STUDI TASSIANI

Anno LXII-LXIII - 2014-2015 N. 62-63
ISSN 1123-4490

Comitato Scientifico: Guido Baldassarri, Lorenzo Carpanè, Antonio Daniele, Arnaldo Di Benedetto, Claudio Gigante, Vincenzo Guercio, Emilio Russo.

AVVERTENZA

Le pubblicazioni di qualunque genere per recensione e segnalazione vanno inviate al Centro di Studi Tassiani, c/o Biblioteca "A. Mai" - piazza Vecchia n. 15 - 24129 Bergamo (Italia). Per i saggi in concorso per il Premio Tasso si rimanda invece a quanto previsto nel Bando. Per tutti vale l'invito ad attenersi strettamente alle Norme per i collaboratori riportate in calce alla rivista.

STUDI TASSIANI

a cura del

CENTRO DI STUDI TASSIANI

SEDE:BIBLIOTECA CIVICA ANGELO MAI DI BERGAMO - PIAZZA VECCHIA

INDICE

PREMESSA 7

SAGGI E STUDI

ELISA SQUICCIARINI, *Le postille del Tasso alla «Commedia». Il «Dante» dell'Angelica* 9

MASSIMO COLELLA, *La stasi e il moto: il cerchio imprigionante e il* nóstos *etico. Movimenti, viaggi, pellegrinaggi e anti-pellegrinaggi nel canto decimosesto della «Liberata»* 31

LORIS TROTTI, *Il tramonto della luna. Commento alla canzone tassiana «Chi di moleste ingiuriose voci»* (Chigiano L VIII 302, CXXII) 55

VALERIA DI IASIO, *«Affaticarsi alquanto per la mia gloria»: su alcune varianti tassiane* 79

MISCELLANEA

JACOPO GROSSER, *Le partizioni melodiche dell'endecasillabo della «Gerusalemme liberata»* 97

GIADA GUASSARDO, *La similitudine nella «Gerusalemme liberata»* 121

ILARIA MARINELLI, *L'«Eneide» e la «Conquistata»: la mediazione di Annibal Caro* 145

FILIPPO TANSINI, *Armida: da personaggio tassiano a motivo scenico per i teatri veneziani tra Sei e Settecento* 169

GIORNATE TASSIANE 2014-2015

2014 VINCENZO GUERCIO, *La Raccolta tassiana della biblioteca Mai:* specimina *e pezzi unici* 189

2015 MARCO CORRADINI, *Appunti di un commentatore dell'«A* 193

minta» 209

MASSIMO CASTELLOZZI, *«Si compiacque di farmene un graditissimo dono». Tassofilia e studi tassiani a Bergamo dal Settecento ad oggi* 223

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA DEGLI STUDI TASSIANI (2010-2011) a cura di LORENZO CARPANÈ 277

NOTIZIARIO 278

Assegnazione del Premio Tasso 2014-2015 283

SEGNALAZIONI

Per l'abbonamento al fascicolo *STUDI TASSIANI* (pubblicazione annuale) si prega di far uso del C.C.P. n. 12174249 intestato a: Comune di Bergamo
Direttore responsabile MARIA E. MANCA - Redazione: GUIDO BALDASSARRI, LUCA BANI, CRISTINA CAPPELLETTI, MASSIMO CASTELLOZZI

L'«ENEIDE» E LA «CONQUISTATA»: LA MEDIAZIONE DI ANNIBAL CARO

Nella seconda metà del Cinquecento la riscoperta della *Poetica* di Aristotele riaccese il dibattito sull'*épos*: in ossequio all'*auctoritas* del filosofo, con graduale presa di distanza dal modello romanzesco del *Furioso*, i letterati che ambivano a rinnovare il poema epico regolare riconobbero nell'*Iliade* l'archetipo sulla base del quale riscrivere, rivisitare o tessere gli intrecci delle proprie opere[1]. Vennero concepite sulla sua falsariga[2] tanto l'*Italia Liberata da' Goti* di Trissino quanto l'*Avarchide* di Alamanni, considerata un *remake* del capolavoro classico; mentre Tasso, il quale rimaneggiò la sua *Gerusalemme* con l'intento di conferirle un tono maggiormente epico, denunciò nel *Giudicio* gli ingenti prestiti omerici che condizionarono la riscrittura, spiegandone la ragion d'essere e l'influenza esercitata sia sulla favola, sia sull'elocuzione[3].

In queste e in altre opere l'importanza assunta dall'*Iliade* fu tale da oscurare la tradizione di genere ad essa posteriore. Allo sterminato serbatoio dell'epopea latina e volgare si ricorse con parsimonia, per lo più al fine di ottenere effetti di *variatio* rispetto alla prediletta materia omerica. Quest'uso marginale e secondario fu, inoltre, declinato in funzione "ancillare", ossia di semplice mediazione: l'*Iliade* venne, infatti, filtrata attraverso quei testi che

[1] Sul dibattito cinquecentesco di genere tra *épos* e romanzo e la disputa tra aristotelisti e ariostisti, si vedano almeno D. Rasi, *Diacronie cinquecentesche. «Unità» e «varietà», «verità» e «finzione» nella «favola epica»*, in *Quasi un picciolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, «Quaderni dell'Istituto di Filologia e Letteratura italiana» dell'Università di Padova, a c. di G. Baldassarri, Milano, Unicopli, 1992, pp. 31-56; H. Grosser, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 63-91; S. Zatti, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1-22; F. Sberlati, *Il genere e la disputa tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001; S. Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002, pp. 11-65.

[2] Senza addentrarsi nella bibliografia delle opere di Trissino e Alamanni, è opportuno citare il volume di Baldassarri, dal quale deve necessariamente prendere le mosse ogni indagine volta a studiare l'influsso di Omero sui poemi tardo cinquecenteschi: G. Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982.

[3] Sul recupero omerico nella *Gerusalemme Conquistata* si vedano M. T. Girardi, *Dalla «Gerusalemme Liberata» alla «Gerusalemme Conquistata»*, in «Studi tassiani», XXIII (1985), pp. 5-68, a pp. 37-58 (cui spetta il merito di aver censito tutti i passi dell'*Iliade* riecheggiati nella versione riformata del poema tassiano); B. Porcelli, *Dalla «Liberata» alla «Conquistata»: ovvero la fine di un difficile equilibrio*, in «Studi e problemi di critica testuale», 36 (1988), pp. 115-138; C. Gigante, *«Vincer pariemi più sé stessa antica». La «Gerusalemme Conquistata» nel mondo poetico di Torquato Tasso*, Napoli, Bibliopolis, 1996, p. 103-111; M. Residori, *L'idea del poema. Studio sulla «Gerusalemme Conquistata» di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004, pp. 165-252.

in epoche precedenti ne avevano riconosciuto il valore modellizzante. In molte allusioni, citazioni e scene di poemi cinquecenteschi si riconoscono, così, sedimentazioni letterarie di vario tipo; basti pensare alle possibilità combinatorie con le opere della classicità latina, anche quelle di Stazio, Lucano, Ovidio, oltre a Virgilio[4].

Secondo Guido Baldassarri, l'*Eneide* fu impiegata soprattutto in vista di ciò che egli chiama «miglioramento del costume»[5], ossia per "correggere" il poema omerico ed offrirne una versione "purgata" dagli episodi più licenziosi o efferati, la cui riattualizzazione risultava disdicevole, o quanto meno problematica, nell'orizzonte etico del XVI secolo[6]. Nonostante sia innegabile che, come modello principe di *épos*, l'*Eneide* venga nettamente soppiantata da Omero, alla luce di alcuni studi recenti sarebbe opportuno ripensare al ruolo che essa assunse in alcuni poemi postariosteschi.[7] Ad esempio, i contributi di Michele Comelli sull'*Avarchide* hanno posto in luce la rilevanza del poema latino in quanto fonte autonoma e privilegiata per alcune sequenze narrative[8].

Anche la *Conquistata* pare corroborare questa tesi, pur dovendo considerare il caso tassiano sensibilmente diverso rispetto alle opere coeve: nella riscrittura della *Gerusalemme*, infatti, la lezione virgiliana non poteva essere liquidata con altrettanta facilità[9]. Durante la revisione il poeta non trascurò quella folta messe di apporti che aveva già rivestito un ruolo chiave per l'elaborazione delle strutture narrative e della veste formale della *Liberata*. Se un bilancio complessivo degli incrementi narrativi denuncia in maniera inequivocabile che nel poema riformato l'*épos* virgiliano fu soppiantato da

[4] Cfr. G. Baldassarri, *op. cit.*, pp. 129-173. Apporti significativi, capaci di mascherare i prestiti omerici, derivarono da capisaldi della tradizione volgare, appartenenti però a generi letterari differenti dall'epica. Si consideri, per lo meno, l'influsso esercitato in campo stilistico, retorico e lessicale, oltre che tematico, dalla *Commedia* dantesca, dal *Canzoniere* e dal *Furioso.* Cfr. *ibidem.*

[5] Cfr. ivi, p. 59.

[6] «Se nell'ampliamento della gamma delle sequenze narrative "esemplari" il ruolo che gioca l'*Eneide* in prospettiva cinquecentesca non è molto diverso da quello di altri poemi posteriori, da Lucano a Silio Italico a Stazio*,* nel nome di un "innesto" di diverse tradizioni su quella centrale di Omero [...], del tutto eccezionale è invece la funzione ad essa assegnata di "filtro" privilegiato dei materiali omerici, di garante del "decoro" e della "magnificenza", di indicatore selettivo dei pregi e degli errori di Omero» (ivi, p. 18).

[7] Sulla svalutazione del testo virgiliano rispetto ad Omero si veda anche A. Tartaro, *Sulle tracce dell'epos*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma, Salerno, vol. IV, 1991, pp. 201-225.

[8] M. Comelli, *Sortite notturne cinquecentesche. i casi di Trissino e Alamanni*, in *Uso, riuso, abuso dei testi classici*, Milano, LED, 2010, pp. 235-264, a pp. 258-263. Alcuni prestiti virgiliani nel poema di Alamanni erano già stati riconosciuti da H. Hauvette, *Luigi Alamanni (1495-1556), sa vie et son oeuvre*, Paris, Hachette, 1903, p. 367. Sul rapporto Virgilio-Trissino si veda E. Musacchio, *Il poema epico ad una svolta: Trissino tra modello omerico e virgiliano*, in «Italica», vol. 80 (2003), pp. 334-352.

[9] Cfr. C. Gigante, *«Vincer pariemi...,* cit., p. 108.

quello omerico, d'altro canto è doveroso constatare che spesso la riscrittura non intaccò le sequenze di matrice eneadica e, allo stesso modo, tese in linea di massima a rispettarne i contributi stilistici e lessicali[10]. Inoltre, nella *Conquistata* Virgilio rimase un autore produttivo: a solo titolo d'esempio, si pensi a come Tasso si rivolse a lui per la rielaborazione del sogno di Goffredo[11].

L'opera del mantovano continuò, dunque, a possedere una sua specifica e autonoma rilevanza rispetto alle numerosissime fonti usate nella revisione, anche se essa parve influire meno a livello dell'*inventio* e, invece, maggiormente sull'*elocutio*: si verificò, cioè, uno spostamento dall'interno all'esterno, dalle strutture narrative alle caratteristiche formali[12].

1. Tasso e Caro

Un'indagine sulle ottave nuove e su quelle modificate della *Conquistata* ha permesso di identificare un congruo numero di sintagmi che, nella tradizione volgare, erano stati usati solo nella versione dell'*Eneide* di Caro. Altre unità sintattiche, invece, risultano sì impiegate in opere precedenti, ma comunque mediate dalla traduzione virgiliana, la quale spesso sembra funzionare come "filtro", in particolar modo per i prestiti danteschi e petrarcheschi[13]. Sulla base delle occorrenze comuni si può ipotizzare che Tasso abbia attinto direttamente all'opera del letterato marchigiano o che, quanto meno, essa abbia esercitato un influsso non trascurabile sull'ultima fase della sua produzione. Questa sarebbe la via ausiliaria tramite la quale Tasso continua ad integrare i versi virgiliani nel poema.

[10] Cfr. ivi, p. 58. Ad esempio, solo quattro degli undici luoghi virgiliani citati nel I canto della *Liberata* vengono cassati in fase di revisione; il IX canto, dove si narra l'attacco crociato ai Saraceni, è foltissimo di rimandi all'*Eneide*: soltanto tre sui complessivi trentasei non arrivano nel X libro della *Conquistata*; invece, nell'ultimo canto, che verrà ampiamente rielaborato nel XXIV libro, sarà scartato un numero più considerevole di riferimenti all'epopea latina, dieci su ventitré, ma sempre in un bilancio positivo a favore dell'*Eneide.*

[11] Cfr. C. Gigante, *«Vincer pariemi...,* cit, pp. 129-140 (già in Id., *Il sogno di Goffredo*, in «Studi tassiani», XLIII (1995), pp. 7-30, a pp. 18-28). Cfr. anche M.T. Girardi, *Dalla «Gerusalemme Liberata»...,* cit., pp. 34-35 e Ead., *Tasso e la nuova «Gerusalemme». Studio sulla «Conquistata» e sul «Giudicio»*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, p. 138.

[12] Sono, dunque, diversi gli ambiti testuali su cui agiscono l'*Iliade* e l'*Eneide* nella *Conquistata*: «[...] mentre Omero continua a porgere anzitutto intelaiature e schemi e funzioni di personaggi, Virgilio pare preferibilmente accostato nella prospettiva del frammento, e col gusto del recupero prezioso, del restauro particolare, dell'arricchimento sottile» (M. Saccenti, *Un episodio virgiliano nella «Conquistata»*, in «Lettere italiane», XVIII [1966], pp. 427-435, a p. 434).

[13] Le ricerche sono state condotte con i *database* LIZ (*LIZ 4.0. Letteratura italiana Zanichelli*, a cura di P. Stoppelli ed E. Picchi, Bologna, Zanichelli, 2001) e BIBIT (www.bibliotecaitaliana.it, a cura del Dipartimento di Studi greco-latini, italiani e scenico-musicali di Sapienza, Università di Roma).

Purtroppo, ciò non è dimostrabile sulla base di una documentazione probante. Di certo, però, possiamo affermare che il poeta sorrentino conosceva bene Annibal Caro, soprattutto per via del sodalizio che lo legava al padre, di cui si ha chiara testimonianza nell'epistolario di Bernardo[14]. Il figlio si riferisce a lui nel dialogo *Cataneo overo de gli idoli*[15], in cui sviluppa le sue riflessioni sul rapporto fra verità e poesia a partire dal confronto tra un inno di Ronsard e la canzone di Caro *Venite all'ombra de gran gigli d'oro*, famosa per aver innescato la polemica con Castelvetro[16]. In alcuni passi dei *Discorsi del poema eroico* Tasso torna a riferirvisi: all'interno del IV libro il poeta marchigiano viene criticato per il suo *usus scribendi*, incline a un lessico prosaico: «E sì debbiamo fuggire la suspizione di tutte le cose brutte e troppo plebeie e popolari, come quella la quale è tratta dal chiavar le porte, l'altre somiglianti. Però non lodo colui il qual disse che *la repubblica era castrata per la morte di Scipione*; né meritò molta lode il Caro chiamando i Francesi *Galli intieri*»[17]. Se qui la canzone compare come esempio negativo, altrove Tasso la loda per le sue soluzioni stilistiche. Quando si desidera smorzare una metafora troppo ardita, consiglia «la giunta della particella *quasi*, come fece il Petrarca […] e 'l Caro dopo di lui: "Giace, quasi gran conca, infra due mari"»[18]. In un'altra circostanza difende il componimento dalle accuse del suo detrattore: «però a torto fu ripreso il Caro dal Castelvetro, quando egli disse: "e tu mi desta, e tu m'aviva / lo stil, la lingua e i sensi, / perch'altamente io ne ragioni e scriva»[19]. In questo caso viene apprezzata quella precisione terminologica che fa corrispondere «a ciascuna cosa il suo proprio»[20], che associa a ogni voce il suo naturale referente.

La testimonianza incontrovertibile della conoscenza dell'*Eneide* si riscontra, invece, in una delle *Lettere*, indirizzata ad Antonio Costantini e datata 12 settembre 1590. In essa Tasso fa richiesta esplicita di una copia della traduzione: «[…] ed in questo numero è la maggior parte di quelli che ch'io

[14] Al primo volume delle *Lettere* di Bernardo Tasso è anteposta una missiva indirizzata da Caro a questi e l'epistolario vero e proprio si apre con una lettera di Tasso a Caro (in cui si discute sull'arricchimento che deve derivare dal latino alla lingua italiana). Sempre nel primo volume Caro è destinatario di altre tre epistole. Cfr. *Delle Lettere di M. Bernardo Tasso*, Venezia, Giolito, 1562, pp. 334-336, 330-340, 393-395.

[15] Cfr. C. Gigante, *Tasso*, Roma, Salerno, 2007, p. 250.

[16] Per quanto riguarda la polemica tra Caro e Castelvetro si veda almeno E. Garavelli, *Annibal Caro: «Venite a l'ombra de' gran gigli d'oro»*, in *Studi per Roberto Tissoni*, a cura di C. Caruso e W. Spaggiari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 207-222.

[17] T. Tasso, *Discorsi del poema eroico* (d'ora in avanti *D.P.E.*), in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 182.

[18] Ivi, p. 187. Nel poema revisionato tale osservazione si tradurrà in una tendenza stilistica caratterizzante e sistematica; basti pensare che nel passaggio dalla *Liberata* alla *Conquistata* il numero di occorrenze della voce «quasi» sale da centododici a trecentoquindici unità.

[19] *D.P.E.*, p. 234.

[20] *Ibidem*.

le chiedo; a' quali aggiungerei l'Italia del Trissino, il Girone e l'Avarchide de l'Alamanni, che altre volte le scrissi, e l'Eneide del Caro, s'io non credessi di venirle a noia»[21].

Il fatto che la versione cariana figuri tra i poemi di Trissino e Alamanni fornisce un dato eloquente sulla percezione dell'opera nella sensibilità del tempo. Essa, infatti, s'inserisce a pieno titolo nel novero di quei tentativi tardocinquecenteschi, a cavallo tra romanzo ed *épos*, che si prefiggono di stabilire la forma dell'epopea moderna[22]. Come messo in luce da Luciana Borsetto, è l'intero campionario di traduzioni virgiliane del Cinquecento a condividere la stessa natura del poema epico e, di riflesso, a partecipare al problema della sua fissazione in un assetto regolare[23]. Rispetto alle prove coeve, accomunate da risultati poetici alquanto mediocri e standardizzati, l'*Eneide* cariana emerge come «modello alto e incontrastato di lingua e di poesia per ben tre secoli di storia letteraria»[24]. Opera di indiscusso valore artistico, viene pubblicata postuma nel 1581 per interessamento del nipote di Caro, Lepido, e conosce una notevole fortuna editoriale fino ai primi del Seicento, quando la stagione delle traduzioni è ormai al declino[25]. La natura affine a quella dell'epopea in versi viene adombrata dall'autore stesso che in una lettera al Varchi dichiarava di aver intrapreso la traduzione come esercizio preliminare alla stesura di un poema eroico[26]. Questa genesi sperimentale giustifica il largo margine d'intervento del marchigiano, che, operando con originalità creativa rispetto a Virgilio, si riservò di riattualizzare l'*Eneide*, riammodernandone i tratti obsoleti rispetto alla mutata temperie etico-culturale del XVI secolo: non a caso l'opera è passata alla storia come la «bella infedele»[27]. In senso lato, già di per sé l'aspetto

[21] T. Tasso, *Lettere*, a cura di C. Guasti, 5 voll., Firenze, Le Monnier, 1852-1855, V, n. 1277, p. 2. Basile identifica la copia letta da Tasso nell'*Eneide* pubblicata da Giunta a Venezia nel 1581. Cfr. B. Basile, *La biblioteca del Tasso. Rilievi ed elenchi di libri dalle «Lettere» del poeta*, in «Filologia e Critica», XXV (2000), pp. 222-244, a p. 234.

[22] Cfr. R. Scrivano, *Ritratto di Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 103.

[23] Secondo Borsetto la tradizione cinquecentesca delle riscritture virgiliane «per la complessità ideologica e simbolica del referente letterario che la connota – il poema, quasi un «picciolo mondo» al quale quello cinquecentesco può affidare in tutto la propria moderna riarticolazione semiotica – denuncia, sia pure a livelli degradati e divulgati, le stesse modalità interne di elaborazione semantica, di "scrittura", la stessa fenomenologia extratestuale di lettura dei capitoli maggiori, poemi regolari o romanzi che siano: medesima la tensione enunciativa volta al "particolareggiare", medesimi gli artifici delle figure, medesimi i sistemi e i luoghi della ricezione» (L. Borsetto, *L'«Eneida» tradotta. Riscritture poetiche del testo di Virgilio nel XVI secolo*, Padova, Unicopli, 1989, p. 12).

[24] Ivi, p. 11.

[25] Cfr. ivi, p. 155.

[26] Cfr. G. Crupi, *L'«Eneide» di Virgilio di Annibal Caro*, in *Letteratura italiana. Le opere, II. Dal Cinquecento all'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 563-580, a pp. 565-569.

[27] Cfr. C. Olivieri, *L'«Eneide» del Caro*, Torino, Paravia, 1965, pp. 9-13; G. Crupi, op. cit., p. 565; R. Scrivano, op. cit., p. 103.

caratterizzante di «traduzione-rifacimento»[28] rende l'*Eneide* di Caro accostabile alla *Conquistata*, che è a tutti gli effetti una riscrittura. Ovviamente il rapporto tra l'*Eneide* virgiliana e quella cariana non può essere paragonato a quello tra *Liberata* e poema rivisitato, perché qui viene a cadere il dato fondamentale della traslitterazione e, con esso, tutto ciò che comporta l'*imitatio* di un modello tanto distante nel tempo e ormai consacrato dalla tradizione. Il comun denominatore risiede semmai nell'atteggiamento dei due autori che operano nell'ottica di un sostanziale ripensamento. Le loro rivisitazioni possono dirsi funzionanti proprio nella misura in cui riescono a originare prodotti letterari per molti aspetti nuovi.

Ciò che avvicina davvero Tasso a Caro è il frutto della ricerca di un autentico linguaggio epico in volgare, uno sforzo con cui dovettero misurarsi tutti i teorici e autori di epopee. Se tanta parte della produzione tassiana, in particolare i *Discorsi del poema eroico*, venne dedicata alla delineazione dello stile conveniente all'*épos*, la stessa preoccupazione era alla base della genesi dell'*Eneide* cinquecentesca. Nell'ormai datata monografia sul poeta di Civitanova Marche, Aulo Greco citava il passo significativo di un'epistola per sottolineare l'estrema attenzione rivolta al dato linguistico da Caro, il quale intendeva con la sua opera «far conoscere, se […] verrà fatto, la ricchezza e la capacità della lingua italiana contro l'opinion di quelli che asseriscono che non può avere poema eroico né arte, né voci da esplicar concetti poetici»[29]. Un'intenzionalità comune a quella di tanti altri letterati del tempo che, nei casi di Caro e Tasso, conduce a risultati per certi versi contigui, nonostante l'eterogeneità di fondo dei due dettati poetici. D'altro canto il primo sceglie di tradurre l'esametro con l'endecasillabo sciolto creando rispetto «alla concisa pregnanza significativa del latino […] un discorso disteso, una musicalità lenta e pacata, un tono quasi smorzato»[30]. Siamo, dunque, distanti dal tono ellittico, complicato, quasi esoterico delle ottave della *Conquistata*. Nel misurare acutamente analogie e differenze intercorrenti tra la scrittura cariana e quella tassiana, Ferroni nota la distanza tra la fresca semplicità espressiva del traduttore[31] e l'angoscioso rovello linguistico del sorrentino, ma individua un forte punto di convergenza nella tensione stilistica verso la magniloquenza, che viene resa in ambedue i casi con un uso spettacolare della lingua, con la ridondanza lessicale, al limite del virtuosismo, con l'accostamento chiaroscurale

[28] R. Scrivano, op. cit., p. 104. Si veda anche S. Sconocchia, *Annibal Caro traduttore: gli «Amori Pastorali di Dafni e Cloe», l'«Eneide» di Leopardi*, in *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*, a cura di D. Poli, L. Melosi e A. Bianchi, Macerata, EUM, 2011, pp, 219-243, a p. 223.

[29] A. Greco, *Annibal Caro. Cultura e poesia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, p. 103.

[30] G. Ferroni, *«Per fuggir la mattana...». Annibal Caro e la scrittura*, Fermo, Livi, 2009, p. 174.

[31] È doveroso riportare il giudizio espresso da Leopardi a tal proposito nel *Preambolo* alla versione della *Titanomachia di Esiodo*: «[…] quella scioltezza, o volete disinvoltura che fa parere l'opera non traduzione, ma originale. E questa s'ha procacciata il Caro con usare parole e frasi del tutto proprie della lingua nostra, e modi non ignobilmente volgari, che danno all'opera un colore di semplicità vaghissima e di nobile famigliarità». Si cita da G. Ferroni, op. cit., p. 174.

tra immagini ricche e sovrabbondanti e rappresentazioni grottesche e tenebrose[32].

Questa ricerca si avvale, tanto per Caro quanto per Tasso, di un recupero sapiente e strategico della letteratura volgare precedente. Come messo in luce da Baldassarri, si tratta di una tendenza costituiva della sperimentazione epica, tanto radicata e diffusa da originare una vera e propria *koiné* espressiva[33]. Nei versi di entrambe le opere vengono incastonati tasselli lessicali provenienti, in particolar modo, dagli autori trecenteschi, Dante e Petrarca, passando per le esperienze liriche del Quattrocento, fino ad Ariosto. La tessitura di una stratigrafia colta è indirizzata anch'essa alla definizione di un linguaggio epico definitivo, capace di assorbire e rifunzionalizzare le più illustri vette espressive della tradizione italiana. Si vengono così a creare giochi intertestuali molto raffinati con cui gli autori sovrappongono all'ordito narrativo una filigrana illustre e preziosa, che sortisce, tra l'altro, un innalzamento costante del tenore poetico[34]. In quest'operazione Caro e Tasso dimostrano una straordinaria maestria. Lo studio comparato dei prestiti lessicali dell'*Eneide* e della *Conquistata* evidenzia una predilezione condivisa per gli stessi autori e segmenti della tradizione volgare[35]. Il fatto che Tasso avalli le scelte già fatte da Caro può indurre a pensare che la traduzione sia servita al sorrentino per identificare i tasselli del canone letterario che meglio si confacevano allo stile eroico: è come se l'*Eneide* fosse una sorta di setaccio capace di trarre dalla tradizione un repertorio di riferimenti colti riutilizzabili in contesti epici.

Nella sua analisi monografica sull'*Eneide*, a cui bisogna far ancora riferimento in mancanza di studi successivi di carattere organico, Caterina Olivieri riconosceva in Caro il tramite grazie al quale Tasso fa sua la lezione ariostesca: egli sarebbe, pertanto, un autore di transizione tra i due, importante nel passaggio dall'universo romanzesco a quello epico[36]. Si tratta di una lettura riduttiva, che non tiene conto a pieno della novità rappresentata dalla versione cariana, emergente altresì dal confronto con Trissino, autore di un'altra epopea

[32] Cfr. *ibidem.*

[33] Cfr. G. Baldassarri, op. cit., p. 130.

[34] Cfr. ivi, pp. 129-173.

[35] Sul riuso della tradizione nell'*Eneide* del Caro si veda soprattutto G. B. Pellizzaro, *Echi danteschi e petrarcheschi nella traduzione dell'«Eneide» di Annibal Caro*, in «La Rassegna», 6 (1930), pp. 325-334, ma anche A. Greco, op. cit., pp. 111-113, C. Olivieri, op. cit., pp. 53-67 e M. Aurigemma, *Studi sulla letteratura teatrale ed eroica del Rinascimento*, Roma, Signorelli, 1968, pp. 93-107. Anche i critici che di recente hanno dedicato contributi alla versione cariana non hanno mancato di sottolineare l'importanza dell'aspetto intertestuale: cfr. G. Ferroni, op. cit,., pp. 173-175; D. Poli, *Annibal Caro e la ricerca dell'epica perduta*, in *Annibal Caro a cinquecento anni*..., cit., pp. 258-259, C. Santini, *Strategie e tecniche per "tradurre" l'«Eneide»: Annibal Caro e la vicenda di Didone*, ivi, p. 215. Si tralascia in questa sede l'ampia bibliografia sulle stratigrafie tassiane nella *Liberata*, mentre per la *Gerusalemme Conquistata* si vedano M.T. Girardi, *Tasso e la nuova «Gerusalemme»*..., cit., pp. 85-151; C. Gigante, *Il sogno...,* cit.; Id., *«Vincer pariemi...,* cit., pp. 115-145; M. Residori, op. cit., pp. 145-234.

[36] Cfr. C. Olivieri, op. cit., p. 36.

in sciolti[37], e che ne schiaccia la complessità tra i due poeti di più chiara fama[38]. La stessa studiosa, raffrontando in maniera puntuale *Eneide* e *Furioso*, si rendeva conto che per molti versi Caro anticipa, piuttosto, i risultati tassiani[39]. Difatti, nonostante non ci sia un contributo sistematico *ad hoc*, accostamenti tra la traduzione e la *Liberata* sono stati proposti da più parti: da Baldassarri, Chiappelli, Scrivano, Aurigemma e Gigliucci[40]. La cautela usata nell'avanzare queste letture a fronte è solo in parte giustificata alla luce di difficoltà di ordine cronologico: la traduzione cariana apparve alle stampe nel 1581, troppo tardi perché Tasso potesse usufruirne per la prima versione del poema[41].

Quest'ostacolo viene comunque a cadere per la *Conquistata*, secondo quanto dimostrato dalla lettera del 1590 precedentemente citata. Eppure, sinora non sono state poste adeguatamente in rilievo le identità testuali tra i due poemi. Negli anni Sessanta Mario Saccenti ha esaminato una reminiscenza dell'*Eneide* nel poema riformato accostandone le ottave, oltre che ai versi virgiliani, agli sciolti cariani. Dopo averli analizzati separatamente, per enfatizzare le originali soluzioni espressive della nuova *Gerusalemme*, il critico ne predica la distanza da Caro[42] e ne sottolinea la maggiore vicinanza all'originale latino[43]. Pur cogliendo i tratti specifici e distintivi di essi, la presente indagine si propone, invece, di illustrare la vicinanza dei due testi sulla base di puntuali riprese stilistiche e lessicali.

Come è stato rilevato, non si hanno prove inconfutabili del fatto che durante la revisione Tasso avesse letto o, addirittura, avesse davanti agli occhi una copia dell'*Eneide*. Nonostante la labilità della documentazione in nostro possesso, ci sembra di poter affermare che le somiglianze formali non siano il frutto di semplici coincidenze.

[37] Cfr. M. Aurigemma, op. cit., pp. 88-93, e G. Ferroni, op. cit., p. 173.

[38] Cfr. G. Ferroni, op. cit., pp. 172-173.

[39] Cfr. C. Olivieri, op. cit, 1965, pp. 61-67.

[40] Cfr. G. Baldassarri, op. cit., p. 263, n. 34; F. Chiappelli, *Studi sul linguaggio del Tasso epico*, Firenze, Le Monnier, 1957, p. 38; R. Scrivano, *La norma e lo scarto. Proposte per il Cinquecento letterario italiano*, Roma, Bonacci, 1980, pp. 258-262; M. Aurigemma, op. cit., pp. 112-115; R. Gigliucci, *Canto IX*, in *Lettura della «Gerusalemme Liberata»*, a cura di F. Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 209-241, a p. 211, n. 13, 216, nn. 34 e 37, 221, n. 67, 240-241.

[41] Cfr. F. Fortini, *Dialoghi col Tasso*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 160. Secondo Aurigemma, Caro sarebbe stato riecheggiato dal Tasso nella *Liberata* grazie al modello comune dell'*Amadigi* di Bernardo, dato alle stampe nel 1560: cfr. M. Aurigemma, op. cit., p. 79.

[42] «Se ugualmente lontana da Virgilio è quest'altra resa cinquecentesca, una certa distanza si pone pure tra gli sciolti del Caro e le ottave del Tasso: là, una forte e gremita incisione, essenzialmente spettacolare, con qualcosa di favoloso e mitologico nello stesso rilievo crudo e raccapricciante; qui, un prevalere di sorpresa crudele, di stupefazione dell'orrido, in un impianto teatrale non meno sfoggiato ma più disarticolato e dispersivo, più ricco e urtante di particolari» (M. Saccenti, op. cit., p. 433).

[43] Cfr. ivi, p. 434.

2. *Il lessico dell'orrore e della magnificenza*

Tra i vari punti di contatto con l'*Eneide* del Caro, sono stati selezionati e analizzati quelli ritenuti più significativi, in grado di mettere in luce i punti di tangenza dei due autori a livello tematico, espressivo e stilistico.

Ad esempio, il letterato marchigiano si rivela soprattutto precursore di un certo gusto tassiano per le rappresentazioni macabre. La tendenza a porre sulla scena, in primo piano, immagini cruente, fuori e dentro gli episodi di battaglia, è condivisa da molti poemi epici tardocinquecenteschi e deriva, come sostiene Baldassarri, da una superfetazione in direzione lucanea di spunti in parte già virgiliani[44]. Il paradosso di calare nella traduzione dell'*Eneide* il gusto per l'orrido dell'antivirgiliano Lucano, in ossequio alla propensione stilistica dei contemporanei, viene amplificato dalle scelte cariane. Eppure egli fa scuola proprio in questo senso, come dimostrano le varie coincidenze con l'ultima versione del poema di Tasso:

> E, per la nuca uscendo, il *sangue tetro*
> Per un colpo spargea davanti, e dietro (*G.C.* XVIII 44, 7-8)[45];

> e mentre l'un versava il *sangue tetro* (ivi XIX 32, 3);

> e 'l puro vin cangiarsi in *tetro sangue* (*En.* IV 703)[46].

Nella *Conquistata* il sintagma colora a tinte fosche due scene di uccisioni: la prima, quella di Rifeo portato a morte da Ircano, avviene durante il sanguinoso scontro di Joppe; la seconda, quando i Franchi tentano di impedire agli egiziani di Emireno di avanzare verso Gerusalemme. Due contesti bellici, dunque, pieni di particolari macabri: con esattezza anatomica vengono enumerate le parti del corpo fatte a brandelli, le ferite, i supplizi, gli innumerevoli modi con cui viene inferta la morte all'avversario. È quel «gusto morboso per scene da beccheria»[47] che il poeta sorrentino accentua nel passaggio dalla prima alla seconda versione del poema, salvando il principio del decoro formale con il pretesto di voler portare gli

[44] Cfr. G. Baldassarri, op. cit., pp. 52-54.

[45] Si cita la *Gerusalemme Conquistata* (*G.C.*) dalla *princeps*: *Di Gerusalemme Conquistata libri XXIIII*, Roma, Facciotti, 1593. Sono segnalate in nota le principali varianti del *Ms. Vind. Lat. 72* della Biblioteca Nazionale di Napoli, secondo l'edizione critica pubblicata da Gigante: *Gerusalemme Conquistata secondo il Ms. Vind. Lat. 72 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, ed. critica a cura di C. Gigante, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010. Per i versi citati il ms. riporta la seguente variante: «E da la nuca uscendo il sangue tetro».

[46] Si cita da *L'Eneide nella traduzione di Annibal Caro*, Milano, Hoepli, 1991, d'ora in poi indicata con la sigla *En.*

[47] G. Baldassarri, op. cit., pp. 52-53.

oggetti descritti proprio davanti agli occhi del lettore, con fedele realismo e precisione scientifica[48].

Tasso sceglie di posporre l'attributo, che figura sempre a fine verso e fissato dalla rima. Negli sciolti cariani, liberi da tali costrizioni, la *iunctura* compariva con l'aggettivo aulicamente anticipato. Ciò che preme sottolineare è che qui essa non apparteneva a episodi di scontri violenti, ma a una scena ad alto livello di patetismo, ovvero il suicidio di Didone. La regina viene assalita da angosciose premonizioni e prodigi nefasti, quale la mutazione in nero sangue del vino per i sacrifici: «[…] *in obscenum* se vertere vina *cruorem*» (*Aen.* IV 455[49]). Sulla suggestione di questi versi Caro introduce l'aggettivo «tetro», che possiamo definire insieme ad «atro» uno dei più rappresentativi di quella poetica dell'orrore che caratterizza la *Conquistata*[50]:

> […] d'*atro sangue* ancor vermiglia (*G.C.* I 116, 2);
>
> e trovaron di *sangue atro* il camino (*G.L.* XIX 102, 5)[51];
>
> acceso d'ira e d'*atro sangue* immondo (*Rime*, 1386, 8);
>
> giacea ne l'*atro sangue* il corpo estinto (*M.Cr.* VI giorno 877)[52];
>
> di vivo foco e d'*atro sangue* aspersi (*En.* II 356).

Lo stilema *atro sangue* non trova attestazione prima di Caro. Nella *Gerusalemme Liberata* i due termini compaiono in sequenza invertita, ma in questo caso «atro» non è aggettivo qualificativo riferito a «sangue», bensì predicativo dell'oggetto «camino». Nella forma in cui compare nell'*Eneide*, dove si segnalano cinque occorrenze, il sintagma traduce il semplice *sanguis* della versione latina. Indipendentemente da quanto si potrebbe immaginare, sia nell'opera del marchigiano quanto in quella tassiana non viene menzionato sempre all'interno di contesti bellici, ma è associato a realtà di volta in volta differenti: esseri mostruosi (come i serpenti acquatici che uccidono Laocoonte in Virgilio,

[48] Cfr. C. Gigante, *«Vincer pariemi....*, cit., p. 106

[49] Si cita l'*Eneide* (*Aen.*) dall'edizione a cura di E. Paratore, con traduzione di L. Canali, Milano, Mondadori, 1989.

[50] Nella *Liberata* l'aggettivo «tetro» compariva solo due volte, mentre nel poema riformato si segnalano sette occorrenze; la forma al femminile, del tutto assente nella prima versione, ricorre in due occasioni nella seconda.

[51] Si cita la *Gerusalemme Liberata* (*G.L.*) dall'edizione a cura di F. Tomasi, Milano, Rizzoli, 2009.

[52] Questi versi sono stati selezionati tra le varie occorrenze dello stilema all'interno della produzione tassiana: nella *Conquistata* compare sei volte, due nelle *Rime* e altrettanto nel *Mondo Creato.* Le *Rime* sono citate dall'edizione a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1994, mentre il *Mondo Creato* (*M. Cr.*) dall'edizione a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Monnier, 1951.

o il Plutone della *Conquistata*)[53] o animali feroci (il leone a cui viene paragonato Mezenzio o il lupo assimilato a Tancredi)[54]. Si tratta di una delle formule ricorrenti grazie alle quali la narrazione tassiana si tinge di quella «larga vena di sangue che scorre con abbondanza e compiacenza sconosciuta all'autore del primo poema»[55].

Da una ricerca lessicografica sulle frequenze della voce *sangue* all'interno dei poemi di Boiardo, Ariosto, Caro e Tasso salta agli occhi l'alto numero di occorrenze registrato sia nell'*Eneide* (140) sia nella *Liberata* (128), dato destinato ad aumentare in maniera esponenziale nella *Conquistata* dove essa ricorre in duecentoventiquattro occasioni. Si tratta di uno scarto evidente sia rispetto all'*Inamoramento de Orlando* sia al *Furioso*, i quali contano rispettivamente centoquattro e centosette ricorrenze.

L'affinità tra la traduzione cariana e il poema riformato trova conferma proprio nell'esistenza di tante coincidenze testuali relative alla voce *sangue* o ad altri termini da essa derivati. Ciò non riguarda solo sintagmi nominali, ma anche predicativi:

> Ristagna il *sangue* in gorghi; e 'n rivi *inonda* (*G.C.* XXIII 64, 7);
>
> e di *sangue inondar* l'horride glebe (ivi, XXIV 115, 4);
>
> […] i monti e i campi
> di morte ingombra e d'atro *sangue inonda* (*Rime* 1582, 1-2);
>
> […] e in vece d'onda
> il *sangue* fia, che di sua grazia *inonda*? (ivi 1634, 77-78);
>
> di pianto, e l'alme tu di *sangue inondi* (ivi 1659, 6);
>
> […] che 'l foco e 'l *sangue*
> correndo *inonda* orribilmente e 'ngombra (*M. Cr*. VII, 316-317);
>
> […] or ch'i nemici
> son lunge, e buone fòsse e buone mura
> ci son di mezzo, e non *c'inonda il sangue* (*En.* XI 615-617)[56].

L'immagine iperbolica dell'inondazione di sangue è di forte impatto visivo. Nel XXIII libro del poema riformato Tasso se ne serve per rendere

[53] Cfr. *En.* II 356, 361; *G.C.* V 7, 8.

[54] Cfr. *En.* X 1159; *G.C.* XXIII 73, 3.

[55] G. Getto, *Malinconia di Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, 1979, p. 423.

[56] L'espressione si legge anche in Ramusio: «E *inondava* tanto il *sangue* sì di coloro che erano uccisi per mano di Spagnuoli » (G.B. Ramusio, *Relazioni di Ferdinando Cortese sulla Nuova Spagna*, in *Navigazioni e viaggi*, a cura di M. Milanesi, Torino, Einaudi, 1978-1988, III, cap. 16. 3).

ancora più macabra la scena cruenta già rappresentata nella *Liberata*:

> Ristagna il sangue in gorghi, *e 'n rivi inonda*
> Cerca il timor latebre in cui s'asconda (*G.C.* XXIII 64, 7-8);

> Ristagna il sangue in gorghi, *e corre in rivi*
> pieni di corpi estinti e di mal vivi (*G.L.* XVIII 105, 7-8).

I crociati, finalmente entrati a Gerusalemme, si fanno strada con le spade portando a morte un'enorme quantità di nemici. Come indicato dai commentatori, i versi tassiani si rifanno direttamente a un passo dell'*Historia* di Guglielmo Tirio: «si vedeva tanta uccisione de' nemici per la città, tanto sparger di sangue, che poteva ispaventar i vincitori, non che i nemici» (*Historia* VIII 19)[57]. È chiaro che nel poema revisionato il poeta ha scelto di inserire nel racconto anche il particolare della paura che assale tanto gli autori della strage quanto coloro che la subiscono («cerca il timor latebre in cui s'asconda»), dettaglio trascurato nel XVIII canto della versione precedente, il quale si concludeva con l'effetto raccapricciante dei fiumi di sangue in cui si riversano cadaveri e feriti. In fase di revisione Tasso non rinuncia a questa immagine, anzi la condensa e la amplifica sostituendo alla corrente rapinosa dei rivi, la loro inondazione. Il motivo ritorna anche in un'ottava del libro successivo, aggiunta in riferimento alle stragi di Riccardo, quando il guerriero si getta in acqua per inseguire gli infedeli. Il mare cerca di frenare la sua ferocia opponendogli «onde sanguigne» (*G.C.* XXIV 114, 2), così come fece il fiume Scamandro contro Achille nell'*Iliade*[58]. La voce narrante paragona Riccardo a famosi personaggi del mito e della storia: Orazio, che venne a contesa con il Tevere, Achille, per l'appunto, gli Argonauti e coloro che combatterono presso Troia e Tebe, «che fèr su' corpi estinti il fiero solco / e di *sangue inondar* l'horride glebe» (*G.C.* XXIV 115, 3-4). Si verifica, dunque, un'eco interna rispetto alle «onde sanguigne» appena nominate e la suggestione del libro precedente.

Il sintagma circola diffusamente anche nel *Mondo Creato* e nelle *Rime*, ma, eccezion fatta per il sonetto d'occasione indirizzato a papa Clemente VIII (*Rime* 1582), negli altri due componimenti viene impiegato metaforicamente in chiave religiosa. Non è possibile affermarne con certezza la derivazione cariana, anche se è innegabile il fatto che l'immagine compaia per la prima volta in versi proprio nella traduzione dell'*Eneide*, dove essa veniva usata in senso figurato nelle aspre parole di rimprovero rivolte da Turno a Drance.

[57] La citazione si legge nei commenti di Maier (Milano, Rizzoli, 1982) e di Tomasi a *G.L.* XVIII 105, 7-8.

[58] Cfr. *Iliade* XXI 233-241, ed. a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1950. Cfr. M.T. Girardi, *Tasso e la nuova «Gerusalemme»*...cit., p. 276.

Nell'*Eneide* l'insistenza sul sangue versato, la cui abbondanza è il segno più immediato ed evidente della crudeltà degli scontri, è a tal punto profonda da non trovare altra modalità espressiva se non nella ripetizione tautologica. Tale strategia si ripercuote anche nella *Conquistata* che, seppur non riproponendo lo stesso bisticcio retorico, ne riprende una tessera lessicale:

> E ne risplende la *sanguigna arena* (*G.C.* VIII 93, 4);
>
> spargean di sangue e di *sanguigna arena* (*En.* XII 567).

Nel poema riformato la voce *sangue* non viene mai accompagnata dall'aggettivo da essa derivato all'interno dello stesso verso. Si hanno però dei casi in cui i due termini compaiono a stretto giro di versi[59], cosa che non si verifica né in Boiardo né in Ariosto.

Preme sottolineare che Tasso ha introdotto questo tassello cariano, non attestato altrove, modificando il passo corrispondente della *Liberata* dove il sostantivo «arena» non era affiancato da nessun attributo: «[…] e cade in su l'arena» (*G.L.* VII 93, 4). Qui si ha modo di constatare una delle variazioni linguistiche più frequenti tra quelle effettuate sulle ottave riscritte, vale a dire «l'aggiunta dell'epiteto al nome che ne sia sprovveduto»[60]. Si tratta di un fenomeno che interessa gli elementi lessicali interni al verso, ma soprattutto, come in questo caso, posti in clausola[61]. Peraltro, con questa modifica il sorrentino conferisce un tocco cromatico alla scena di combattimento, assente nella versione precedente. Caro, quasi costretto a creare la figura etimologica per la mancanza di un sinonimo della voce *sangue*, che, invece, in latino può comparire in *variatio* sia come *cruor* sia come *sanguis*, si serve del sintagma per la resa di un macabro effetto coloristico: i cavalli di Turno sollevano un nembo rosso calpestando la polvere impregnata del sangue dei nemici. Il traduttore dà così maggiore movimento al testo originario in cui era assente l'effetto cinetico della nuvola di sabbia: «[…] spargit rapida ungula rores / sanguineos mixtaque cruor calcatur harena» (*Aen.* XII 339-340).

Un altro tassello derivato da Caro apporta al dettato una sfumatura lugubre e patetica:

[59] «Cangia in *sanguigno* il più canuto flutto: / Né d'acqua, ma di *sangue* homai correnti» (*G.C.* XXIV 108, 6-7); «Il nero *sangue* ancor dal muso immondo / […] / Dal *sanguigno* lor pasto al río profondo» (XIX 76, 2-5); «Con l'arme sue, del *sangue* altrui stillanti / […] / *Sanguigne* far quelle campagne, et adre» (III 18, 6-8). Anche in un caso nella *Liberata* veniva realizzata la stessa figura etimologica tra la fine e l'inizio di due ottave contigue: «sparse di tutte insieme il *sangue* e l'ossa. / In pezzi minutissimi e *sanguigni*» (*G.L.* XVIII 88, 8 – 89, 1).

[60] A. Di Benedetto, *Con e intorno a Torquato Tasso*, Milano, Liguori, 1996, p. 198.

[61] Cfr. *ibidem*.

D'alte grida, e di *tremuli ululati* (*G.C.* XXIII 117, 4);

orrende voci e *tremuli ululati* (*En.* VII 606)

Stavolta Caro traduceva letteralmente da «tremulis ululatibus» (*Aen.* VII 395): sono le urla emesse dalle donne invasate da Bacco al seguito di Amata, moglie di Latino, che su ispirazione di Aletto tenta di opporsi alle nozze tra lo straniero Enea e la figlia Lavinia, già promessa a Turno. Anche nella *Conquistata*, seppur in un contesto diverso, il sintagma viene riferito a figure femminili, giacché designa il pianto di Lugeria, Funebrina e Nicea sul cadavere di Argante. Esso sortisce effetti diversi perché nella traduzione accresceva l'effetto straniante creato dalla rappresentazione dell'impossessamento dionisiaco, mentre in Tasso è pertinente al dolore del compianto funebre.

Il confronto tra il contesto di arrivo e quello di provenienza rende ancora più spaventosa e terribile la definizione che Tasso dà di Lucifero in un'ottava inserita in fase di revisione:

Ma sovra l'arme, onde scacciato, e vinto
Fu dal Regno del ciel l'*horribil angue* (*G.C.* VIII 80, 1-2);

e 'l tartareo furor d'*orribil angue* (*Rime* 1681, 8);

maligno tosco o pur d'*orribil angue* (*M.Cr.* VI, 1820);

[…] né quel di Lerna
con tanti e tanti capi *orribil angue* (*En.* VIII 455-456).

Il demonio che nell'ottava precedente, la 79, viene nominato semplicemente «il serpente», è richiamato all'inizio della strofa successiva con un'espressione cariana proveniente dal canto innalzato a esaltazione di Ercole durante le feste in suo onore, di cui si narra nell'VIII dell'*Eneide*. Nel ricordare le fatiche del semidio, si fa cenno all'uccisione dell'Idra di Lerna, indicato come «orribil angue». L'ombra del mostro mitologico dalle teste serpentine è congruente all'immagine biblica a cui ricorre Tasso, il quale identifica Lucifero sulla scorta del passo dell'*Apocalisse* («et ecce draco magnus rufus habens capita septem, et cornua decem» *Apocalisse* XII, 3) dove si racconta l'umiliazione a esso inferta dall'arcangelo Michele che lo scacciò dal Cielo[62]. La pertinenza tra il riferimento scritturale della *Conquistata* e il richiamo mitologico dell'ipotesto è confermata anche dal fatto che in entrambe le opere tanto l'Idra quanto Lucifero vengono rievocati nella circostanza della loro sconfitta ad opera di Ercole, per il primo, dell'angelo, per il secondo. Il tassello cariano fu riutilizzato ampiamente da Tasso nelle opere dell'ultimo periodo,

[62] Il rinvio ad *Apocalisse* XII 7-10 si legge nel commento di B. Maier a *G.L.* VII 81, 1-2.

non sempre per indicare il demonio: nel *Mondo Creato* viene impiegato con riferimento generico al serpente, inteso come animale.

La poesia della *Conquistata* vive d'eccessi, trova il suo equilibrio nella tensione tra elementi di natura contrastante, nella loro dialettica sproporzione. Così, quella ricerca dell'orrido che si compiace di scene macabre e violente si accompagna a una «poetica della magnificenza»[63] volta a nobilitare la narrazione in senso figurativo ed espressivo: «tutti i personaggi e tutte le cose, e non sempre con vantaggio della poesia, si rivestono di uno splendore nuovo d'oro, di una pompa prima sconosciuta»[64]. Da più parti Annibal Caro è stato considerato precursore di questo gusto tassiano, per via della profusione di dettagli preziosi che decorano le scene dell'*Eneide*[65]. La ricerca spettacolare di effetti cromatici e luministici, ottenuti grazie alle descrizioni di oggetti lussuosi, quali armi pregiate e vesti sontuose, è caratteristica distintiva della versione virgiliana:

Dove del sangue sparso il terga, e lavi,
Tra *lucido ostro* assiso, e bianco lino (*G.C.* XIX 67, 2-3);

E i duo nipoti eletti ai *lucid'ostri* (ivi XX 77, 5);

a cui non men di *lucido ostro* il crine
e di regal onor la faccia splende (*Rin.* VIII 5, 3-4);

[…] un ruscellin di sangue
versa qual *ostro lucido* e vermiglio (ivi XII 47, 3-4);

E tu, che in Vatican, di *lucido ostro*
circondi, Antonio, la sacrata chioma (*Monte Oliveto* III, 1-2)[66];

Scipio, mentre fra mitre e *lucid'ostro* (*Rime* 587, 1); 86

[…] Avean le chiome
avean le barbe d'oro: avean i sai
di *lucid'ostri* divisati a liste,
e d'òr monili ai bianchi colli avvolti (*En.* VIII 1025-1028).

Il traduttore arricchisce il testo virgiliano di un particolare nuovo: i «virgatis […] sagulis» (*Aen.* VIII 660), gli abiti listati di cui si vestono i Galli, sono colorati «di lucid'ostri». Caro inaugura così un sintagma

[63] Cfr. G. Getto, op. cit., p. 440.
[64] Ivi, p. 441
[65] Cfr. C. Olivieri, op. cit., pp. 70-71, e G. Ferroni, *op. cit.*, p. 174.
[66] Il *Monte Oliveto* di Tasso viene citato dall'ed. a cura di L. Lagomarzini, in «Studi tassiani», XI (1961), pp. 5-67.

che, volto sia al singolare sia al plurale, avrà grandissima diffusione in tutta la produzione della maturità tassiana, eccetto che nella *Liberata*, dove è assente. L'ostro, la porpora che tingeva le vesti regali, è simbolo di ricchezza, ma soprattutto di potere. Tasso sfrutta proprio la seconda accezione, quella figurata del termine, quando predice i futuri successori a un titolo regale nella grandiosa visione della Storia offerta dal sogno di Goffredo; nel XIX libro, invece, se ne era servito in riferimento al luogo, se non dichiaratamente lussuoso quanto meno più comodo del campo di battaglia, in cui Ruperto cura le ferite di Guglielmo. Nel *Rinaldo* l'ostro veniva rievocato in virtù della sua specificità cromatica in associazione con il sangue versato da Lelio, il compagno d'avventure di Riccardo[67]. In altri contesti la porpora è evocata in senso antonomastico, in riferimento alle alte sfere della gerarchia ecclesiastica: il primo caso citato dal poema giovanile si riferisce al cardinale Luigi d'Este, l'esempio tratto dal *Monte Oliveto* al cardinale Antonio Carafa. Tale è la valenza semantica che la *iunctura* assume, nella maggior parte delle occorrenze, all'interno delle *Rime*, non a caso tutte provenienti dalla sezione delle *Rime d'occasione*[68].

Sempre dall'*Eneide* pare derivare il verbo che più si attaglia all'ostro:

> La Regina del mar di lucido *ostro*
> Lieta *risplende* […] (*G.C.* XX 115, 1-2);

> degli occhi miei che d'*ostro* e d'or *risplende* (*Torrismondo*, a. II, sc. V, 23)[69];

[67] Proprio nel canto precedente, l'XI, il lettore viene a conoscenza della vera identità di Lelio – prima il suo nome era Florindo –, figlio di un patrizio romano. Pensare che in questo caso la voce «ostro» rimandi alle sue origini nobiliari pare eccessivo ed è senza dubbio fuorviante; difatti, il termine viene associato al «leggiadro garzone» (T. Tasso, *Rinaldo*, a cura di M. Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, XII 47, 1) all'interno di una similitudine calata in un contesto descrittivo ad esso congruente: Tasso sta rappresentando una scena cruenta, di ferimento, in maniera "decorativa", enfatizzando gli effetti di colore per accentuarne il patetismo sentimentale: «Il leggiadro garzone in terra langue, / pallido il volto e nubiloso il ciglio, / e da la fronte un ruscellin di sangue / versa qual *ostro lucido* e vermiglio» (ivi, 1-4).

[68] Al singolare il sintagma «lucid'ostro» presenta dieci occorrenze; di esse solo tre non designano nello specifico un membro del clero: in *Rime* 587, 1 e 1383, 1 ci si riferisce al cardinale Scipione Gonzaga, in *Rime* 1224, 8 al cardinale Alessandro Damasceni di Montalto; il son. 1522 venne scritto in occasione della morte del cardinale Vincenzo Gonzaga (il sintagma si legge qui al v. 22); la canz. 1388 è indirizzata a papa Sisto V (cfr. v. 276) e sia in *Rime* 1348, 9 sia in 1377, 11 Tasso impiega il tassello cariano per indicare genericamente il papato. Delle cinque occorrenze registrate al plurale, due vengono usate in senso figurato per 'ricchezza' (*Rime* 1457, 67 e 1508, 11), mentre nel n. 1471, il v. 20 è indirizzato al cardinale Ademaro, e in *Rime* 1560, 10 all'arcivescovo di Monreale Luigi Torres; infine in 1575, 89 il sintagma designa il porporato Alfonso Gesualdo.

[69] Si cita da *Il Re Torrismondo*, a cura di V. Martignone, Milano-Parma, Fondazione Bembo - Guanda Editore, 1993, pp. 247-285.

E l'un *risplende* ancor ne' lucid'*ostri* (*Rime* 1575, 89)[70];
[…] e quivi il lucido *ostro*
anco *risplende* […] (*M. Cr.* V, 666-667);

là dove adorno di lontan *risplende*
un re possente di corone e d'*ostro* (ivi, VI, 1584-1585);

addobbati di bisso e d'*ostro* e d'oro
risplendean di lontano; […] (*En.* V 192-193);

Pallante in mezzo risplendea ne l'armi;
commesse d'oro, *risplendea* ne l'*ostro* (ivi, VIII 908-909).

Quando già presente in alcuni passi della *Liberata*, questo fine decorativismo descrittivo viene notevolmente accentuato. Ne è un esempio il ritratto di Lesbino, il bellissimo paggio del soldano ferito a morte da Argillano, che nella *Conquistata* si arricchisce di altri dettagli preziosi:

vibra ei, presa nel mezzo, una zagaglia (*G.L.* IX 82, 5);
Dorata piastra indosso, e fina maglia (*G.C.* X 85, 5);

[…] gli stinchi di *dorata piastra* (*En.* XII 708);

[…] de l'elmetto la *dorata piastra* (ivi XII 782).

Forse la sostituzione viene effettuata al fine di eliminare la voce «zagaglia», che nella *Liberata* designava una specie di lancia corta con la punta di ferro[71] in uso soprattutto presso le popolazioni barbare. La sublimazione linguistica attuata in fase di revisione si esplica in «un generale innalzamento verso forme auliche»[72] che sottintende la rimozione di termini tecnici, colpevoli di abbassare lo stile verso un tono dimesso[73]. Può allora suonare paradossale che Tasso tragga la nuova tessera lessicale proprio da Caro, il quale nei *Discorsi del poema eroico* era stato rimproverato perché indulgente a parole «troppo plebeie e popolari»[74]. Difatti, tra le caratteristiche formali dell'*Eneide* spicca il ricorso a tecnicismi del lessico militare[75].

Il traduttore ricava il sintagma «dorata piastra», inusitato nella tradizione volgare, banalizzando la metonimia del testo virgiliano: «Ille advisus pugnae

[70] Ancora una volta sono numerose le occorrenze all'interno delle *Rime*: 837, 1-2; 1083, 14; 1342, 6-7; 1411, 5-6; 1471, 19-20; 1522, 12-13; 1611, 9-10; 1652, 5.
[71] Cfr. il commento di Tomasi a *G.L.* IX 82, 5.
[72] A. Di Benedetto, op. cit., p. 204
[73] Cfr. *ibidem.*
[74] *D.P.E.*, p. 182.
[75] Cfr. C. Olivieri, op. cit., pp. 184-185.

suras incluserat auro» (*Aen.* XII 430); «occurrit telumque aurata ad tempora torquet» (ivi, 536). Caro smorza l'alone retorico e concretizza in «dorata piastra» l'allusione generica all'oro in cui Enea chiude i polpacci e di cui Ilo aveva cinto le tempie trapassate dalla lancia di Turno. Il nesso viene recuperato nella *Conquistata* per essere inserito in un contesto perfettamente congruente, all'interno del quale assolve a una doppia finalità: censura il riferimento prosaico alla «zagaglia» e completa in maniera opportuna la descrizione del raffinato equipaggiamento di Lesbino.

3. Similitudini

Gli esempi più pertinenti al rapporto che ci si propone di illustrare riguardano alcune similitudini virgiliane che Tasso sembra desumere direttamente da Caro, evitando, quindi, di rifarsi all'originale latino.

Come precisato in precedenza, già Saccenti aveva citato i versi tassiani accanto agli sciolti di Caro proprio riguardo al riadattamento di uno stesso paragone dell'*Eneide*, ma era giunto a conclusioni differenti: in assenza di precisi rimandi intertestuali, aveva evidenziato l'eterogeneità dei due rifacimenti, pur sottolineando una simile predilezione per le immagini crude, di forte impatto espressivo[76]. Al contrario, si ritiene che sia possibile ipotizzare l'esistenza di una filiazione diretta in quanto sono state rintracciate porzioni testuali comuni, più significative di quelle esaminate finora, in cui le coincidenze non si limitano a singoli sintagmi, bensì si allargano a riprese che interessano versi contigui.

Per corroborare il rapporto di derivazione, in questo caso si è ritenuto opportuno confrontare la versione cariana con il poema latino e con altri volgarizzamenti cinquecenteschi dell'*Eneide*. Si vuole così attestare l'originalità di Caro ed escludere l'ipotesi che le immagini da lui usate per tradurre Virgilio fossero già presenti in traduzioni coeve. Dal folto numero di traslitterazioni in volgare del Cinquecento si è scelto di non prendere in considerazione quelle di singoli libri dell'*Eneide*, ma di esaminare solo un campione di tre opere tra quelle che la ripropongono interamente. La prima è la nota versione in terza rima di Tommaso Cambiatore da Reggio, scritta nella prima metà del Quattrocento, ma data alle stampe postuma nel 1532[77]. Nel 1560 compare l'*Eneida in toscano* di Aldobrando Cerretani, la quale

[76] Cfr. *supra*, note 42-43. Lo studioso ha analizzato la rielaborazione dei versi virgiliani in cui Tarconte, sopraffacendo Venulo, veniva paragonato a un'aquila che combatte con un serpente (*Aen.* XI, 741-758). Nel poema riformato Tasso riadatta la similitudine per la lotta tra Lucenzio e l'indiano Adrasto (*G.C.* XIX, 25-28). Cfr. M. Saccenti, op. cit., pp. 427-433.

[77] Cfr. L. Borsetto, op. cit., p. 36.

inaugura la stagione dei volgarizzamenti in ottave: è stata scelta come termine di paragone con l'opera cariana perché in essa la dimensione della riscrittura sembra prevalere su quella della mera traslitterazione[78]. Questa caratteristica è ancora più accentuata ne *L'Achille e l'Enea* del Dolce: viene alla luce nel 1570, in anni, quindi, vicini alla rivisitazione di Caro, sebbene si consideri giunta a compimento già nel 1565[79]. La comparazione metterà in evidenza quanto l'*Eneide* di Caro si distacchi dagli altri testi per gli alti risultati poetici e le raffinate soluzioni stilistiche, riprese non a caso da Tasso.

Richiamando quanto già affermato altrove, bisogna ribadire che, nonostante sia eclissato dalla preponderanza di Omero, Virgilio rimane un autore produttivo per Tasso. Puntuali riferimenti lessicali permettono di affermare con un discreto margine di sicurezza che questa similitudine, assente nella *Liberata*, sia ripresa dal testo classico attraverso la mediazione dell'opera di Caro:

> Come scampa talhor *cervo fugace*,
> Del grande *veltro* latrante i feri morsi.
> Ch'*il prende*, ò *pare*; e già tra feri *denti*
> Crede d'haverlo; e *morde* l'aria, e *i venti* (*G.C.* XXII 83, 5-8);
>
> Così *cervo fugace* o da le ripe
> chiuso d'un alto fiume, […]
> se da *veltro* è cacciato o da molosso
> che correndo o latrando lo persegua,
> […]
> […] né dal feroce alano
> è però meno atteso e men seguíto,
> che mai non l'abbandona; e già gli è presso
> a bocca aperta, e già *par* che l'aggiunga,
> e *'l prenda* e 'l tenga, come se 'l tenesse,
> schiattisce, e 'l *vento morde*, e i *denti* inciocca (*En.* XII 1218-1231).

La fuga inutile e disperata tentata da Celebino per sottrarsi ai colpi fatali di Riccardo viene illustrata, con effetto di grande nobilitazione figurativa, con il medesimo paragone attraverso il quale era stata rappresentata la corsa di Turno dinanzi al veloce avanzare di Enea: nell'inseguire bramosamente il cervo, il cane da caccia s'illude d'aver già afferrato la preda, per questo prova i morsi a vuoto, azzannando l'aria e battendo i denti tra loro.

L'efficacia di questa immagine ne preserva l'integrità in tutte e tre le traslitterazioni assunte a termine di paragone. Anche stavolta, i risultati sono molto distanti dalla rielaborazione cariana:

[78] Cfr. ivi, pp. 47-48.
[79] Anche quest'opera viene pubblicata postuma. Cfr. ivi, p. 98.

Inclusum veluti si quando fulmine nactus
Cervum aut puniceae saeptum formidine pennae
Venator cursu canis et latratibus instat,
Ille autem insidiis et ripa territus alta
Mille fugit refugitque vias, at vividus umber
Haeret hians ima iamque tenet similisque tenenti
Increpuit malis morsuque elusus inani est (*Aen.* XII 749-755).

Come Can cacciator Cervo temente
Caccia chiuso da fiume o da paura
Di frezza a quel bagliando fortemente,
Quel, ch'alli aguaiti et alla riva ha cura,
Inanzi e 'n dietro fugge a mille modi,
Ma il can gagliardo e di viva natura
Gli è sopra e apre e batte i denti sodi,
Come ch'in bocca l'habbia e vien beffato (Cambiatore XII VIII)[80];

Come Cervio ch'a sorte il cacciatore
Ritrovato ha dal vicin fiume acchiuso
O da gran tema cinto, e grave horrore
De lievi strali, o che con mordente uso,
Ove egli vada timido fuggendo
Il can che latri sopra, habbi scorrendo.
Ei da gli inganni sbigottito, e insieme
Da l'alta ripa mille strade in tanto
Fugge e rifugge, ma più sempre il preme
Il veltro che sagace hà sempre a canto
E con bramosa gola lui che geme
già già di ritener si dona vanto
E come preso l'habbia s'odon felle
strider le fiere, e le crudel mascelle (Cerretani XII 193, 3-8)[81];

Come adivien, se à cervo, ò à leporino
Il cacciator, che i vede inanzi gire
La caccia dia co i can, vario camino
Questo, e quel prende, e non sa donde uscire,
Havendo innanzi un'alta rupe, e spesso
Da la paura essendo in fuga messo.
E quando pensa il can dargli di morso,
riman beffato, e con asciutta bocca (Dolce LIII 62, 3-8; 63, 1-4)[82].

[80] Si cita da *L'Eneida tradotta in terza rima*, in Vinegia, per Bernardino Vitali venetiano, 1532.

[81] *L'Eneida in toscano del generoso et illustre giouine il signor cavalier Cerretani*, in Fiorenza, appresso Lorenzo Torrentino impressor ducale, 1560.

[82] L. Dolce, *L'Achille et l'Enea di messer Lodouico Dolce. Doue egli tessendo l'historia della Iliade d'Omero a quella dell'Eneide di Vergilio, ambedue l'ha diuinamente ridotte in ottaua rima. Con argomenti, et allegorie per ogni canto: et due tauole... Aggiuntoui nel fine vna oratione*

Rispetto ai passi precedenti, stavolta le tre versioni si mostrano meno aderenti alla traccia latina. Si deve riscontrare, però, che la successione cronologica corrisponde a un progressivo distanziamento dalla mera traslitterazione: il primo traduttore rimane più fedele al modello; Aldobrando Cerretani spalma la similitudine su due ottave, ma, più che aggiungere nuovi dettagli, si limita a diluire la *brevitas* virgiliana, pur inaugurando un minimo livello di rielaborazione; al contrario, Dolce pare procedere in maniera autonoma e opera una sintesi in parte riduttiva e svilente rispetto alla ricchezza di spunti del testo latino. La proposta di Cambiatore specifica alcuni particolari sortendo un'intensificazione degli effetti acustici (gli «aguaiti» e l'espressione «bagliando fortemente» intensificano i latrati nominati altrove), mentre Dolce affianca al cervo il «leporino», ma elimina il suono delle mascelle canine che si chiudono a vuoto e trasforma l'ostacolo della riva del fiume in un'«alta rupe».

La rielaborazione di Caro può essere assimilata, da un lato, a quella di Cambiatore, dall'altra, a quella di Cerretani. Come il primo egli cerca di rendere più nitida e precisa l'immagine, per cui non abbiamo più un generico cane da caccia, ma un «feroce alano»; come il secondo, la dilata, senza però mortificarne la forza icastica con dettagli ininfluenti: essi sono, piuttosto, generati per moltiplicazione dagli spunti offerti dalla stessa similitudine, per cui le pennellate virgiliane non vengono snaturate, ma sono solo rese più fluide. Inoltre, la successione sintattica legata da polisindeto rende efficacemente il movimento concitato dell'animale lanciato all'inseguimento.

Tasso cita il passo condensandone l'immagine in quattro versi: resta così più aderente alla *brevitas* virgiliana, ma le coincidenze espressive tanto puntuali dichiarano in maniera inequivocabile che egli attinge direttamente dalla versione di Caro. Oltre ai due animali, il «cervo fugace» e il «veltro», torna la rapida successione dei verbi «parere» e «prendere» e i particolari dei «denti» e dei «venti» morsi invano: questi ultimi, peraltro, del tutto assenti negli altri volgarizzamenti cinquecenteschi.

Altro caso simile proviene da una zona del poema riformato completamente riscritta, quella relativa alla battaglia presso il porto di Joppe, narrata nel XVIII libro:

> Fra' caduti ripari, à loro incontra,
> *Ruinoso* venìa dal lato destro,
> Come per verno, *ò* per diluvio, incontra,
> Che si vella[83] *dal monte un sasso alpestro*:
> E tutto abbatte ciò, ch'a caso incontra,
> Precipitando per cammin silvestro:

del s. Andrea Menechini sopra le lodi della Poesia, & de' fautori delle virtu, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1571.

[83] «Svella» nel Ms. Vind. Lat. 72. Inoltre, «timore», al v. 8, è apocopato in «timor».

Rimbombano i torrenti, e l'alte *selve*;
E fuggon per timore *armenti*, e belve (*G.C.* XVIII 18);

Qual di cima *d'un monte* in precipizio
rotolando si volge *un sasso alpestro*,
che dal vento *o* dagli anni *o* da la pioggia
divelto, per le piagge a scosse, a balzi
vada senza ritegno, e de le *selve*
e degli *armenti* e de' pastori insieme
meni guasto, *ruina* e strage avanti (*En.* XII 1111-1117).

Per il feroce assalto di Argante all'esercito cristiano, Tasso si serve dello stesso paragone impiegato da Virgilio nel momento in cui Turno si slancia contro i nemici. Balzato giù dal carro di Giuturna sdegnandone l'aiuto, il re rutulo torna in battaglia, pronto a sfidare in duello Enea. Con la violenza e la rapidità di un masso che, precipitando dalla montagna, travolge qualsiasi ostacolo si frapponga alla sua folle corsa, egli sbaraglia le schiere per giungere alle mura della città e proporre al troiano la singolar tenzone.

Stavolta Caro non dilata la traccia originaria, ma si riserva comunque di aggiungere un tocco personale, sia nelle scelte lessicali sia nella sintassi, tale da rendere la sua versione più memorabile delle altre:

Ac veluti montis saxum de vertice praeceps
Cum ruit avulsum vento, sed turbidus imber
Proluit aut annis solvit sublapsa vetustas,
Fertur in abruptum magno mons improbus actu
Exsultatque solo, silvas armenta virosque
Involvens secum […] (*Aen.* XII 684-689).

Come quando da cima d'alto monte
Convien per vento un sasso di gran vista,
O per forza di pioggia giù tramonte,
O se vecchiezza d'anni il fa cascare,
Onde ruina giù con forze pronte,
E salta a terra, e armenti travoltare,
fa con huomini e selve […] (Cambiatore XIII VII).

Non altrimenti d'alto Monte in cima
Un svelto sasso giù cader fa il Vento
O pur s'al basso in ruinosa foggia
Avvien che seco il tiri oscura pioggia.
O che la lunga etade a ciò che l'inclina
Co suoi vecchi anni discalzando intorno
Già roso in tutto ond'a cader declina
Poi che manca la terra ù fa soggiorno.
Con grand'impeto alhor l'alta ruina
Svelta è portata indi al terren fa scorno

E salta, e seco mentre si disolve
E le selve e gl'armenti, e gl'huomini volve (Cerretani XII 176, 5-8; 177).

Come sasso tallhor di cima à un monte,
c'habbia spiccato impetuoso vento
O 'l monte stesso, diroccando schianta
Con gli armenti, e con gli huomini ogni pianta (Dolce LIII 47).

I diversi adattamenti possono essere esaminati anche solo concentrandosi sulla resa dei tre elementi «*vento*, seu turbidus *imber* / […] aut annis solvit sublapsa *vetustas*» e dei tre oggetti posti a suggello della similitudine virgiliana: «silvas armenta virosque». Difatti, queste terne creano degli effetti di accumulo su cui i traduttori potevano giocare ai fini dell'abbellimento retorico della propria versione. Nei versi di Cambiatore, che, come negli altri casi, restano i più vicini al testo latino, il complemento di causa «vento» attira anche «turbidus imber», il quale, all'interno della locuzione causale «per forza di pioggia», perde la funzione di soggetto dell'avversativa, a differenza di «vetustas» che, invece, la conserva: «o se vecchiezza d'anni il fa cascare». Le tre proposizioni vengono legate dalla disgiuntiva «o», ripetuta in anafora all'inizio del quarto e del quinto verso. Per quanto riguarda i complementi oggetto finali, Cambiatore sceglie di distribuirli su due versi, anziché concentrarli in uno solo; inoltre, pone in posizione di rilievo «armenti», seguito dai complementi di unione «con huomini e selve»: si tratta di una soluzione banalizzante, che cancella il *climax* ascendente virgiliano. Esso viene, invece, ricreato da Cerretani nella terna «e le selve e gli armenti, e gli huomini volve». Il polisindeto, reiterato a partire dal verso precedente («e salta, e seco mentre si disolve»; si noti anche l'allitterazione della sibilante) riproduce con il ritmo saltellante i balzi compiuti dal masso e sottolinea la progressione gerarchica degli oggetti travolti: il regno vegetale («le selve»), quello animale («gli armenti») e, infine «gli huomini». Cerretani pare essere l'unico a enfatizzare l'effetto retorico dell'originale. Come nel caso precedentemente esaminato, tende a dilatare la traccia dell'ipotesto, senza per questo introdurre dettagli destinati a stravolgerla. Il suo intervento mira a dare più respiro alla sintassi, ma sortisce l'effetto di rendere la sintesi virgiliana più prosaica e meno potente. Si noti come i tre fattori che provocano la caduta diventano soggetti di proposizioni paratattiche legate dalla disgiuntiva. Nella contrazione operata da Dolce, a provocare la caduta del macigno non sono più la pioggia o il passare dagli anni, ma solamente «[…] impetuoso vento / o 'l monte stesso […]». Il traduttore non sembra dare particolare rilievo al paragone e, per la terna finale, ricorre a complementi d'unione; per giunta, sovverte l'ordine ponendo il regno vegetale in posizione di rilievo: «con gli armenti, e con gli huomini ogni pianta».

Caro rileva sia gli elementi del discorso posti in apertura alla similitudine sia i tre oggetti conclusivi tramite la costruzione di scansioni bimembri o trimembri legate da polisindeto: «dal vento o dagli anni o da la pioggia»; «[…]

e de le selve / e degli armenti e di pastori insieme». I primi tre fattori vengono raccordati tramite la disgiuntiva all'interno di un solo verso, i complementi oggetto vengono collocati su due versi, ma senza creare eccessiva dispersione, e coordinati per polisindeto. Il marchigiano crea così delle strutture simmetriche che rendono meglio l'effetto di accumulo, forse anche rispetto a Virgilio che lo attenuava preferendo l'asindeto o ricorrendo a proposizioni coordinate da congiunzioni diverse, in *variatio.* Indiscutibilmente è Annibal Caro a sviluppare al meglio le potenzialità retoriche contenute nel modello. Si noti l'insistenza sulle figure dell'accumulo, ribadite dal *climax* ascendente posto in chiusura: «guasto, ruina e strage».

Tasso rielabora il passo anticipando le cause del distacco del masso, divelto non più «dal vento o dagli anni o da la pioggia», ma più sinteticamente «per verno o per diluvio». Inoltre, come già visto in precedenza, restituisce l'intera scena con poche pennellate, sia rispetto al testo latino sia rispetto alla traduzione. È doveroso notare che l'efficacia rappresentativa racchiusa nell'espressione «cammin silvestro», la quale include in sé l'idea della discesa della pietra tra i dirupi montani, deriva dall'*Inferno* dantesco[84]. Inoltre, anziché creare costrutti enumerativi come fa Caro, Tasso formula i due versi finali d'ottava in maniera parallela, con due dittologie, in cui aggiunge i termini «torrenti» e «belve», assenti tanto nel poema di Virgilio, quanto nella versione cinquecentesca, e da cui elimina la presenza umana dei «pastori» (i più generici «virosque» dell'*Eneide*). Adotta, però, la stessa soluzione cariana quando traduce il soggetto dell'intera scena con il sintagma «un sasso alpestro», che ripropone, peraltro, nella stessa posizione, ovvero a fine verso. Questa ripresa è prova eloquente della mediazione offerta da Caro a Tasso nella rielaborazione della similitudine virgiliana. Le altre voci in comune con la traduzione potrebbero provenire indifferentemente da essa o dall'*Eneide* originale, mentre «un sasso alpestro» è spia inequivocabile del ricorso al letterato marchigiano, anche perché non risulta impiegato da altri autori prima di questi.

Possiamo affermare che, fra tutti quelli finora presi in esame, questi raffronti certificano con efficacia il fatto che durante la revisione Tasso leggesse l'*Eneide* dalla traduzione cariana e che, pertanto, si avvalesse di questa come filtro privilegiato per implementare la *Conquistata* con materiale retorico d'origine virgiliana.

Ilaria Marinelli

[84] Il sintagma occorre due volte nell'*Inferno*: «intrai per lo *cammino* alto e *silvestro*» (*Inferno*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991, II 142); «[…] questo *cammin silvestro*» (XXI 84).