo ideale con Omero, si chiude con un poema che il poeta volle come coronamento della propria produzione poetica, ma che la posterità ha accolto con lo sfavore che si riserva ad un fallimento. Eppure, nonostante lo stroncamento da parte della critica, l'analisi condotta in queste pagine mostra come tale giudizio sia riduttivo e fuorviante, frutto forse di un confronto diretto – e per forza impari – con la *Liberata*. L'indagine sull'omerismo tassiano ha, infatti, permesso di mettere in luce come la riscrittura della *Conquistata* non è un freddo e sterile esercizio di trasposizione in chiave omerica del primo poema, ma un'operazione complessa che rielabora profondamente il modello antico e lo rifonde in una struttura che vuole essere coerente con la *Poetica* aristotelica, ma anche con l'orizzonte ideologico e culturale dell'ultimo Tasso. Il poema riformato è piuttosto un laboratorio in cui il dettato omerico serve da controspinta per riordinare il primo poema, depurandolo e adattandolo alle esigenze morali della Controriforma e a quelle propriamente estetiche del tardo Rinascimento. In questo processo, la voce di Tasso non si spegne sotto il nome di Omero, ma anzi risuona attraverso la sua visione epica, permettendo la proiezione dell'*epos* antico in un contesto che ne rinnova significati e funzioni.

Dunque, sebbene non si possano nascondere i limiti evidenti della *Conquistata*, il poema rimane un'opera di rara ambizione e di grande bellezza. Tale bellezza non risiede soltanto nella riuscita formale di singoli episodi omerizzati o di nuclei omerizzanti, ma nella capacità di restituire l'epica omerica secondo un'esperienza nuova: leggere la *Conquistata* significa rileggere Omero attraverso la lente di un poeta che ne ha assorbito le immagini, la costruzione drammatica, e li ha rifusi in un linguaggio nuovo, moderno e cristiano. In questo dialogo, talvolta armonico talvolta conflittuale, l'ultimo Tasso riesce a ridare vigore alla voce dell'epica antica, facendola risuonare in un mondo ormai lontano ma ancora capace di riconoscersi nei dilemmi, nell'eroismo e nella drammaticità dell'avventura iliadica. È forse grazie a queste considerazioni che si può ritrovare il fascino duraturo della *Conquistata*, ultimo e fiero canto del cigno di una stagione letteraria e dell'uomo che più di altri ne fu il più illustre interprete.

Sintesi di un quadro molto più complesso, la presente tesi vuole collocarsi nel solco degli studi sull'omerismo tassiano e offrirsi come un piccolo contributo all'indagine. Lontano dalla pretesa di esaurire un argomento così affascinante, il lavoro ha però messo in evidenza come sia possibile una lettura positiva della *Conquistata*, una lettura che ne

riconosca il valore specifico, distinto e autonomo tanto rispetto alla *Liberata* tanto rispetto all'*Iliade*. Sono certa che un'analisi più approfondita, condotta su più livelli e capace di esaminare nel dettaglio i nuclei omerici del poema, possa ridare una nuova spinta agli studi tassiani sulla *Conquistata*. Un approccio che intrecci la comparazione testuale con la riflessione storico-letteraria sulla tendenza di epica omerizzante del Cinquecento potrebbe certamente contribuire a restituire a quest'opera la complessità e la vitalità che merita, mostrando come il dialogo di Tasso con Omero non appartenga solo alla memoria rinascimentale, ma continua a offrire prospettive vive e stimolanti anche al critico contemporaneo.

## Bibliografia

### Opere di Torquato Tasso

Tasso Torquato, *La Gerusalemme liberata preceduta da un discorso critico letterario di Ugo Foscolo*, Firenze, Le Monnier, 1846, p. XX.

Tasso Torquato, *Le Lettere di Torquato Tasso disposte per ordine di tempo ed illustrate*, a cura di C. Guasti, 5 voll. Firenze, Le Monnier, 1853-1855.

Tasso Torquato, *Le prose diverse di Torquato Tasso nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti*, voll. 2, Firenze, Le Monnier, 1875, p. 435.

Tasso Torquato, *Gerusalemme conquistata*, a cura di Luigi Bonfigli, 2 voll. Bari, Laterza, 1934.

Tasso Torquato, *Torquato Tasso ai lettori*, in *Rinaldo*, a cura di Luigi Bonfigli, Bari, Laterza, 1936.

Tasso Torquato, *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata,* in *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959.

Tasso Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964.

Tasso Torquato, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Salerno Editrice, 2000.

Tasso Torquato, *Gerusalemme conquistata. Ms. Vind. Lat. 72 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, a cura di Claudio Gigante, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.

Tasso Torquato, *Il Gierusalemme*, a cura di Guido Baldassarri, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013.

Tasso Torquato, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, BUR Rizzoli, 2023.

### Opere di altri autori classici

Alamanni Batista, *Alla serenissima Madama Margherita di Francia, Duchessa di Savoia, e di Berrì*, in *La Avarchide del S. Luigi Alamanni*, Firenze, Filippo Giunti, 1570.

Alamanni Luigi, *Al christianissimo et nobilissimo Arrigo Secondo invittissimo re di Francia*, in *Girone il cortese*, Venezia, Comin da Trino di Monferrato, 1549.

Ariosto Ludovico, *Orlando furioso*, a cura di Santorre Debenedetti, vol. III, Bari, Laterza, 1928.

Aristotele, *Poetica*, a cura di Manara Valgimigli, Bari, Laterza, 1964.

Beni Paolo, *Introduttion del Beni alla Gierusalemme liberata del Tasso*, in *Il Goffredo overo la Gierusalemme liberata del Tasso, col commento del Beni*, Padova, Francesco Balzetta, 1616.

Castelvetro Lodovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di Werther Romani, vol. I, Roma-Bari, Laterza, 1978.

Fornari Simone, *La spositione di m. Simon Fornari da Rheggio sopra l'Orlando furioso di m. Ludovico Ariosto*, Firenze, Lorenzo Torrentini, 1549.

Homeri, *Ilias ad verbum translata, Andrea Diuo Iustinopolitano interprete*, Paris, In officina Christiani Wechelis, 1538.

Omero, *Iliade*, a cura di Maria Grazia Ciani, Venezia, Marsilio Editori, 1990.

Omero, *Iliade*, Torino, Einaudi, 2014.

Petrarca Francesco, *Canzoniere*, a cura di Sabrina Stroppa, Torino, Einaudi, 2016.

Trissino Giovan Giorgio, *Al clementissimo ed invittissimo imperatore Quinto Carlo Massimo*, in *L'Italia liberata dai Goti,* Londra, 1779.

Virgilio, *Eneide*, Torino, Einaudi, 2014.

**Letteratura critica**

Alessandro Tortoreto, *Degli studi sulla "Gerusalemme conquistata". A proposito di un nuovo saggio*, in «Lettere italiane», 3, 1, Leo S. Olschki, gennaio-marzo 1951, pp. 23-26.

Alfano Giancarlo, Gigante Claudio, Russo Emilio, *Il Rinascimento. Un'introduzione al Cinquecento letterario italiano*, Roma, Salerno Editrice, 2016.

Alfano Giancarlo, Tomasi Franco, *Il Rinascimento in Italia*, 2 voll., Roma, Carocci, 2025.

Ardissino Erminia, *Le allegorie della «Conquistata» come poema dell'anima*, in «Filologia e critica», 18, 1, 1993, pp. 45-69.

Arnaldo Soldani, *Forme della narrazione nel Tasso epico*, in «Italianistica», 35, 3, settembre-dicembre 2006, pp. 23-44.

Baldassarri Guido, *Introduzione ai Discorsi dell'arte poetica*, in «Studi tassiani», 26, 1977, pp. 5-38.

Baldassari Guido, *Il sonno di Zeus, Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982.

Baldassarri Guido, *Prefazioni cinquecentesche,* in *Quasi un picciol mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, Unicopli, Milano, 1982.

Baldassarri Guido, *Ancora sulla cronologia dei Discorsi dell'arte poetica (e filigrane tassesche)*, in «Studi tassiani», 32, 1984, pp. 99-110.

Baldassarri Guido, *Torquato Tasso*, in *Storia generale della letteratura italiana*, vol. V, Milano, Federico Motta, 1999.

Baldassarri Guido, *Sulla «Gerusalemme conquistata»*, in *Ricerche tassiane. Atti del Convegno di Studi, Cagliari, 21-22 ottobre, 2005*, a cura di Roberto Puggioni, Roma, Bulzoni Editore, 2009, pp. 159-172.

Baldassarri Guido, Salmaso Valentina, *Sulla fase alfa della "Liberata"*, in «Filologia e critica», XXXIX, 2014, pp. 161-206.

Baldassarri Guido*, Cronologie della «Liberata»,* in *Carte e immagini di Torquato Tasso*, a cura di Marco Ballarini e Francesco Spera, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2018, pp. 3-15.

Binni Walter, *Ariosto. Scritti 1938-1994*, Firenze, Il Ponte Editore, 2015.

Bocca Lorenzo, *«Il proporre molti ove sia alcuno eminente» (LP XXII, 4). Le «Lettere poetiche» e l'unità una di molti in uno*, in «Studi tassiani», 56-58, 2008-2010, pp. 97-122.

Bocca Lorenzo, *Note di onomastica epica tassiana*, in «il Nome nel testo», XIV, 2012, pp. 163-172.

Bolognetti Francesco, *Capitolo a M. G. Giraldi Cinzio*, in *Dell'Hercole di M. Giovanbattista Giraldi Cinthio*, Modena, nella stamperia de Gadaldini, 1557.

Capra Luciano, *Alternative della «Liberata» accolte nella «Conquistata»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 155, 1978, pp. 567-576.

Carrer Luigi, *La Gerusalemme liberata e la Conquistata: riscontri e considerazioni*, Padova, Coi tipi della Minerva, 1828.

Casadei Alberto, L*a fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 2003.

Colombo Davide, *«Aristarchi nuovi ripresi». Giraldi, Minturno e il riuso dell'antico nella trattatistica del Cinquecento*, in *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, a cura di Massimo Gioseffi, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2010, pp. 153-182.

Comelli Michele, *Il Gyrone il Cortese di Luigi Alamanni e la tradizione cavalleresca italiana*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, a cura di A. Canova e P. V. Galli, Atti del Convegno (Scandiano – Reggio Emilia – Bologna, 3-6 ottobre 2005), Novara, Interlinea, 2007, pp. 403-422.

Comelli Michele, *Una «Toscana Iliade». Tra classicità e modernità: l'«Avarchide» di Luigi Alamanni,* in «Acme – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», 63, n. 3, Settembre-Dicembre 2010, pp. 63-112.

Comelli Michele, *Poetica e allegoria nel Rinaldo di Torquato Tasso*, Milano, Ledizioni, 2013.

Confalonieri Corrado, *L'impossibile (spazio dell') epos. Tasso, Omero e la logica simmetrica*, in «Prospero. Rivista di Letterature e Culture straniere», XVII, 2012, pp. 11-39.

Confalonieri Corrado, *«In guisa d'acqua che rinchiusa ingorga». Il testo epico oltre la teoria: il caso Tasso*, Tesi di Dottorato, Università di Padova, 2014.

Confalonieri Corrado, *Torquato Tasso e il desiderio di unità. La Gerusalemme liberata e una nuova teoria dell'epica*, Roma, Carocci, 2022.

Conte Gian Biagio, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano, Garzanti, 1984.

De Bortoli Elena, *Dalla Liberata alla Conquistata: fonti sacre e profane*, Tesi di laurea magistrale in Filologia e Letteratura italiana, Università Ca' Foscari, 2012/2013.

Della Terza Dante, *Armida dalla Liberata alla Conquistata: genesi ed evoluzione del personaggio*, in *Torquato Tasso quattrocento anni dopo. Atti del convegno di Rende (24-25 maggio 1996*), a cura di Antonio Daniele e F. Walter Lupi, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 1997.

De Sanctis Francesco, *La giovinezza*, Napoli, Cav. Antonio Morano Editore, 1889.

De Sanctis Francesco, *Storia della letteratura italiana*, vol. II, Bari, Laterza, 1962.

Di Benedetto Arnaldo, *Tasso, minori e minimi a Ferrara*, Pisa, Nistri-Lischi, 1970.

Di Niscia Gennaro, *La Gerusalemme conquistata e l'arte poetica di Torquato Tasso*, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1889.

Di Santo Federico, *La "Patrocleia" di Ruperto nella Gerusalemme Conquistata. Il modello omerico e la riscrittura del poema tassiano*, in «Maia. Rivista di letterature classiche», 63, 2, 2011, pp. 330-365.

Di Santo Federico, *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade»: da Trissino a Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018.

Donadoni Eugenio, *Torquato Tasso. Saggio critico*, vol. II, Firenze, Luigi Battistelli, 1920.

Ferretti Francesco, *Tre discorsi sul metodo. Sui «Discorsi dell'arte poetica»*, in *Tra apologia e inchiesta. Studi sulle prose di Torquato Tasso*, a cura di Federica Alziati, Maiko Favaro e Giacomo Vagni, Città di Castello, I Libri di Emil, 2024, pp. 11-40.

Foltran Daniela, *Dalla «Liberata» alla «Conquistata». Intertestualità virgiliana e omerica nel personaggio di Argante*, in «Studi tassiani», 40-41, 1992-1993, pp. 89-134.

Gentili Bruno, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Bari, Laterza, 1995.

Ghidini Ottavio, *Antico e Nuovo Testamento fra «Liberata» e «Conquistata»*, in *Carte e immagini di Torquato Tasso*, a cura di Marco Ballarini e Francesco Spera, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2018, pp. 143-156.

Ghidini Ottavio, T*asso tra Liberata e Conquistata: la Bibbia, i Padri, la liturgia*, Città di Castello, I libri di Emil, 2019.

Gigante Claudio, *Il sogno di Goffredo*, in «Studi tassiani», 43, 1995, pp. 7-30.

Gigante Claudio, V*incer pariemi più sé stessa antica. La 'Gerusalemme conquistata' nel mondo poetico di Torquato Tasso*, Napoli, Bibliopolis, 1996.

Gigante Claudio, *Dal Tasso al Bargeo, dal Bargeo al Tasso. Per un'interpretazione del ventesimo libro della «Gerusalemme Conquistata»*, in «Esperienze letterarie», XXVI, 2, 2001, pp. 61-72.

Gigante Claudio, *Nel cantiere della «Gerusalemme Conquistata». Lettura del ms. autografo del poema*, in «Filologia e Critica», XXVI, 2, 2001, pp. 161-186.

Gigante Claudio, *Esperienze di filologia cinquecentesca. Salviati, Mazzoni, Trissino, Costo, Il Bargeo, Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2003.

Gigante Claudio, *Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2007.

Gigante Claudio, *Epica e romanzo in Trissino*, in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, a cura di C. Gigante e G. Palumbo, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang («Destini incrociati», 2), 2010, pp. 293-322.

Gigante Claudio, *Sulla funzione di Omero nel discorso critico* di Tasso, in *Tra apologia e inchiesta. Studi sulle prose di Torquato Tasso*, a cura di Federica Alziati, Maiko Favaro e Giacomo Vagni, Città di Castello, I Libri di Emil, 2024, pp. 41-66.

Giraldi Giovan Battista Cinzio, *Discorsi di M. Giovambattista Giraldi Cinthio intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di poesie*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1554.

Giraldi Giovan Battista Cinzio, *Scritti critici,* a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973.

Giraldi Giovan Battista Cinzio, *Carteggio*, a cura di S. Villari, Messina, Sicania, 1996.

Girardi Maria Teresa, *Dalla «Gerusalemme liberata» alla «Gerusalemme conquistata»*, in «Studi tassiani», 33, 1985, pp. 5-68.

Girardi Maria Teresa, *Tasso e la nuova «Gerusalemme»: studio sulla 'Conquistata' e sul 'Giudicio'*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2002.

Girardi Maria Teresa, *Gli "auctores" greci di Tasso tra "Giudicio" e "Conquistata"*, in *Tasso a Roma, Roma, Biblioteca Casanatense, 24 novembre 1999*, a cura Guido Baldassarri, Ferrara, Franco Cosimo Panini, 2004, pp. 127-142.

Girardi Maria Teresa, *Dalla biblioteca allo scrittoio: Tasso lettore e autore di poetica*, in *Tra apologia e inchiesta. Studi sulle prose di Torquato Tasso*, a cura di Federica Alziati, Maiko Favaro e Giacomo Vagni, Città di Castello, I Libri di Emil, 2024, pp. 67-86.

Greene Thomas, in *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, Yale, University Press, 1982.

Janowska Karolina, Hybiak Mariusz, *Il concetto di mimesi e la sua interpretazione nella letteratura*, in «Forum Filologiczne Ateneum», 1 (9), 2021, pp. 251-274.

Jossa Stefano, *Dal romanzo cavalleresco all'epos omerico: il Girone e l'Avarchide di Luigi Alamanni,* in «Italianistica», 1, 2002, pp. 13-37.

Jossa Stefano, *Ariosto o Boiardo? Giovan Battista Giraldi Cinzio critico dell'Orlando furioso*, in *Volteggiando in su le carte. Ludovico Ariosto e i suoi lettori*, Atti del IV

seminario di letteratura italiana (20 ottobre 2009), a cura di E. Garavelli, Helsinki, University Press of Helsinki, 2011, pp. 45-71.

Luigi Poma, *Nota filologica*, in Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, Bari, Laterza, 1964, pp. 263-270.

Malo Antonio, *La mimesi e la metafora nella Poetica di Aristotele*, in «Acta Philosophica», 1, n. 2 (30 settembre, 1992), pp. 316-324.

Mancini Albert N., *I capitoli letterari di Francesco Bolognetti: tempi e modelli della letteratura epica fra l'Ariosto e il Tasso*, Napoli, Federico e Ardia, 1989.

Mazzoni Guido, *Della Gerusalemme conquistata*, in *In biblioteca*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1886.

Pecci Paola, *La «novella strada» del poema epico rinascimentale: Gian Giorgio Trissino e La Italia liberata da' Gotthi*, Tesi di dottorato, Università di Padova, 2015.

Pecci Paola, *Riscrittura e imitazione omerica ne L'Italia liberata dai Goti di Gian Giorgio Trissino*, in «Corpus Eve. Èmergence du Vernaculaire en Europe», 2 | 2015, pp. 1-21.

Platone, *La Repubblica*, a cura di Paolo Ubaldi, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1932.

Poma Luigi, *La quaestio philologica della «Liberata»*, in *Dal «Rinaldo» alla «Gerusalemme»: il testo, la favola*, Atti del Convegno internazionale di Studi "Torquato Tasso quattro secoli dopo", Sorrento, 17-19 novembre 1994, a cura di Dante Della Terza, Sorrento, Eurograf, 1997, pp. 95-111.

Porciatti Daria, *La «favola» del «Rinaldo»* in «Studi tassiani», 59-51 (2011-2013), pp. 65-87.

Prosperi Valentina, Ciccolella Federica (a cura di), *La fortuna di Omero nel Rinascimento tra Bisanzio e l'Occidente,* Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020.

Quondam Amedeo, *La poesia duplicata. Imitazione e scrittura nell'esperienza di Trissino*, in *Atti del Convegno di Studi su Giangiorgio Trissino (Vicenza, 31 marzo-1 aprile 1979),* a cura di N. Pozza, Vicenza, Accademia Olimpica, 1980, pp. 67-109.

Residori Matteo, *La «Dolonea» di Vafrino. Un episodio omerico della «Gerusalemme conquistata» (XVI, 67-90)*, in «Studi tassiani», 49-50, 2001-2002, pp. 7-25.

Residori Matteo, *L'idea del poema. Studio sulla Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004.

Residori Matteo, *Tasso*, Bologna, Il Mulino, 2009.

Russo Emilio, *A ritmo di corrieri. Sulla revisione della Liberata*, in *Festina lente: il tempo della scrittura nella letteratura del Cinquecento*, a cura di Chiara Cassiani e Maria Cristina Figorilli, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2014, pp. 183-203.

Scafoglio Giampiero, A*ristotele e il ciclo epico. Una nota a Poet. 1459a 37-b7*, in «Revue d'historie des textes», II, 2007, pp. 287-298.

Seikiera Anna, *La Poetica vulgarizzata et sposta per Lodovico Castelvetro e le traduzioni cinquecentesche di Aristotele*, in *Ludovico Castelvetro. Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento. Atti della XIII giornata Luigi Firpo, Torino, 21-22 settembre 2006*, a cura di M. Firpo e G. Mongini, Firenze, Leo S. Olschki, 2008, pp. 25-45.

Settembrini Luigi, *Lezioni di letteratura italiana dettate nell'Università di Napoli*, vol. II, Napoli, Stabilimento tipografico Ghio, 1868.

Sozzi Tommaso Bortolo, *La fortuna letteraria del Tasso*, in «Studi tassiani», 4, 1954.

Sozzi Tommaso Bortolo, Recensione a Guido Baldassari, *Il sonno di Zeus, Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982, in «Studi tassiani», 32, 1984, pp. 192-194.

Squarotti Giorgio Barberi, *Il tragico tassiano*, in *Torquato Tasso e l'Università*, a cura di Walter Moretti e Luigi Pepe, Firenze, Leo S. Olschki, 1997, pp. 3-31.

Tomasi Franco, *Torquato Tasso*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2018, pp. 250-260.

Ulivi Ferruccio, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano, Marzorati Editore, 1959.

Vailati Maria, *Il tormento artistico del Tasso dalla «Liberata» alla «Conquistata»*, Milano, Marzorati, 1950.

Vailati Maria, *A proposito del problema della «Gerusalemme conquistata»*, in «Studi tassiani», 2, 1952, pp. 115-118.

Vasoli Cesare, *Ludovico Castelvetro e la fortuna cinquecentesca della «Poetica» di Aristotele*, in *Ludovico Castelvetro: letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, Atti della XIII giornata Luigi Firpo (Torino, 21-22 settembre 2006), Firenze, Leo S. Olschki, 2008, pp. 1-25.

Vivaldi Vincenzo, *La Gerusalemme liberata studiata nelle sue fonti. Azione principale del poema*, Trani, V. Vecchi, 1901.

Yarza Ignacio, *L'attualità della Poetica di Aristotele. La mimesi artistica*, in «Acta Philosophica», 16, n. 2 (30 settembre, 2007), pp. 237-262.

Zatti Sergio, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano: Saggio sulla «Gerusalemme Liberata»,* Milano, Il Saggiatore, 1983.

Zatti Sergio, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Mondadori, 1996.

Zatti Sergio, *Il modo epico*, Bari, Laterza, 2000.