

STUDI TASSIANI

Anno LVI-LVIII - 2008-2010
ISSN 1123-4490

N. 56-58

COMITATO SCIENTIFICO: GUIDO BALDASSARRI, LORENZO CARPANÉ, ANTONIO DANIELE,
ARNALDO DI BENEDETTO, CLAUDIO GIGANTE, VINCENZO GUERCIO, EMILIO RUSSO.

AVVERTENZA

Le pubblicazioni di qualunque genere per recensione e segnalazione vanno inviate al redattore di «Studi Tassiani», prof. Guido Baldassarri, Via Montebello, 13 - 35141 Padova. Al medesimo indirizzo vanno inviati i contributi proposti per la pubblicazione sulla rivista. 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 al volume.

STUDI TASSIANI

a cura del

CENTRO DI STUDI TASSIANI

SEDE: CIVICA BIBLIOTECA ANGELO MAI DI BERGAMO - PIAZZA VECCHIA

INDICE

VERCINGETORIGE MARTIGNONE, *Ricordo di Franco Gavazzeni* 7

SAGGI E STUDI

ROSANNA SIMONA MORACE, *Il «Rinaldo» tra l'«Amadigi» e il «Floridante»* 11

MASSIMO CASTELLOZZI, *Il codice A₄ delle «Rime» di Torquato Tasso* 43

LORENZO BOCCA, *«Il proporre molti ove sia alcuno eminente» (LP XXII, 4).* 97

Le «Lettere Poetiche» e l'unità una di molti in uno

MISCELLANEA

YVAN LOSKOUTOFF, *Genèse et symbolique du «Tempio» réuni par Torquato Tasso pour Flavia Peretti, duchesse de Bracciano (1591)* 123

OTTAVIO ABELE GHIDINI, *Poesia e liturgia nella «Gerusalemme liberata»* 153

LORENZO CARPANÉ, *Donne e demoni: per una lettura del concilio infernale tassiano tra la biblica Giuditta e Gregorio Magno* 181

DOMINIQUE FRATANI, *La construction d'un modèle: le premier recueil épistolaire de Bernardo Tasso* 205

AURELIO MALANDRINO, *Goffredo, vera «scala al Fattor»* 237

MATTEO ZENONI, *Un capitolo della fortuna tassiana nel Settecento. Parini lettore della «Gerusalemme liberata» e dell'«Aminta»* 257

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA DEGLI STUDI TASSIANI 271
(2006-2007) a cura di LORENZO CARPANÉ

NOTIZIARIO 339

Assegnazione del Premio Tasso 2008-2010

SEGNALAZIONI 343

ADDENDA ET CORRIGENDA 361

TESTIMONIANZE EPISTOLARI PER QUESTIONI DI «PRIMATO»

NELLA TRADIZIONE DELL'IDILLIO FRA TASSO, MARINO E I POETI

EMILIANI (E. Selmi)

NOTA SU ERMINIA: UNA RIMA DELLE «STANZE» DI POLIZIANO

NELLA «LIBERATA» (C. Confalonieri)

Per l'abbonamento al fascicolo *STUDI TASSIANI* (pubblicazione annuale) si prega di far uso del C.C.P. n. 11312246 intestato a: Amministrazione *STUDI TASSIANI*. *Bollettino della Civica Biblioteca Angelo Mai* - Piazza Vecchia, 15 - 24129 Bergamo
Direttore responsabile MARIA E. MANCA - Redattore Prof. GUIDO BALDASSARRI

«IL PROPORRE MOLTI OVE SIA ALCUNO EMINENTE» (LP XXII, 4).
LE «LETTERE POETICHE» E L'UNITÀ UNA DI MOLTI IN UNO*

Le *Lettere poetiche*, elaborate durante la revisione romana della *Gerusalemme* del 1575-76, e pubblicate (insieme ai *Discorsi dell'arte poetica* risalenti al ventennio precedente) soltanto con l'edizione liciniana del 1586, risultano un luogo privilegiato, all'interno della produzione metapoetica di Tasso, per indagarne le posizioni sulla teoria della letteratura dalla sponda del poema *in fieri*. Come è immaginabile, una porzione cospicua di tali lettere insiste su una tematica fondamentale nel dibattito sull'*epopeia* del secondo Cinquecento, la questione dell'unità d'azione; e in questa sezione autonoma – non solo per la storia della sua tradizione, ma anche per gli argomenti trattati – del proprio epistolario, Torquato riprende e precisa le posizioni che già aveva sostenuto in suoi precedenti interventi teorici, in particolare i *Discorsi dell'arte poetica* e la prefatoria al *Rinaldo*.

Buona parte del secondo dei *Discorsi*, rivolto all'analisi delle condizioni «a la favola attribuite» (AP, p. 22), è infatti dedicato alla definizione di un moderno modello di poema eroico, consono ai nuovi principi etici ed estetici, in opposizione all'*Innamorato*, al *Furioso* e agli esperimenti romanzeschi in ottave. Torquato qui propone una forma letteraria innovativa, la cui caratteristica fondante sia il rispetto del principio aristotelico dell'unità d'azione, da intendersi in senso comunque più lasco di quanto fatto nell'*Italia liberata* da Trissino, autore che «i poemi di Omero religiosamente si propose di imitare e dentro i precetti di Aristotele si ristringesse» (AP, p. 23)¹. Si organizzano così subito i due

* T. TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di C. MOLINARI, Parma, Guanda, 1996 (LP). Nel corso dell'articolo mi servo delle seguenti edizioni di opere tassiane: *Apologia della Gerusalemme liberata*, in *Prose*, a cura di E. MAZZALI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 411-485 (*Apologia*); *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. POMA, Bari, Laterza, 1964 (AP e PE); *Gli «Estratti» dalla «Poetica» del Castelvetro*, a cura di G. BALDASSARRI, in «Studi tassiani», XXXVI (1988), pp. 73-128 (*Estratti*); *Floridante*, a cura di V. CORSANO, Alessandria, Edizioni dell'Orso (*Floridante*); *Gerusalemme conquistata*, a cura di L. BONFIGLI, Bari, Laterza, 1934 (GC); *Gerusalemme liberata*, a cura di L. CARETTI, Milano, Mondadori, 1979 (GL); *Gerusalemme liberata*, a cura di A. SOLERTI, Firenze, Barbera, 1896 (*Solerti*); *Il Gierusalemme*, in GL, pp. 497-520 (*Gier.*); *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di C. GIGANTE, Roma, Salerno, 2000 (*Giudicio*); *Lettere*, a cura di C. GUASTI, Firenze, Le Monnier, 1854-55 (*G.*); *Ottave stravaganti*, in GL, pp. 591-608 (*Estravaganti*); *Rinaldo*, a cura di M. SHERBERG, Ravenna, Longo, 1990 (*Rinaldo*). Il sistema dei rimandi bibliografici è perciò semplificato di conseguenza. Per quanto riguarda le abbreviazioni impiegate per individuare i diversi testimoni, manoscritti e a stampa, della *Gerusalemme*, mi attengo alle sigle fissate da Angelo Solerti (A. SOLERTI, *Bibliografia dei manoscritti e delle stampe*, in *Solerti*, I, pp. 93-164), integrandole con quelle proposte da Luigi Poma ed Emanuele Scotti (L. POMA, *Studi sul testo della «Gerusalemme liberata»*, Bologna, Clueb, 2005; E. SCOTTI,

poli irriducibili del discorso di Tasso, il massimo di libertà compositiva del romanzo e la totale adesione all'universo normativo aristotelico del «poema regolato»: ma se di Ariosto Tasso si è sempre definito un «cultore assai furioso» (*Apologia*, p. 124), non si può dire lo stesso per Trissino. Pur senza arrivare alle punte polemiche di Giraldi Cinzio, che si compiace di ritrarlo sguazzante tra lo sterco di Omero da cui non riesce a sceverare l'oro («Così ora ciò fare non sarebbe altro che voler scegliere dall'oro del suo componimento lo sterco, e pensare di averne scielto l'oro purissimo, come si può vedere nell'*Italia* del Trissino»²), Tasso non può impedirsi – per quanto conscio dei debiti contratti con il poema del vicentino, sempre guardato con evidente spirito agonistico³ – di giudicare duramente Trissino, rinchiudendolo in una *climax* ascendente verso il vuoto e il nulla: «mentovato da pochi, letto da pochissimi, prezato quasi da nessuno, muto nel teatro del mondo, è morto alla luce degli uomini, sepolto a pena nelle librerie e nello studio di alcun letterato se ne rimane» (AP, p. 23)⁴. Ma se Trissino non può essere esplicitamente assunto come modello di perfetto poema eroico, *a causa* del «consenso universale», neppure Ariosto può essere prototipo accettabile, *nonostante* il giudizio dei lettori⁵, vero «tiranno», e la difesa critica agguerrita fatta da «alcuni uomini dotti ed ingegnosi, o perché così veramente credessero, o per mostrare la forza dell'ingegno loro e farsi graziosi al mondo» (AP, pp. 23). Una frecciata contro Giraldi Cinzio e Pigna,

I testimoni della fase alfa della «Gerusalemme liberata», Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001).

¹ Queste parole di Torquato riprendono esplicitamente la dedicatoria a Carlo V premessa da Trissino al suo poema: «Mi sono sforzato servare le regole d'Aristotele, il quale elessi per maestro, sì come tolsi Omero per duce, e per idea» (G. G. TRISSINO, *L'Italia liberata da' Goti*, Paris, Cavalier, Cailleau, Brunet, Bordelet, Henry, 1729).

² G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorso intorno al comporre de' romanzi*, in *Discorsi intorno al comporre*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002, p. 44.

³ Probabilmente anche all'Ingegneri, nell'elaborazione del titolo corrente del poema, non sfuggirono le sovrapposizioni tra i due poemi, che spesso portano alla ripresa di movenze narrative o di episodi: per limitarmi ad un unico esempio, lo sguardo di Dio nel libro I dell'*Italia liberata* e nel primo canto della *Gerusalemme*, che in entrambe le opere dà l'avvio all'azione epica e alla sua narrazione, inserendo così i poemi in un progetto provvidenzialistico, o comunque nell'alveo tradizionale del finalismo epico, distanziandoli così dall'imprevedibilità delle *ambages* del romanzo cavalleresco.

⁴ Il giudizio di Torquato sembra ricalcare la condanna che il padre Bernardo aveva espresso in un lettera del 6 marzo del 1559 inviata a Benedetto Varchi: «Non si vede a l'incontro che 'l Trissino, la cui dottrina ne la nostra età fu degna di meraviglia, il cui poema non sarà alcuno ardito di negare, che non sia disposto, secondo i canoni de le leggi d'Aristotele, e con la intiera imitazione d'Omero, che non sia pieno d'erudizione, e atto ad insegnare di molte belle cose, non è letto, e che quasi il giorno medesimo ch'è uscito in luce, è stato sepolto?» (B. TASSO, *Secondo libro delle lettere*, a cura di A. CHEMELLO, Sala Bolognese, A. Forni, 2002, CLXXII).

⁵ Carlo Dionisotti ha contato almeno 70 edizioni del *Furioso* pubblicate tra 1536 e 1560, contro le 60 di Petrarca e le 9 di Dante apparse nello stesso periodo (C. DIONISOTTI, *La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1980, p. 241).

che mostra un netto allontanamento teorico dai due letterati ferraresi, la riflessione dei quali ancora aveva informato la struttura e il retroterra speculativo del *Rinaldo* (1562). Un poema in cui la tendenza romanzesca, evidente fin dal proemio dove campeggia l'endiadi cavalleresca per eccellenza («Canto i felici affanni e i primi ardori / che giovanetto ancor soffrì Rinaldo / e come il trasse in perigliosi errori / desir di gloria ed amoroso caldo», *Rinaldo*, I, 1, vv. 1-4)⁶, è pur sempre controbilanciata da un'opposta spinta verso un personalissimo aristotelismo moderato (l'eliminazione dei prologhi parenetici d'autore, per mantenere intatta l'illusione mimetica⁷, ma soprattutto la decorosa «serietà» del protagonista, implicita critica al poema cavalleresco, spesso colluso con il comico, in direzione dell'apparentamento aristotelico di epica e tragedia), messo bene in evidenza dalla lettera prefatoria *Torquato Tasso a' lettori*.

Né credo che vi sarà grave che io, discostatomi alquanto da la via de' moderni, a quei migliori antichi più tosto mi sia voluto accostare: ché non però mi vedrete astretto a le più severe leggi d'Aristotele, le quali hanno reso a voi poco grati que' poemi che per altro gratissimi vi sarebbono stati; ma solamente quei precetti di lui ho seguito, i quali a voi non tolgono il diletto: com'è l'usare spesso gli episodi ed introducendo a parlar altri, spogliarsi de la persona di poeta, e far che vi nascano le peripezie, o necessariamente o verisimilmente, e che vi siano i costumi e 'l discorso espressi. È ben vero che ne l'ordire il mio poema mi sono affaticato ancora un poco in far sì che la favola fosse una, se non strettamente, almeno largamente considerata. (*Rinaldo*, pp. 60-61)

Il poema giovanile si presenta, fin dalla sua soglia, come una creatura programmaticamente anfibia, a mezza strada tra le tesi opposte dei «troppo affezionati dell'Ariosto» e i «severi filosofi seguaci di Aristotile, che hanno sotto gli occhi il perfetto esempio di Virgilio e Omero» (*Rinaldo*, p. 61), occupando quello spazio che Giraldis considerava adattissimo anche al suo *Ercole*, costruito sulla molteplicità delle azioni di un unico agente. E in fin dei conti, il tipo di disinvolta unità proposto nel poema («Tratto di un solo cavaliere restringendo [...] tutti i suoi fatti in un'azione, e con perpetuo e non interrotto filo tesso il mio poema», *Rinaldo*, p. 62), costruita estrinsecamente mediante l'espedito di mantenere il protagonista costantemente sulla scena, ricalca in più punti le strutture giraldisiane molto più di quelle ariostesche, configurandosi come

⁶ La scelta onomastica del personaggio è indicativa del punto preciso a cui è giunta la riflessione di Tasso: è inutile ricordare che il protagonista del poema giovanile non è il Rinaldo della *Liberata*, bensì il castellano di Montalbano, protagonista di infiniti cicli cavallereschi, seppur non poco modificato rispetto alla tradizione, in direzione di un maggior decoro, per offrire un modello di perfetto cavaliere. Se la febbre del protagonista del poema giovanile è un «amoroso caldo», non casualmente quella del Rinaldo della *Liberata* sarà un «[...] caldo / disegno marziale» (*GL XX*, 121, vv. 5-6).

⁷ «Coloro che tutte le moralità e le sentenze dicono in persona del poeta [...] ma sempre nel principio del canto [...] pare che siano talmente privi d'invenzione che non sappiano tai cose in altra parte locare» (*Rinaldo*, p. 62)

una narrazione «a schidionata» non sorretta dal magistrale *entrelacement* del *Furioso*, pur costantemente presente come modello linguistico e nella strutturazione dell'ottava. La regola stabilita dalla *Poetica* è quindi, nell'abbozzo teorico della prefatoria al *Rinaldo*, fruita ancora rapsodicamente, selezionata in base a criteri schiettamente edonistici (ereditati dalla riflessione paterna⁸), che concedevano a Torquato, soltanto in funzione del maggiore o minore diletto, di accettare l'uso degli episodi come di rifiutare la più rigida unitarietà della favola.

Nella più scaltrita teorizzazione dei *Discorsi*, la *Poetica* abbandona decisamente la periferia, diventando scheletro non solo del ragionamento, ma anche principio organizzativo nella scansione degli argomenti dello scritto. Il primo passo di Torquato è, naturalmente, una serrata presentazione di *auctoritates*, esibite svolte e commentate in uno spiraleforme aggregarsi di materiali testuali e concettuali che, labirinticamente, portano alla centripeta affermazione logicamente schiacciante: una conquista di una verità dialetticamente fondata, che dagli universali riesce a riposare nella realtà del particolare. Se gli artisti imitatori ricercano costantemente la mimesi di un soggetto unitario, lo stesso deve naturalmente valere per la poesia narrativa; una sillogistica premessa che Tasso estenderà dall'estetica all'ontologia, allegando le asserzioni pitagoriche sulla perfezione dell'uno-ente e la difettosa incompiutezza insita nella molteplicità. Solo dopo aver minuziosamente dispiegato questo substrato teorico, Torquato è pronto per mettere in scena la *Poetica* e le affermazioni aristoteliche riguardo la natura superiore di un poema dotato di un unico fine: se questo è la favola, argomenta Tasso, il fine unico sarà solamente in poemi dotati di un'unica favola, e non in quelli dove gli intrecci si dilatano in una spesso ingovernabile molteplicità. La pluralità degli intrecci, conclude il poeta, porta ad un'ulteriore complicazione: se, aristotelicamente, la favola è l'imitazione di una azione, dove ci siano più favole distinte l'una dall'altra, non ci si trova di fronte ad un poema di più azioni, ma ad una molteplicità di poemi, che condannano l'opera ad un'incontrollabile proliferazione teratogena, simile a quella dei ladri della bolgia settima dell'*Inferno*:

Tralasso che, se questi poemi son molti e distinti di natura, come si prova per la moltitudine

⁸ Per citare un unico esempio tra i molti possibili (si veda almeno B. TASSO, *Ragionamento della poesia*, in B. WEINBERG, *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, III, pp. 569-584), riporto un brano dalla lettera di Bernardo Tasso a Benedetto Varchi del 6 marzo 1559: «Ma perché l'uso ottimo maestro, e giudice di tutte le cose, di secolo in secolo va mutando le forme, et ha tanta forza, che fa piacere a la maggior parte degli uomini tutto ciò che a lui aggrada, il che per lunga esperienza esser vero si conosce, ha introdotto questa nova forma di poema, approvata già dalla comune opinione di questa età, per la molta delectatione che porta seco [...]. A me pare [...] che al giuditioso e prudente scrittore d'accomodarsi al gusto, et all'uso del secolo, nel quale scrive, si convenga; e che non facendolo, faccia non picciolo errore, del quale subito ne porta la penitentia, che 'l poema [...] non sia approvato né letto» (B. TASSO, *Secondo libro delle lettere*, cit., CLXXII).

e distinzion delle favole, ha non solo del confuso, ma del mostruoso ancora, il traporre e il mescolare le membra dell'uno con quelle dell'altro: simile a quella fera che ci descrive Dante: *Ellera abbarbicata mai non fue / ad arbor si, come l'orribil fera / per l'altrui membra avviticchiò le sue*; e quel che segue. (AP, pp. 24-25)

La sorte di «Agnel» in *If.* XXV, vv. 58-69, racchiude in sé, come in un apologo, l'irregolarità della condizione di quei poemi in cui (come lascia supporre Tasso con l'ellittico riferimento a «quel che segue») «Ogne primaio aspetto ivi era casso / e due e nessun l'immagine perversa / parea». L'edera che, su modello ariostesco (l'amplesso tra Ruggero ed Alcina di *Orlando Furioso* VI, 2) già serpeggiava tra i versi del *Floridante* ad inghirlandare l'abbraccio tra il protagonista e Mirinda («E s'abbraciâr com'edra o vite implica», *Floridante*, I, 53, v. 7), nei *Discorsi* si avviticchia ancor più strettamente al tutore del *traporre*, verbo buono non solo all'analisi letteraria, ma ormai pronto a caricarsi di valori strutturali, negativamente orientati, in un luogo significativo della *Liberata* come il discorso dell'arcangelo Gabriele a Goffredo («[...] Goffredo, ecco opportuna / già la stagion ch'al guerreggiar s'aspetta; / perché dunque trapor dimora alcuna / a liberar Gierusalem soggetta?», *GL* I, 16, vv. 1-4), dove rimanda allo spazio dell'erranza e del diabolico. Quasi si potrebbe affermare che il riferimento al ritardante annodarsi della *δέσις* carichi a sua volta di un ben preciso valore assiologico la molteplicità delle favole, stipandola implicitamente di una negatività che rompe le leggi naturali; come Idrate, dunque, che «confonde le due leggi a sé mal note» (*GL* II, 2, v. 4), si comportano quei poeti che, volendo «nova arte sovra nuovo uso fondare, la natura dell'arte distruggono e quella dell'uso mostrano di non conoscere» (AP, p. 33).

Dopo questa presentazione del proprio retroterra teorico, Tasso espone – come in una *disputatio* – le possibili ragioni contrarie alle proprie affermazioni, sostenute da chi ha escluso «da quei poemi eroici, che romanzi si chiamano, l'unità della favola, non solo come non necessaria, ma come dannosa eziandio» (AP, p. 25). La premessa della riflessione, in realtà, già confuta la prima delle giustificazioni: è errato considerare il romanzo una «spezie di poesia diversa da la epopeia e non conosciuto da Aristotele: per il quale non è obligata a quelle regole che dà Aristotele alla epopeia» (AP, p. 25). Un polemico, implicito, riferimento a Pigna e Gibaldi soprattutto, che nei suoi *Discorsi intorno al comporre de' romanzi, delle commedie, delle tragedie e di altri generi di poesia* (Venezia, De Ferrari, 1554) affermava di essersi «molte volte riso di alcuni c'hanno voluto chiamare in tutto gli scrittori de' romanzi sotto le leggi dell'arte dateci da Aristotele e da Orazio, non considerando che né questi, né quegli conobbe questa lingua, né questa maniera di comporre»⁹. Come già lasciava supporre il preambolo alla disputa, Tasso non considera essenze diffe-

⁹ G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorso...*, cit., pp. 54-55.

renti il romanzo e l'epopea, bensì la forma classica e moderna di una medesima sostanza o – prendendo in prestito la moderna tassonomia biologica – varietà diverse all'interno di un'unica specie (in grado di accoppiarsi tra di loro e dare ibridi fertili, sarei tentato di aggiungere, osservando queste riflessioni dalla sponda della *Liberata*); il che è dimostrato da Tasso, per rientrare all'interno dei suoi orizzonti culturali, attraverso la ripresa del testo della *Poetica*, sorretta dagli statuti ontologici della categorizzazione aristotelica. Rifacendosi a *Poet.* 1447a, 16-18, Torquato distingue infatti le tre differenze essenziali della poesia, che segmentano l'attività mimetica: poiché il romanzo e l'epopea imitano le stesse azioni, cioè «le illustri», nella medesima maniera, «vi appare la persona del poeta; vi si narrano le cose, non si rappresentano», e con gli identici strumenti, «il verso nudo, non servendosi mai del ritmo e dell'armonia» (AP, p. 27), è impossibile sostenere che il romanzo e il poema epico appartengano a due specie eterogenee, perché le differenze tra di loro sono esclusivamente accidentali. Una motivazione teorica che può agevolmente giustificare l'evidente riassorbimento della scrittura romanzesca – seppur contestata a più riprese – all'interno delle strutture del poema eroico, espediente esplicitamente ricercato da Torquato nella stesura della *Gerusalemme*, come dimostrano, durante la revisione romana, le sue costanti ed ossimoriche difese della varietà e degli strumenti per ottenerla, le meraviglie e gli amori.

Dimostrando e sostenendo la sostanziale omogeneità di romanzo ed *epopeia*, Tasso conclude, divergendo ancor più da Giraldi e Pigna, che le regole che valgono per i poemi epici classici devono valere anche per quella loro varietà moderna che sono i romanzi, in particolare la legge fondamentale dell'unità d'azione. Una affermazione che dipende dal diverso approccio di Tasso alla *Poetica*, non più vista come un testo fluido storicamente determinato, e dunque da riportare all'ambiente intellettuale ed ideologico originario, bensì un canone universale nella sua immutabile eternità, sulla linea di Minturno; Aristotele non è antico o moderno – come affermerà Don Ferrante – è *il* filosofo:

Spezie di poesia non è oggi in uso, né fu in uso negli antichi tempi, né per un lungo volger di secoli novo sorgerà, nella cui cognizione non si debba credere che penetrasse Aristotele con quella medesima acutezza d'ingegno con le quali tutte le cose, che in questa gran macchina Dio e la natura rinchiusse, sotto dieci capi¹⁰ dispose, e con la quale, tanti e sì vari sillogismi ad alcune poche forme riducendo, breve e perfetta arte ne compose. (AP, p. 28-29)

Se l'irriducibilità del romanzo all'*epopeia* era certamente la questione che più impensieriva Tasso (visto lo spazio relativamente maggiore che impie-

¹⁰ «I generali argomenti delle opere aristoteliche sono, secondo le divisioni degli antichi editori, non dieci ma nove», corregge Ettore Mazzali nel suo commento (*Prose*, cit., p. 379, n. 1).

ga per confutarla rispetto alle altre), poche parole gli bastano per smontare le affermazioni di chi, appellandosi ad una sorta di spirito delle lingue, ritiene che la molteplicità delle azioni sia propria degli idiomi volgari, rispetto alle lingue classiche, perfettamente unitarie anche nelle materie trattate. E con simile rapidità Torquato può sbarazzarsi dai sostenitori della superiorità del romanzo che si fondano sull'ipoteca dell'uso, tematica che si ricollega in un certo senso al primo argomento affrontato: «Quelle poesie sono più eccellenti che sono più da l'uso approvate; onde è più eccellente il romanzo dell'epopeia, essendo più dall'uso approvato» (AP, p. 30). Il ragionamento parrebbe focalizzarsi esclusivamente intorno al dibattito sulla superiorità dell'una o dell'altra forma poetica, più che essere riconducibile alla polemica con gli oppositori dell'unità d'azione, che si facevano scudo proprio del successo raggiunto dal *Furioso*. Ma in realtà la discussione viene da Tasso indirizzata alla necessità, per il poeta, di «riscontrarsi ai tempi»: tutto il discorso di Torquato, infatti, si basa su Aristotele, e su una distinzione, per così dire, tra natura e cultura, tra ciò che è universale ed immutabile e ciò che è invece accidentale e sottoposto alla variabile del giudizio. Il gusto in fatto di poesia, così come i costumi, è subordinato ad un'opinione storicamente determinata, e anche nei poemi «cose che da l'usanza dependono, come la maniera dell'armeggiare, i modi dell'avventure, il rito de' sacrifici e de' conviti, le cerimonie, il decoro e la maestà delle persone [...] come piace a l'usanza, che oggi vive e che domina il mondo, si devono accomodare» (AP, p. 32). A dimostrazione dell'inevitabile peso del tempo per definire il decoro, un *exemplum* già addotto da Giraldo¹¹, quello di Nausicaa impegnata a lavare i panni, compito che, nel poema contemporaneo sarebbe incredibilmente disdicevole, ma non nell'epica omerica: osservazione che serve a Tasso per introdurre un'altra pesante censura a Trissino, «ch'imitò in Omero quelle cose ancora che la mutazione de' costumi avea rendute men lodevoli» (AP, p. 33). Tra cui, certamente, un'organizzazione orizzontale e non verticale e polarizzata del meraviglioso, che rendeva assai poco verosimile, nell'*Italia liberata*, l'opposizione sovranaturale allo svolgimento della vicenda; un ritardo nello scioglimento troppo spesso limitato a modeste scaramucce tra due gruppi paritari di oppositori e fautori di Belisario all'interno di omerizzanti – fin dall'onomastica – schiere angeliche, del tutto irriducibile al progetto tas-

¹¹ «Però disconvenevole sarebbe ne la maestà de' nostri tempi, ch'una figliuola di re insieme con le vergini sue compagne andasse a lavare i panni al fiume; e questo in Nausicaa, introdotta da Omero, non era in que' tempi disconvenevole» (AP, p. 32-33); «Omero [...] fa che Nausicaa, figliuola d'Alcinoò, se ne va al fiume con le altre fantesche a lavar panni; il che al nostro tempo sarebbe disdicevole non dirò a figliuola di Signore o di gentiluomo, ma di semplice artigiano. Et questo allora avveniva perché i poeti di que' primi tempi seguivano una certa loro rozza semplicità, che era lontana da quella maestà che [...] apparve poi insieme con l'eccellenza dell'impero di Roma [...] la quale è durata in gran parte insino a' nostri tempi» (G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorso...*, cit., pp. 42-43).

siano di un grandioso *auto sacramental* in cui mettano mano e cielo e inferno. Gli ultimi avversari affrontati da Torquato nel *Discorso* sono quei teorici che, dilatando a dismisura l'approccio edonistico nella valutazione della poesia, sostengono come «essendo fine della poesia il diletto, quelle poesie sono più eccellenti che meglio questo fine conseguiscono; ma meglio il conseguisce il romanzo che l'epopeia» (AP, p. 34). Tasso non può che consentire ai dati dell'esperienza, e tollerare che il *Furioso* sia considerato più diletto del *Italia* di Trissino e, ammesso e non concesso, dell'*Iliade* e dell'*Odissea*; ma ciò a cui si oppone è il falso corollario, secondo cui tale diletto nasca *esclusivamente* dalla molteplicità delle tele intessute dal poeta. Da questa confusione tra universale e particolare sorge quest'eresia, dato che il «non so che» in grado di rendere più dilettevole il romanzo è, per Tasso, qualcosa di esclusivamente contingente, differenza non specifica ma accidentale, che nasce dall'argomento più piacevole scelto dal ferrarese: «amori, cavallerie, venture ed incanti, insomma invenzioni più vaghe ed accomodate alle nostre orecchie che quelle del Trissino non sono» (AP, p. 34).

Operata la sistematica scomposizione delle teorie neganti l'appartenenza di romanzo ed *epopeia* ad una medesima categoria di poesia narrativa – sforzo svolto a partire da una serie di elementi maturati a Padova dal contatto con il *milieu* speroniano –, e sottraendosi alla disputa astratta per ricondurre la riflessione alla concretezza di un'analisi anche testuale, secondo il magistero sigoniano¹², Tasso è però costretto a convenire parzialmente con chi afferma che la varietà, l'aristotelica *ποικιλία*, fonte certa di diletto, sia individuabile ad usura in poemi costruiti sulla molteplicità di azioni, e non dove l'azione è una sola. Preludio di Tasso a tale discussione è tracciare una distinzione tra confusione e varietà, a cui poi aggiungere, a corollario, l'affermazione che neppure quest'ultima coppia di elementi può rappresentare una differenza sostanziale, irrimediabilmente divergente poema epico e romanzo, in sintesi unità e molteplicità di azioni: «La varietà è lodevole sino a quel termine che non passi in confusione; e che sino a questo termine è tanto quasi capace di varietà l'unità quanto la moltitudine delle favole: la qual varietà se tale non si vede in poema d'una azione, si dee credere che sia piuttosto imperizia dell'artefice che difetto dell'arte» (AP, p. 35). A questa asserzione si associa una constatazione di vera e propria sociologia della ricezione letteraria, che denuncia di nuovo, e ancora più apertamente, quanto sia importante per Tasso un concetto estrinseco

¹² Speroni e Sigonio sono tra le principali *auctoritates* che hanno guidato, più o meno direttamente, la crescita e la formazione padovana del Tassino. Se Sigonio, di cui Tasso – come ricorda nella *Prefatoria* del *Rinaldo* – seguì le lezioni universitarie nell'ateneo patavino e poi a Bologna, è un modello fondamentale per l'elaborazione del principio dell'unità d'azione e la riflessione sul ruolo della storia all'interno del *plot* epico, le analisi di Speroni sui rapporti tra romanzo e poema epico risulteranno a Torquato necessarie, spesso per esplicita opposizione, alla maturazione della propria idea di *epopeia*.

alla riflessione aristotelica, l'«uso», fondamentale per la definizione dell'unità d'azione, e centrale anche per la complessa elaborazione della categoria del meraviglioso verisimile:

Non era per avventura così necessaria questa varietà a' tempi di Virgilio e d'Omero, essendo gli uomini di quel secolo di gusto non così isvogliato [...]. Necessarissima era a' nostri tempi: e perciò dovea il Trissino co' sapori di questa varietà condire il suo poema, se voleva che da questi gusti sì delicati non fosse schivato; e se non tentò di introdurlavi, o non conobbe il bisogno, o il disperò come impossibile. (*AP*, p. 35)

Contrariamente a Trissino, Tasso considera la varietà «e necessaria al poema eroico [...] e possibile a conseguire» (*AP*, p. 35), perché evidente nell'universo che il poeta deve imitare; è l'immagine – ripresa ed amplificazione quasi lirica di un analogo luogo già geraldiano¹³ – del poema come «picciolo mondo», che nel suo ordinato elenco di cose e parole riprende la materia della *Gerusalemme* in gestazione, e la stessa sua strutturazione, costituita di paral-

¹³ «In questo mirabile magisterio di Dio che mondo si chiama, 'l cielo si vede sparso o distinto di tanta varietà di stelle e, discendendo poi giù di regione in regione, l'aria e 'l mare pieni di uccelli e di pesci, e la terra alberghata di tanti animali così feroci come mansueti, ne la quale e ruscelli e fonti e laghi e prati e campagne e selve e monti sogliamo rimirare, e qui frutti e fiori, là ghiacci e nevi, qui abitazioni e culture, là solitudine ed orrori, con tutto ciò uno è il 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 discordie concordia insieme congiunte e collegate, e, non mancando nulla in lui, nulla però vi è che non serva a la necessità o a l'ornamento: così parimente giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro è detto divino, se non perché, al supremo artefice ne le sue operazioni assomigliandosi, de la sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa, nel quale, quasi in un picciolo mondo qui si leggano ordinanze di eserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigi; là si trovino concilii celesti ed 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» (*AP*, pp. 35-36); «Si possono, messer Giovambattista far venire nelle compositioni amori, avvenimenti improvvisi, cortesie, giustitie, torti, liberalità, vitii, virtù, offensionis, difese, inganni, inisidie, fede, lealtà, fortezze, dappocaggini, speranze, timori, utili, danni e altri tali episodi, e digressioni, i quali sono più che molti» (G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorso...*, cit., p. 53). L'immagine cosmogonica a cui paragonare il poema ritorna ancora nell'*Apologia*: «FORESTIERO: Immagini delle città e degli eserciti sono l'*Iliade*, l'*Odissea*, l'*Eneide* e la mia *Gerusalemme*, e l'altre sì fatte? O pur anche queste sono immagini dell'universo? SEGRETIARIO: Dell'universo piuttosto: perché si describe in loro il cielo e l'inferno, non solamente la terra» (*Apologia*, p. 107). È molto probabile che l'ispirazione per l'immagine cosmica nasca da un brano ficiniano del XIII capitolo della *Theologia platonica*: «Considera plantas et animantes, quorum singula membra ita disposita sunt, ut alterum alterius gratia sit locatum, alterum serviat alteri. Certo uno sublato tota ferme compago dissolvitur. Cuncta denique membra totius compositi gratia sunt digesta, et compositum ipsum, scilicet planta et animal, convenientibus instrumentis instructum ad opera naturae propriae necessaria [...]. Tandem parte mundi cunctae ad unum quaedam totius mundi decorem ita concurrunt, ut nihil subtrahi possit, nihil addi» (M. FICINO, *Theologia platonica*, a cura di M. SCHIAVONE, Bologna, Zanichelli, 1965, II, p. 208).

lelismi ed antitesi: forse il miglior *embodiement* dell'equilibrio retorico del *Canzoniere*, che riesce a farsi ossatura soggiacente allo sviluppo narrativo e poetico. La «discordia concorde», proprio come è raccolta in un mondo unitario, può e deve entrare in un poema costituito in modo ortodosso:

Nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materia 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 a l'altra corrisponda, l'una da l'altra o necessariamente o verisimilmente dipenda: sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini¹⁴. (*AP*, p. 36)

Ripetendo le parole della Sibilla ad Enea, il riuscire a far convivere «la stessa varietà in una sola azione» è l'*opus* e il *labor*; ma l'impresa di Tasso non sarà per niente facile, e il ramo d'oro che lo guiderà nella selva della *Liberata* sarà sì strappato dal tronco della *Poetica*, ma tra le mani del poeta muterà non poco rispetto al ceppo aristotelico. Nasce così in Tasso, sostenuto dalla coscienza dell'inseparabilità di un poema dall'uso dei tempi, il precetto (di cui il poeta promette una più esauriente definizione nel *Discorso* successivo) «di quell'unità che è mista» (*AP*, p. 39), propria di una favola in cui gli episodi siano «interseriti» senza generare confusione, e in grado di fornire quella «varietà così piacevole e così desiderata da coloro che le orecchie alle venture de' nostri romanzatori hanno assuefatti» (*AP*, p. 39). Una posizione in cui di nuovo è rintracciabile il magistero di Carlo Sigonio che, ammettendo la necessità dell'unità d'azione, è pur sempre favorevole all'apertura della narrazione ad una serie di episodi, essenziali per lo sviluppo, quantitativo e narrativo, del poema, in grado di fornire un diletto che, proprio dalle *egressiones* e dall'imprevedibile annodarsi e sciogliersi degli eventi, trova la sua origine: «Episodia propter rerum varietatem maximam hominibus delectationem afferunt redduntque poema ipsius longe honorificentius»¹⁵.

¹⁴ Immagine aristotelica che ne riprende una già presente nella lettera prefatoria al *Rinaldo* («E ancora che alcune parti di essa [*la favola del poema*] possano parere oziose, e non tali, che, sendo tolte via, il tutto si distruggesse, sì come, tagliando un membro al corpo umano, quello manco e imperfetto diviene; sono però tali quelle parti, 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 levato via, non ne riceve apparente nocumento; ma se molti, bruttissimo e difforme ne rimane», *Rinaldo*, p. 61), a sua volta rielaborazione di una metafora biologica utilizzata da Giraldis nei suoi *Discorsi* («Ma perché veder nude le ossa anco ordinatamente insieme giunte senza altro ornamento è piuttosto vedere un orrore che cosa piacevole [...] la natura, diligente eaveduta, ha sopraposto la carne [...]. Ma portando la vista della carne da sé più noia che gratia [...] vi ha messo sopra la natura la pelle [...]. A questo corpo così ben composto e con tanta diligentia formato è poi stata aggiunta l'anima [...]. A questa similitudine adunque deve il poeta de' romanzi, quasi che egli voglia formare una viva imagine, che grata, vaga e bella si scorga, formare il suo poema», G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorso...*, cit., pp. 28-29); occorre però ricordare come questo motivo permanga costantemente nel patrimonio mitico-simbolico di Tasso, come si vedrà più avanti.

¹⁵ *Lectiones excellentissimi Sigonii in Poetica Aristotelis*, 52r, citato in C. SCARPATI, *Tasso, Sigonio, Vettori*, in *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 1982, p. 164.

Ma della promessa, non mantenuta nei *Discorsi*, di esaminare una favola che ammetta la varietà episodica, Tasso si ricorderà nelle *Lettere poetiche*¹⁶, discutendo di quella che si può legittimamente considerare la diretta evoluzione dell'unità mista, l'«unità una di molti in uno» (*LP XII*, 45), utilizzando il poema come reagente con cui testare le proprie affermazioni teoriche. Nel corso della revisione romana è infatti essenziale la definizione e la difesa di questa personalissima estensione del dettato aristotelico che, in maniera evidente, informa la struttura narrativa e l'organizzazione del sistema dei personaggi della *Liberata*, in cui più agenti, coordinati tra di loro quasi paratatticamente sul piano degli attanti, risultano tuttavia subordinati alla comunanza dell'obbiettivo, incarnato in Goffredo. Particolarmente importanti, per collocare la specifica riflessione di Tasso sull'unità all'interno del dibattito teorico coevo, sono tre missive: la sottoscritta della lettera dodicesima, in cui Torquato esamina, attraverso il filtro prediletto di Luca Scalabrino, le posizioni di Speroni, la diciottesima, resoconto della fresca rilettura della *Poetica vulgarizzata e sposta* del Castelvetro, e la trentesima, che si presenta come una precisa e puntuale analisi dei principali commenti alla *Poetica* di Aristotele, con una particolare attenzione alle *Annotationi* del senese Alessandro Piccolomini e, ancora, all'egesi castelvetrica.

Chiedendo esplicitamente a Luca Scalabrino, nella lettera dodicesima, di mostrare il più tardi possibile i canti del poema a Sperone, e possibilmente tutti insieme, per non trovarsi costretto a discussioni estenuanti (richiesta già rivolta a Scipione Gonzaga in *LP IV* e ribadita in numerose altre missive¹⁷), Tasso si premura di motivare la sua richiesta, esponendo le differenze con il padovano

¹⁶ Tale promessa rappresenta certamente una questione interessante e difficilmente risolvibile. Dalla cosiddetta *Memoria Rondinelli* (*G.* 13) sappiamo che i «libri del poema eroico» avrebbero dovuto essere quattro, e a questa altezza Tasso non può che riferirsi ai *Discorsi dell'arte poetica*. Analogamente, nel primo dei *Discorsi del poema eroico* Torquato afferma di averne iniziata la stesura per «correggere e pubblicare quel che io, già molti anni or sono, scrissi in quattro libri, ne' quali quasi mostrai l'idea del poema eroico» (*PE*, p. 61). È possibile però, come fa notare Carla Molinari che, in occasione della stampa Vassalini, il testo delle *Lettere poetiche* e dei *Discorsi* abbiano interferito l'uno con l'altro: viste cioè le raccomandazioni tassiane a Scipione a mantenere il silenzio riguardo la sua distinzione tra unità d'uno *numero* e d'uno *specie*, plausibilmente Tasso avrebbe potuto stralciare il vero terzo libro dei *Discorsi*, dove l'argomento era trattato in forma ancora provvisoria. Un'altra ipotesi, che retrocederebbe di qualche anno l'eliminazione del presumibile terzo *Discorso*, potrebbe appoggiarsi sulla reiterata affermazione di Torquato di voler premettere una lettera teorica ed apologetica alla *Liberata*, che dello spinoso argomento avrebbe trattato: per evitare prolisse ripetizioni, il *Discorso* sarebbe stato cassato, o forse estrapolato per utilizzarlo come canovaccio per l'elaborazione di questa prefatoria mai stesa.

¹⁷ «Questa controversia, che è fra [*lo Speroni*] e me, fu causa ch'egli giudicasse, per quanto ho poi compreso, che non si potesse far poema esatto sopra l'istoria di Gerusalemme, onde tolgo l'occasione del poema; e ch'io non mi sia mai risoluto di volere in ciò il suo giudizio» (*LP XII*, 47); ancora più esplicito sarà poi Tasso nella lettera XLIII, «Mala deliberazione fu la mia quand'io mi risolvei a mostrargli il poema!», e nella successiva: «Temo assai d'alcun cattivo officio del [*lo Sperone*], il quale chiaramente si dimostra maligno et ingrato» (*LP XLIV*, 9).

intorno al concetto dell'unità d'azione.

La differenza fra [*Sperone Speroni*] e me [...] è questa. Vuole lo Speroni che l'azione del poema sia non solo una ma d'uno, e d'uno *numero*, non *specie*; benché la seconda condizione non si trovi mai né espressa né accennata da Aristotele; e si fonda sull'esempio de' poemi omerici e sovra alcune sue ragioni. Voglio io che l'azione 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. (*LP XII*, 37-40)

Le affermazioni di Sperone, «fondate sull'esempio de' poemi omerici», sono chiaramente espresse nelle varie sue opere dedicate all'*Eneide*, così come il successivo giudizio da Tasso attribuitogli sul poema di Virgilio, «molto più imperfetto dell'*Ancroia*» (*LP XII*, 44), è un amplificante e paradossale ricalco dell'effettiva opinione del padovano sull'*epos* virgiliano; ed in maniera analoga, la definizione di unità d'azione riprende – anche testualmente – quella che Speroni offrirà nel *Dialogo della istoria* e nella costellazione di testi gravitanti nella sua orbita. Per quanto questi due blocchi di opere siano stati pubblicati postumi ed in un'edizione successiva alla morte di Torquato (Venezia, Meietti, 1596), si può ipotizzare che la conoscenza tassiana delle affermazioni di Speroni sia attribuibile a quelle conversazioni nella sua «privata camera» ricordate nella chiusa del primo dei *Discorsi dell'arte poetica*; certo è che si possono riscontrare parallelismi significativi tra le affermazioni speroniane ellitticamente riportate nelle *Lettere poetiche*, la discussione delle teorie del padovano affidata al tardo *Giudicio sovra la «Gerusalemme» riformata* e quanto scrive Speroni nelle opere precedentemente citate. In particolare, la definizione di unità d'azione che Tasso attribuisce a Speroni, e che precedentemente era stata utilizzata nel secondo dei *Discorsi dell'arte poetica*, ricalca in più punti quella che viene presentata in due trattatelli, *Della poesia*, da cui deriva la distinzione poesia/storia/vita, e *De' romanzi*, dove queste asserzioni vengono ribadite con gli esempi pratici forniti dalle opere di Luigi Alamanni e dello stesso Torquato¹⁸:

Lo Sperone [...] distingueva: l'azione è una d'uno o una di molti; o son molte azioni d'uno o molte di molti; l'azione una d'uno è soggetto de la poesia, l'azione una di molti è materia de l'istoria; molte azioni d'uno son trattate da lo scrittore de le vite; molte azioni di molti non possono convenevolmente esser trattate da alcuno scrittore. (*Giudicio*, II, 101)

Come mostra il consuntivo di Tasso, la sua specifica idea di un'unità

¹⁸ «Ma si potrebbe fare un poema d'una azione sola, e sarebbe migliore di quanti mai ne sono fatti. Questo voleva io che facesse il Tasso, ed hallo fatto l'Alamanni» (*De' romanzi*, in S. SPERONI, *Opere*, a cura di M. POZZI, Roma, Vecchiarelli, 1989, V, p. 521).

che nascesse dalla coordinazione di più agenti non era neppure lontanamente ammessa da Speroni, e già soltanto questa differenza basterebbe a spiegare la tensione nei rapporti tra i due, di cui le *Lettere poetiche* danno costantemente prova. A ciò si devono poi aggiungere le diverse modalità approvate per il raggiungimento del meraviglioso nel poema; se per Tasso questo nasceva dall'intervento nella *δέσις* e nella *λύσις* delle forze soprannaturali (in linea con quanto affermato da Pigna nei *Romanzi*¹⁹), in Sperone la meraviglia è molto più estrinseca ad *inventio* e *dispositio*, e nasce, in primo luogo, dalla maniera in cui vengono disposti sulla scena i personaggi, dipendendo quindi dalle difficoltà implicite nella tessitura di un'unica azione di un unico eroe: «E perché di questa sola azione meravigliosa forza è che tratti per diletta; perciocché tali azioni diletta per la meraviglia e la rarità»²⁰.

La lettera diciottesima, inviata a Scipione Gonzaga, riporta le osservazioni stimulate dalla rilettura della *Poetica vulgarizzata e spostata* di Castelvetro (posseduta da Tasso nell'edizione viennese del 1570), annunciata nella lettera precedente e portata a compimento in circa dieci giorni, per poi essere ripresa in mano – con altro spirito – all'altezza della stesura dei *Discorsi del poema eroico* e del *Giudicio*²¹:

Rileggendo il Castelvetro ho ritrovato un'opinione di mezzo fra l'opinione del [lo Speroni] e la mia, non esclude egli l'attione una di molti dall'epopeia; anzi afferma che si può ricevere con molta lode; attribuisce non di meno la soprana lode a l'attion una d'uno, perocché in essa si manifesta meravigliosamente l'ingegno del poeta [...]. Piacemi nondimeno di non essere singolare in concedere l'attion di molti all'epopeia, peroché non vale l'argomento del [lo Speroni] il poeta ama il perfettissimo: dunque il non perfetto non è lecito. Che se ciò fosse vero, sendo la favola doppia

¹⁹ «I nostri [poeti] che scrivendo di cose di cristiani l'idolatria fuggir debbono [...] e de' superi e de gli inferi serviti si sono [...]: col paradiso convengono eremiti, santi, angeli, con l'inferno demonii, maghi, streghe [...]. Della costoro potenza servono i nostri, come de i numi terrestri si valeano gli antichi» (G. B. PIGNA, *I romanzi*, a cura di S. RITROVATO, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1997, p. 43).

²⁰ S. SPERONI, *Della poesia*, in *Opere*, cit., V, p. 522. Secondo il Tasso del *Giudicio*, Speroni affermava che il «soggetto del poema [...] debba essere una sola azione di uno solo, [...] dicendo che il poema debba essere meraviglioso oltre tutti gli altri. [...] Ne la favola de l'*Iliade* è meravigliosa l'unità de la persona. [...] Simile artificio [*Omero*] mostrò ne l'*Odisea* [...] talché tutta la favola è azione sola d'uno solo e perciò muova grandissima meraviglia» (*Giudicio*, II, 109-13).

²¹ A dimostrazione della costante frequentazione di Tasso della produzione castelvettrica si possono indicare gli echi – e i materiali – della polemica Castelvetro-Caro a proposito della canzone *Venite all'ombra de' gran gigli d'oro* (1553), sui cui si apre il dialogo del 1585 *Il Cataneo ovvero degli idoli* (*Dialoghi*, a cura di E. RAIMONDI, Sansoni, Firenze, II, II, p. 689 e segg.). Analogamente, nel *Discorso dell'arte del dialogo*, sempre del 1585 (a seguire i contributi di Sigonio, *De dialogo liber* del 1562 e la speroniana *Apologia de' dialoghi* del 1575), viene ampiamente citata la *Sposizione*, secondo alcune direttrici della dialogistica filosofica già segnalate negli *Estratti*. Non da ultimo, Tasso lesse e postillò il commento castelvettrico al Petrarca (cfr. G. BALDASSARRI, *Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso. Le postille inedite al commento petrarchesco del Castelvetro*, in «Studi Tassiani», XXV (1975), pp. 5-74).

perfettissima, quella dell'*Iliade* che è semplice, non sarebbe accettabile; e così non si potrebbe fare se non d'una sola sorte d'agnizioni e di rivolgimenti. (LP XVIII, 8-12)

Un'interpretazione favorevole all'idea di unità proposta da Tasso viene quindi ritrovata nella *Sposizione*, dopo però la censura di una confusione terminologica e teorica di Castelvetro, che imbrogliava «attion d'uno per attioni di molti» (LP XVIII, 7). Probabilmente Tasso nella *Lettera* si riferisce ad un passo del commento castelvettrico da lui sempre considerato eminentemente problematico²², come mostrano anche gli *Estratti della «Poetica» di Castelvetro*, per il loro ultimo editore collocabili a ridosso della revisione romana: «Pare che 'l Castelvetro voglia che più azioni possano divenire una per l'unità del tempo, del luogo e della persona, non solo per la dipendenza. Falsissimo» (*Estratti*, p. 104). Ma in ogni caso, ciò che a Tasso preme segnalare a Scipione Gonzaga è l'ammissibilità, stando a Castelvetro, di un'unità d'azione che si fondi su una molteplicità d'agenti (l'«azione multipla» della *Sposizione*), censurata solamente perché meno capace di mostrare l'abilità dell'artefice:

Nella poesia si potrà, sotto una favola, narrare senza biasimo, più azzioni di una persona sola; si come parimenti nella poesia senza biasimo si potrà narrare una azione sola d'una gente, perciocché l'istoria fa ciò con molta lode [...]. Nella quale narrazione [ad azione multipla], poiché per sé quasi opera il fine della poesia, lo 'ngegno del poeta non mostra molta eccellenza²³.

Un riconoscimento di una parziale comunanza di idee che verrà sostenuta anche nella trentesima delle *Lettere poetiche*, ancora inviata a Luca Scalabrino, in cui vengono confrontati i principali commentatori della *Poetica*, tre latini (Maggi, Robortello e Vettori²⁴)

²² «Ora ci possono essere molte altre vie da congiungere diverse e più azzioni insieme e da farle divenire una e un corpo, come quella del luogo e del tempo, reputandosi più azzioni una perché sono avvenute in un luogo medesimo, o [...] in un tempo medesimo» (L. CASTELVETRO, *Poetica di Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. ROMANI, Bari, Laterza, 1978, I, pp. 243-244).

²³ *Ibidem*, pp. 240-241.

²⁴ I tre commentatori latini (F. ROBORELLO, *In librum Aristotelis De arte poetica explanationes*, Firenze, Torrentino, 1548; V. MAGGI, continuatore del commento di B. LOMBARDI, *In Aristotelis librum de arte poetica communes explanationes*, Venezia, Valgrisi, 1550; P. VETTORI, *Commentarii in primum librum Aristotelis De arte poetarum*, Firenze, Giunti, 1560) erano già stati frequentati dal padre Bernardo: «La *Poetica* [...] felicemente nella latina favella tradotta e perfettamente dall'erudito Robortello, dal nostro giudizioosissimo Messer Vincenzo Maggio e dall'eccellente Messer Pier Vittorio» (B. TASSO, *Ragionamento della poesia*, cit., p. 576). I commenti di Robortello (nell'edizione torrentiniana del 1568) e Vettori (la giuntina del 1560) appaiono nell'elenco dei *Postillati barberiniani* (A. M. CARINI, *I postillati «barberiniani» del Tasso*, in «Studi Tassiani», XII (1962), pp. 98-110, nn. 37 e 33). La loro accurata analisi è affidata a due articoli, A. BETTINELLI, *Le postille di Bernardo e di Torquato Tasso al commento di Francesco Robortello alla «Poetica» di Aristotele*, in «Italia medioevale e umanistica», XLI (2001), pp. 285-335, e M. VIRGILI, *Le postille di Torquato Tasso al commento di Pier Vettori alla «Poetica» di Aristotele*, in «Aevum», LXVI (1992), 3, pp. 539-569. Molto probabilmente anche il commento di Maggi era posseduto

e due volgari, di cui viene affermata la superiorità, Castelvetro e Piccolomini:

Maggiore et erudizione et invenzione si vede senza alcun dubbio nel Castelvetro; ma sempre fra le sue opinioni mescola un non so che di ritroso e di fantastico: lascio di ragionare di quella sua rabbia di morder ciascuno; che questo è vizio dell'appetito e non dell'intelletto. Nel Piccolomini si conosce maggior dottrina in minor erudizione; ma senza dubbio dottrina più aristotelica e più atta all'esposizione de' libri aristotelici. (*LP XXX, 3-4*)

La preferenza per il commento appena pubblicato è chiaramente leggibile tra le righe, per quanto, stabilisca Tasso, «i nemici a mio dispetto lodo»; se in qualche modo infatti Torquato riusciva a ritrovare una garanzia di ammissibilità riguardo la propria idea di unità in Castelvetro, ciò poteva risultare apparentemente più difficile in Piccolomini – molto meno castelvettrico di quanto dovrebbe essere un senese²⁵, ma d'altronde formato presso l'Accademia degli Infiammati, di cui Speroni fu principe –, seppur, conclude il poeta, il commento «non la riprovi così chiaramente che le sue parole non possano ricevere amica interpretazione» (*LP XXX, 5*). Se la particella 50 delle *Annotationi* di Piccolomini, riferita a *Poet.* 1451a, 16, sembra negare le affermazioni castelvettriche (attribuite ad alcuni non meglio identificati «spositori in lingua nostra»),

In molte cose conviene l'epopeia con la tragedia, tra le quali pone l'unità [...]. Né si può dire in lor [*gli «spositor in lingua nostra»*] difensione che, quando essi dicono poter l'epica favola contenere più d'una azione, intendono che quelle azioni sian tali e in tal modo connesse, che facciano e formino una sola azione, come parti essenziali di quella, e che ad un medesimo fine pervengono; il che la vera unità della favola non corrompe: [...] imperò che se ben è vero questo, nondimeno cotali azioni non possono essere di più principali persone, come costoro affermano.

è effettivamente possibile, per Tasso, ritrovare altre interpretazioni a lui più favorevoli, e i suoi segni di lettura sul testo di Piccolomini (postillato nell'edizione veneziana del 1575) rimandano alle particelle 156 (*Poet.* 1462b, 26), «senza alcun dubbio dice Aristotele in questa particella esser minore unità nell'epopea», e 56, quest'ultima in particolare ancor più meditata e tormentata da appunti («*Nota; Riporta; Giuochi d'Enea, arrivo a Cartagine, discendimento all'inferno sono episodi. Favola propria e impropria. Episodica cosa sia*»):

La favola propriamente s'intende essere l'imitazione d'una primaria azione composta solamente di quelle azioni, come parti sue che intrinseche le siano in modo che d'esse ne divenga un

da Torquato: in ogni caso, come nota Baldassarri, tale opera costituisce «un punto di riferimento costante per le postille marginali tassiane al commento del Piccolomini» (G. BALDASSARRI, *Introduzione ai «Discorsi dell'arte poetica» del Tasso*, in «Studi Tassiani», XXVI (1977), pp. 5-38).

²⁵ Nella lettera ad Orazio Capponi con cui verrà inviata la *Favola del poema*, Tasso tenta di chiarire questo concetto: «E poi si dice che Siena è Modena di Lombardia, e Modena Siena di Toscana [*sic*]; sì che è ragionevole che il Castelvetro v'abbia molti seguaci» (G. 82).

tutto intero e perfetto corpo: non considerandosi in esso quelle azioni che, per accrescimento suo, con buon congiungimento vi si adattano [...]. Dovendo ogni cosa aver le parti sue, come vediamo che, se ben questo e quello uomo è composto di parti, com' a dir di braccia di gambe di testa e simili, non per questo resta egli da essere uno, anzi uno veramente e perfettamente non sarebbe s' alcuna di quelle parti gli mancasse, per essere tai parti intrinseche e necessarie al corpo suo. Così dobbiamo stimare ch' accaschi in quelle azioni delle quali ha da essere imitata la favola²⁶.

Lungo questo reticolo teorico, in cui Tasso chiarifica la propria posizione alla luce del dibattito critico contemporaneo, si dispone poi, nelle *Lettere poetiche*, un sistema esemplificativo tratto dal materiale del poema, in continuo movimento a contatto delle tensioni portate alla luce dai revisori. Una prima sezione degli interventi tassiani sull'unità «una di molti in uno» si concretizza sul modo pratico in cui si deve costituire, nella gran macchina del poema, questa specifica concordia tra gli attori. A postillare questa innovativa rielaborazione aristotelica si accampa un'immagine di matrice classica e paolina, elemento di un'affollata serie in cui ricorrente è il richiamo a medesimi spazi semantici e metaforici: «Benché i molti cavalieri sono considerati nel mio poema come membra d'un corpo, del quale è capo Goffredo, Rinaldo destra» (*LP V*, 9). L'immagine, già presente nella prefazione del *Rinaldo* (a richiamare alcune pagine del *Discorso sopra il comporre de' romanzi* di Giraldo Cinzio, come si è visto), ritornerà nell'*Allegoria del poema*, rivestendosi non più solamente di significati strutturali ma anche di sfumature antropologiche e teologiche e, per analizzare il sistema dei personaggi dell'*Iliade* (costantemente sovrapposti agli attori della *Conquistata*), apparirà ancora nel *Giudicio*, incarnando perfettamente il tentativo del poema riformato di una maggiore adesione al complesso archetipico e figurativo omerico. Un patrimonio di immagini che entra naturalmente in scena anche nella *Liberata*, come metafora politica dell'investitura di Goffredo a capo dell'esercito crociato («Deh, fate un corpo sol de' membri amici, / fate un capo che gli altri indirizzi e frene, / date ad un sol lo scettro e la possanza, / e sostenga di re vece e sembianza», *GL II*, 31, vv. 5-8) o nelle parole di Ugone ascoltate in sogno da Goffredo («A te le prime parti, a lui concesse / son le seconde: tu sei capo, ei mano / di questo campo», *GL XIV*, 13, vv. 5-7), assumendo poi, nel canto VIII, una rilevante funzione allegorica. Un gruppo di crociati guidati da Aliprando, usciti dal campo per razzare, rientra nel vallo portando con sé la notizia del rinvenimento di un cadavere, decapitato e privo della mano destra, che indossa le armi di Rinaldo, allontanatosi dal campo dopo il duello con Gernando (*GL VIII*, vv.52-53). Poco dopo, per opera di Aletto, il cadavere mutilato tormenta in sogno Argillano, connotandosi in un modo assai preciso dal punto di vista iconico (e fonico): «Gli figura un gran busto, ond'è diviso / il capo e de la destra il braccio è mozzo, / e

²⁶ Entrambe le citazioni dal commento alla *Poetica* di Alessandro Piccolomini sono tratte da S. MIANO, *Le postille di Torquato Tasso alle «Annotationi» di Alessandro Piccolomini alla «Poetica» di Aristotele*, in «Aevum», LXXIV (2000), 3, pp. 721-750.

sostiene con la manca il teschio inciso, / di sangue e pallor livido e sozzo» (*GL VIII*, 60, vv. 1-4). L'eco dantesca è evidentissima, e rimanda all'apparizione di Bertran de Born (*If. XXVIII*, vv. 118-142) e di Mosca dei Lamberti, che poche terzine prima (*If. XXVIII*, vv. 103-108) si rivolge a Dante levando al cielo i suoi moncherini sanguinosi, episodio da cui deriva la difficile rima aspra *mozzo: sozzo*. Ricordando che da Argillano partirà l'abortita sedizione dei crociati, il sogno che lo turba, proprio tramite il riconoscimento del sottostante schema dantesco (rapidamente sostituito da un accurato rimontaggio di tessere classiche e romanze, da Tersite/Drance all'Anticalo trissiniano), assume un ben preciso significato di specchio della confusione che di lì a poco, secondo i piani di Astragorre e Aletto, dovrebbe regnare tra le truppe di Goffredo²⁷.

Questa ricorrente immagine dell'esercito come corpo, dei soldati come membra e, in particolare, di Goffredo come capo e di Rinaldo come braccio²⁸, mostra il modo in cui Tasso concepisce la propria rielaborazione del principio dell'unità d'azione²⁹: come si è visto, non è più soltanto la quantità e la qualità degli episodi inseriti, come ancora nell'*Arte poetica*, a garantire la varietà, bensì una vera e propria molteplicità di agenti, tra di loro tuttavia coordinati:

Ond'essi conoscano ch'io so molto bene d'essermi dilatato assai più di Virgilio e d'Omero, procurando di dilettere; ma che stimo però che questa latitudine, per così dirla, sia ristretta dentro i

²⁷ D. Quint (*L'allegoria politica della «Gerusalemme Liberata»*, in «Intersezioni», X (1990), 1, pp. 35-57, versione italiana di D. Quint, *Political allegory in the «Gerusalemme Liberata»*, in «Renaissance Quarterly», XLIII (1990), 1, pp. 1-28, saggi ripresi nella sezione tassiana del successivo *Epic and Empire*, Princeton, Princeton University Press, 1993) ha dilatato il significato politico del sogno e della rivolta di Argillano, superando questo primo livello di allegorizzazione di una lotta intestina nel seno dell'armata, per caricarlo di valori più ampi, che legano strettamente la *Gerusalemme* alla storia contemporanea; non bisogna infatti dimenticare che la bolgia nona è quella dei seminatori di scandalo e scisma, che accoglie Maometto e Ali e contiene la profezia della morte di Fra' Dolcino sulle montagne del Biellese. Il campo crociato diventerebbe così figura della situazione dell'Europa cattolica, minacciata dalla Riforma all'interno e dai Turchi all'esterno: basti pensare che la rivolta di Argillano attecchirà – oltre che per ragioni campanilistiche presso gli Italiani – tra gli Svizzeri (da intendersi come sineddoche per i Tedeschi, secondo la versione della *Conquistata*) e gli Inglesi, i pravi eretici che continuavano a minacciare l'unità di un altro corpo unitario, quello paolino della Chiesa.

²⁸ Nell'unica lettera inviata da Tasso a Silvio Antoniano questa metafora interferisce con un altro campo semantico, per creare un'immagine nuova: «Goffredo, il quale eletto da Dio per Capitano, è fatto necessario all'impresa: e s'egli ha bisogno di Rinaldo, l'ha come il fabro del martello, o come il cuore delle mani; sì che da questo suo bisogno non si può argomentare altra imperfezione in lui, se non quella che è comune, non solo di tutti i capitani, ma di tutte le cose mortali: di operare con mezzi e con strumenti» (*LP XXXVIII*, 29).

²⁹ A questo proposito si legga anche la lettera a Curzio Ardizio del 25 febbraio 1585, uno degli «apocrifi» delle *Lettere poetiche* (la quarantaquattresima dell'edizione Vassalini): «SECONDO DUBBIO: Se a l'unità della favola si ricerca l'unità de la persona, come pare c'accenni Aristotele, e come di ciò hanno lasciato esempio Omero e Virgilio; non troppo sicuramente si potrà dire c'abbia fatto il signor Tasso, introducendo due cavalieri, quasi egualmente principali, per condurre a fine la liberazione del sepolcro. RISPOSTA: Ove poi dice l'oppositore che sono da me introdotti cavalieri quasi egualmente principali; rispondo, c'assai maggiore è formato l'uno degli altri» (*G. 343*).

termini d'unità d'azione, almeno, se non d'uomo: benché molti cavalieri sono considerati nel mio poema come membra d'un corpo, del quale è Goffredo il capo, Rinaldo destra; sì che in un certo modo si può dire anco unità d'agente, non che d'azione. (LP V, 9)

Tasso è cosciente di essersi allontanato dal modello degli antichi per digrignarsi verso la polarità moderna del romanzo, pur continuando a difendere la correttezza della sua definizione rispetto alle leggi aristoteliche, opponendosi a tutte le interpretazioni restrittive sostenute dai suoi revisori. Il modo che Torquato impiegherà per riuscire ad «accoppiare insieme due cose se non incompatibili, almeno non molto facili ad accompagnarsi [...]: la necessità o la fatalità, per così dire, di Rinaldo, e la superiorità di Goffredo, e quella dipendenza che tutta l'azione del poema deve avere da lui» (LP XXXIII, 3), non potrà che provocare la diffidenza, non solo di Sperone, ma anche di Scipione Gonzaga («Perché so che non è favorevole, non dirò alla mia opinione [...] ma al mio poema», LP XXX, 7) e degli altri revisori: «Il Barga, per quanto mi scrisse il signor Scipione, mostrò d'esser della mia opinione; ora, non se n'accorgendo, non solo passa, ma precipita inevitabilmente nell'opinione del[lo Speroni]» (LP XII, 41). A sostenere le proprie affermazioni Tasso allega due nuove *authoritates*, le *Argonautiche* («Il proporre molti, ove sia alcuno eminente, è lecito per ragione a chi intende di cantar di molti: e v'è l'esempio d'Apollonio», LP XXII, 4) e in particolare il *Filottete* sofocleo che, molto meglio del poema di Giasone, propone il modello specifico di coordinazione tra i personaggi che sarà della *Liberata* (offrendo tra l'altro il motivo del viaggio verso l'isola per ritrovare l'eroe fatale³⁰): «Nè questa necessità di due è cosa nova, perché all'espugnazione di Troia erano necessari Pirro e Filottete. [...] E tanto basti intorno alla necessità di Goffredo e di Rinaldo et alla coordinazione che è fra loro» (LP XXXIII, 4).

Il figlio di Achille e l'arciere di Lemno serviranno entrambi a conquistare Ilio, così come Rinaldo e Goffredo collaboreranno alla liberazione del sepolcro; ma le tattiche messe in atto da Tasso per mostrare nel corpo del poema la coordinazione tra i due protagonisti provocheranno le continue opposizioni dei revisori; questi, in particolare, esigerebbero che, durante l'assenza di Rinaldo, l'esercito dei crociati fosse ripetutamente – e duramente – sconfitto dagli asse-diati. Sottilmente, Torquato cerca il sostegno del decoro (e della fama, secondo il precetto oraziano) al fine di difendere l'espedito utilizzato per esplicitare nella prassi poetica il frutto delle sue elaborazioni teoriche, giustificandole ulteriormente con l'autorità epica di Omero e di Virgilio:

Dirò per ora sol questo, che in quella battaglia, pure in assenza d'Achille et innanzi all'ottavo libro, i greci restano con vantaggio e che in tutti i duelli fatti in assenza d'Achille i greci sono

³⁰ «È lecito, seguendo Sofocle, far che Filottete sia richiamato dall'isola di Lemno; non cred'io che a me sia di sconvenevole il richiamar Rinaldo dalle Canarie» (LP XXXVIII, 31).

o vincitori o superiori [...]. Dico di più: che nelle battaglie generali più avverse per li greci [...] prevagliano sempre i greci a' troiani; e tanto basti in quanto a Omero. In quanto a Virgilio, i troiani nel Lazio incorrono in molte difficoltà, ma pure in ogni zuffa sono superiori; benché a questo si può rispondere che i casi non sono pari, essendo Enea presente. Pure io vo' attribuire molto a Goffredo, e questo m'insegna Omero, appo il quale volendo Giove dar gloria e vittoria ad Ettore, non gliela vuol però dare sin che Agamennone ferito non esca della battaglia, per che il buon Ettore sta di piatto, fin che Agamennone s'abbatte. (LP XV, 3-5).

Il modello omerico e virgiliano è quindi per Tasso garanzia che nella battaglia campale del canto IX sia impossibile «non dar la vittoria intera a' cristiani; altrimenti non si verrebbe all'assalto» (LP XVI, 5) murario del canto XI. Se non ci saranno modifiche di grande peso nel canto XI (a parte il ferimento di Guelfo di XI, 59, v. 3, aggiunto a margine in **Fr** e da qui entrato nella vulgata), in cui per le ragioni precedentemente esposte «tutti o quasi i principi, da Tancredi in poi, sono maltrattati» (LP XV, 5³¹), più ampie trasformazioni subirà la mischia del canto VII: questa volta per motivazioni opposte, nel tentativo di controbilanciare il peso eccessivo assunto da Rinaldo, per «lasciare anco a gli altri alcuna parte» (LP XVII, 2). Tasso anticiperà la tempesta provocata dall'intervento delle schiere demoniache al momento della ritirata dei pagani, che travolgeranno il solo Argante e non più Clorinda e le sue truppe, pronte ora per scendere in campo dopo l'eliminazione di un'ottava (letta, unicamente, dalla stampa Cavalcalupo del 1580 (**M**₁), e riportata tra le *Rifutate* di **O**) che seguiva *GL VII*, 112:

³¹ Goffredo compreso, che verrà ferito, come *imitatio* vuole, alla gamba. È significativo il ferimento in questo canto, che così viene forse a rappresentare il punto più torbido della «sacca oscura» (Raimondi) della *Gerusalemme*; in un certo qual modo infatti – come mostra bene l'accusa di Raimondo al capitano di cercare «[...] privata palma / di salitor di mura» (*GL XI*, 22, vv. 1-2) – Goffredo usurpa il ruolo che sarà di Rinaldo, il primo ad arrampicarsi sui contrafforti della città assediata. Poco importa, a mio parere, che Goffredo si sia spogliato dell'armatura solita, indossando quella da «pedone», per poter sciogliere il voto di cui si legge in *GL XI*, vv. 23-24, come fa notare Riccardo Bruscaagli nel suo commento al canto (*Lettura della «Gerusalemme liberata»*, a cura di F. TOMASI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 269-295). In Tasso, ogni cambio di armatura assume significati che travalicano la lettera, come è successo per Erminia ed accadrà per Clorinda e Rinaldo, e nel canto XI il Buglione rinuncia momentaneamente al proprio ruolo fatale di capo, in modo parallelo ma non simile (secondo il principio della simmetria imperfetta che domina nel poema) a Rinaldo: questa deviazione non potrà allora che iscriverne un segno nel corpo del capitano. Giovanna Scianatico (*L'arme pietose*, Venezia, Marsilio, 1990), a proposito del medesimo episodio, dichiara Goffredo vittima delle stimmate di Malinconia, ferito al piede proprio come Saturno. È tuttavia a mio parere esagerato fare di Goffredo un antenato di Amleto, come emerge dal saggio; se proprio si volesse insistere sul luogo della ferita – che io ritengo motivato per lo più dal modello classico – si potrebbe piuttosto pensare al «monosandalismo» di Giasone e altri folklorici tramite del divino (cfr. C. GINZBURG, *Storia notturna*, Torino, Einaudi, 1995): non a caso sarà una divinità (Clorinda-Diana) a colpirlo, e dopo questo *vulnus* Goffredo potrà vedere in sogno Ugone.

La qual giunta là dove a mezzo il colle
 l'altre sue genti la guerriera mise,
 mentre ir fra loro a ripararsi volle,
 le confuse in tal modo e le divise
 che quando poi lo stuolo cristiano urtolle,
 non ressero a l'incontro e fur conquise,
 e con la lingua e con l'ardita mano
 tentò Clorinda d'arrestarle invano. (*Estravaganti*, p. 597)

L'espedito di esplicita marca omerica e virgiliana, così come la rottura della tregua d'armi provocata dall'istigazione demoniaca³², soddisfa pienamente Tasso, che non si trova così obbligato ad utilizzare, per motivare la ritirata cristiana, il disfavore divino («Non posso ricorrere a Dio [...] e far sì che 'l suo favor dia vittoria a' saracini; ché sarebbe, se non impietà, almeno stranissima et insopportabile poesia», *LP* XII, 17) ma l'intervento diabolico, scelta che, in un certo modo, rende anche meno pesante questa rotta. Una provvisoria sconfitta crociata – non di tutto l'esercito, Tasso si affretta a ricordare a Scipione, ma di una «parte sola delle genti» – che viene risolta, questa volta, «per valore solo di Goffredo» (*LP* XVII, 5), tramite l'inserimento *ex novo* delle ott. 117-121, mancanti nella Cavalcalupo; una lacuna denunciata, ma non colmata, in **Mr**, copia di «servizio» di **M₁** utilizzata in tipografia per l'edizione Bonnà, da un cartellino inserito dopo la stanza 122: «Dinanzi a quest'ultima stanza ve ne vanno poste cinque di soggetto bellissimo e necessario» (*Solerti*, II, pp. 291-292). Il problema del ruolo rispettivo del capitano e del «cavaliero fatale e necessario» influisce anche sulle modifiche strutturali che subisce il canto X, in cui, in una primitiva stesura tradita da **Br₁**, dopo l'annuncio della richiamata di Rinaldo (tre ottave³³ intercalate tra 77 e 78, e raccolte tra le *Riflutate* di **O**) era inserito il sogno profetico di Goffredo, successivamente spostato al canto XIV, dopo che i crociati siano stati indotti «in molta necessità» dai

³² Belzebù prende l'aspetto di Clorinda e convince Oradino a lanciare una freccia contro Raimondo (*GL* VII, 99-102), così come Atena ha sobillato Pandaro in *Il*. IV, vv. 73-155, e Giuturna, preso l'aspetto di un soldato latino, ha radunato l'esercito del fratello per impedire il duello tra Turno ed Enea in *Aen.* XII, vv. 222-86. Un'analoga ripresa dei medesimi luoghi è anche nel *Furioso*, con l'apparizione della larva di Rodomonte evocata da Melissa per interrompere il duello tra Ruggero e Rinaldo (*Orlando Furioso* XXXIX, 4- 7).

³³ «Fatale è qui Rinaldo. Ite e lustrate / le terre intorno e i più riposti mari, / ove sotto altri segni il sole la state / reca, e le brume, e i di torbidi e i chiari. / Qui, qui (Dio qui lui chiede) il riminate: / invitti senza lui son gli avversari. – / Così ragiona, e ciascun altro insieme / suoi detti approva e in suon concorde freme. // Sol tace il pio Goffredo; e non che spiaccia / a lui che si richiami il cavaliere, / ma volge a i modi, e come ciò si faccia / con maggior dignità, dubbio il pensiero. / Sorge intanto la notte, e su la faccia / de la terra distende il velo nero. / Vansene gli altri e dan le membra al sonno, / ma i suoi pensieri in lui dormir non ponno. // Al fin quando si speccia a la marina / l'alba sorgente e sparge dolce il gielo, / e che l'anima vaga e peregrina / è meno affissa al suo terrestre velo, / Goffredo ormai dormendo i lumi inchina / e con l'ali d'un sogno è alzato al cielo. / Pargli in un puro e candido sereno / starsi di stelle e d'or cosparso e pieno» (*Estravaganti*, pp. 600-601).

rovesci prospettati in *LP* XII, 18-19. Al di là dell'eminente significato strutturale che assume questo spostamento, includendo con maggior forza il ritorno di Rinaldo al centro del disegno provvidenziale tracciato dal cenno del capo di Dio nel canto XIII, è evidente la duplice funzione che il trasferimento dell'episodio ha nella definizione del rapporto tra il capitano e l'antenato degli Este. Con un solo conciero, Tasso riesce a mantenere intatto il rispettivo peso specifico dei personaggi, lasciando inalterato il decoro e la dignità di Goffredo e riaffermando, nel contempo, la necessità di Rinaldo, il cui ritorno viene fatto sospirare al lettore per altri quattro canti, fino alla nuova stesura del sogno del capitano, la cui rielaborazione amplificante (le ottave 3-20 del canto XIV, contro le quattro della stesura arcaica di **Br**₁) permette di recuperare tutto il ruolo fatale dell'eroe, che poteva sbiadire dopo l'eliminazione della «ventura della spada» – data per eseguita all'altezza di *LP* XXIII – del canto XVII, che di questo superiore destino avrebbe dovuto essere il romanzesco sigillo.

Questa pur breve analisi mostra un'altra caratteristica che rende le *Lettere poetiche* un testo fondamentale per la lettura diacronica della *Liberata*: le lettere della revisione romana mettono infatti in luce la stratigrafia di una materia poetica in perenne movimento, permettendo non soltanto una datazione di massima dei differenti concieri (e dei testimoni che li trasmettono), ma ne rivelano le modalità di svolgimento e le sottese motivazioni ideologiche. Queste istanze correttive sono dunque da considerarsi elementi di un sistema dinamico, non da indagare singolarmente, bensì nel complesso dei loro rapporti; nella variantistica tassiana convivono così due vettori strettamente legati: in primo luogo, una spinta rivolta a mantenere e perfezionare gli equilibri interni del testo, tenendo conto di correzioni o spostamenti operati in altre sue sezioni. Ma contemporaneamente, tali emendamenti mostrano anche la tensione a perfezionare il sistema globale dell'opera, in costante rapporto con le eventuali rielaborazioni della poetica dell'autore. Simili presupposti sono, come si è visto, imprescindibili per analizzare il costituirsi del delicato equilibrio tra Goffredo e Rinaldo, frutto di un complicato lavoro di spostamenti e trasformazioni che colpiscono anche un luogo teoreticamente importante dell'opera come il proemio. Il testimone di fase alfa **Br**₁ (il manoscritto Barb. lat. 4052 conservato alla Vaticana) presenta infatti una folta stratificazione di varianti, riportando in particolare una redazione del proemio molto lontana dalla versione vulgata:

L'arme pietose e i cavalieri io canto
 che de la croce si segnâr di Cristo,
 quant'esso fêr sotto Goffredo, e quanto
 seco soffrir col glorioso acquisto;
 pure il secol desviato al santo
 exempio io muova, del suo error avvisto,
 e, se non altri, oda l'ovil di Piero

qual io mi sia per la mia lingua spero. (*Solerti*, I, p. 123)³⁴

I primi quattro versi dell'ottava trasmessa corrispondono, a parte poche varianti di scarsissima importanza, a quelli proposti da Tasso a Scipione Gonzaga in *LP XXII*, 3³⁵, il che permette di collocare il testo base del codice barberiniano, **Br**_{1a}, a valle di questa lettera:

L'arme pietose e i cavalieri i' canto,
che de la croce si segnar di Cristo.
Quant'operar sotto Goffredo, e quanto
seco soffrir nel glorioso acquisto. (*LP XXII*, 3)

La logica che motiva la nuova proposta tassiana viene esposta nella stessa lettera; e non si tratta di ragioni stilistiche, ma piuttosto di profonde motivazioni strutturali, che si intrecciano intimamente a problematiche organizzative del testo, emergenti dopo la modifica di altri luoghi del poema, in cui, come si è visto, la preminenza di Goffredo viene parzialmente ridotta a favore di un incremento del ruolo di Rinaldo

Ma poi ch'è paruto altrimenti e in alcune cose s'è tolto alquanto o si torrà a lui per dare ad altri, credo che sia necessario mutare in parte la proposizione; cioè proporre non il capitano prima e i cavalieri in conseguenza, ma prima i cavalieri e il capitano, non già in conseguenza, ma in quel modo che Vostra Signoria [*Scipione Gonzaga*] vedrà. (*LP XXII*, 2)

La proposta di Tasso, all'altezza di questa lettera, è poi utile per ribattere ad una soluzione avanzata da uno dei revisori, Pier Angelo Barga, che aveva suggerito un nuovo *incipit*, in cui «proponeva, non Goffredo, né alcun particolare, ma gli eroi» (*LP XXII*, 5); una dizione collettiva e generica da cui scompare il «capitano», e di cui rimane traccia in due ottave, rubricate sotto i titoli *Uno principio* e *Altro principio de l'opera*, tradite dalla carta extravagante 136r del manoscritto **Br**₁ (che riporta anche una diversa lezione di *GL XX*, 144³⁶). Due stanze la cui ideazione preferirei attribuire non a Tasso, come

³⁴ I vv. 2 e 4 presentano alcune correzioni (indicate abitualmente come **Br**_{1b}): v. 2: «Che sotto al segno militar di Cristo»; v. 4: «Soffriro in far de la Giudea acquisto».

³⁵ Questa importantissima lettera, senza data, ha sempre causato notevoli problemi negli editori delle *Lettere poetiche*. Se era la prima nella stampa Vassalini del 1587, «e ciò credo avvenisse perché concerne alla prima stanza del poema» (*G*. I, p. 367), nell'edizione moderna è collocata tra il luglio e l'ottobre del 1575, in base ad una serie di rimandi interni.

³⁶ «Cosi vince Goffredo, et a lui tanto / avanza ancor de la diurna luce / ch' a la città già liberata, al santo / Ostel di Cristo i vincitori conduce. / Deposto a pena il sanguinoso manto, / ne va con gli altri al tempio il sommo duce. / Ivi sospende l'armi, ivi devoto / adora la gran tomba e scioglie il voto» (*Solerti*, I, pp. 123-124).

fa Carla Molinari, ma piuttosto al Barga, come suggerisce Emanuele Scotti³⁷, seguendo gli indizi offerti proprio dalla lettera ventiduesima:

L'alta pietà, l'eccelso invito ardire
degli egregi guerrier che 'l nome altero
di Dio seguendo, a le barbariche ire
poser il freno e acquistâr l'impero
del gran sepolcro, ove l'eterno sire
giacque, per ritornar da l'angue fero,
cantar vorrei, se col mio basso ingegno
potrò inalzarmi a sì sublime segno. (*Solerti*, I, p. 123)

Un'attribuzione tassiana che tenderei a rifiutare, in primo luogo, per ragioni stilistiche: mi pare poco consono alle abitudini compositive di Tasso il posizionamento nel distico finale del verbo fatico, tra l'altro retto da un servile al condizionale³⁸; tale struttura cozza infatti con la tipica dizione epica di Torquato che, dal *Gierusalemme* alla *Conquistata*, tende a collocare in luoghi significativi il verbo generativo della narrazione. Ma, soprattutto, una lezione che non coincide affatto con l'idea tassiana di unità d'azione, il che rende palesi le ragioni che spingono Tasso a rifiutare la proposta «collettivistica» di Barga, e che Torquato si affretta a spiegare ricorrendo alla più ortodossa terminologia scolastica:

Il nominar Goffredo è non solo introdotto per aver alcun particolar riguardo a lui, ch'è così famoso sovra gli altri, ma anco per differenza specifica (s'è vero che la proposizione debba aver le condizioni della definizione); perocché queste parole «sotto Goffredo» separano l'azione da tutte l'altre precedenti che non furon fatte essendo lui capitano. (*LP XXII*, 5)

Al di là delle sottigliezze aristoteliche da buon loico di Tasso, che individua nel «sotto Goffredo» la *specifică differentia* che garantisce la validità della definizione tramite la distinzione della specie dal genere prossimo, l'instabile

³⁷ E. SCOTTI, *I testimoni della fase alfa della «Gerusalemme liberata»*, cit., p. 6.

³⁸ Una simile struttura era certamente però ben presente a Torquato, visto che già Bernardo se ne era servito nel proemio dell'*Amadigi*: «L'ecclse imprese e gli amorosi affanni / del prencipe Amadigi, e d'Oriana, / il cui valor dopo tanti e tanti anni, / ammira e 'nchina ancor l'Austro e la Tana; / e d'altri cavalier, ch'illustri inganni / fecero al tempo, e la sua rabbia vana; / cantar vorrei con sì sonoro stile, / che l'udisse Ebro, Idaspe, e Battro, e Tile» (B. TASSO, *Amadigi*, a cura di P. A. SERASSI, Bergamo, P. Lancellotti, 1755, I, 1. Corsivo mio). Anche Tassoni, con evidente intento parodistico, utilizzerà un'analogă formula nella protasi della *Secchia rapita*, quasi per entrare direttamente nel clima eroicomico: «Vorrei cantar quel memorando sdegno, / ch'infiammò già ne' fieri petti umani / un'infelice e vil secchio di legno, / che tolsero ai Petroni i Gemignani. / Febo, che mi raggiri entro lo 'ngegno / l'orribil guerra e gli accidenti strani, / tu che sai poetar servimi d'aio / e tiemmi per le maniche del saio» (A. TASSONI, *La secchia rapita e scritti poetici*, a cura di P. PULIATTI, Modena, Panini, 1989, I, 1. Corsivo mio).

conciliazione costruita nel poema avrebbe rischiato di crollare, con la banalizzazione del ruolo di Goffredo nella quartina proposta in *LP XXII*, 3 a semplice discriminazione cronologica, e non più figura in grado di garantire che «quei molti convengano insieme sotto qualche unità» (*LP XII*, 39). Il possibile riconoscimento di questa diluizione della funzione di Goffredo, oltre ad un probabile disaccordo degli altri revisori, ha certamente contribuito a convincere Tasso della necessità di mutare nuovamente l'ottava incipitaria del poema. Ragioni a cui si devono poi aggiungere le nuove, inquiete, riflessioni di Tasso sulla *Poetica*, che si attestano intorno alla lettera trentesima, in cui il poeta rivela, in tono confidenziale, i suoi dubbi a Luca Scalabrino:

Io credetti un tempo che fosse in poema epico l'unità di molti più perfetta che quella d'uno; ora (a dire il vero in confessione) sono academico in quest'articolo, perché vedo molte ragioni probabili *pro et contra*; che mi fanno star sospetto: e l'autorità d'Omero può far gran contrappeso a molte delle mie ragioni; sì che, s'io fossi a fare, non so quel che facessi. (*LP XXX*, 8)

La momentanea esitazione, certamente nata in reazione alle opposizioni costantemente portate dai revisori, ha sicuramente spinto Torquato a rifugiarsi in un *incipit* in cui la molteplicità è ricondotta ad un principio unificante ed accentratore, pur difendendo orgogliosamente la testura del suo poema da ogni respiscenza, altrui ma, prima ancora, propria: «Credo ch'avendosi a tessere l'attion una di molti in uno si debba tessere in quel modo a punto ch'io l'ho tessuta, e non altrimenti, in parte alcuna» (*LP XXX*, 9). Chiarificando questo retroterra teorico, l'ottava proposta in *LP XXII*, 3 non poteva che configurarsi come una variante temporanea, sicuramente dotata di una vita brevissima, dato che unico testimone di quei versi resta **Br**₁, dove tra l'altro la stanza è cassata e sostituita con quella poi stabilizzatasi e tramandata, che è probabile supporre apparisse già in una lezione primitiva. Una stesura inattestata, ma che si può immaginare non troppo lontana dalla prima ottava poi vulgata, come dimostra l'affinità dei suoi primi versi, dal punto di vista del materiale lessicale e della strutturazione sintattica, con la protasi del *Gierusalemme*,

L'armi pietose io canto e l'alta impresa
di Gotifredo e de' cristiani eroi
da cui Gierusalem fu cinta e presa
e n'ebbe impero illustre origin poi. (*Gier.*, 1, vv. 1-4)

di cui rielabora, arricchendolo, lo schema di reggenza dei complementi oggetto dipendenti dal verbo «cantare», con un ulteriore incremento del primato, narrativo e quindi strutturale, di Goffredo. L'analisi delle dipendenze grammaticali dei due proemi è infatti indicativa del netto cambiamento di direzione operato da Tasso nel passaggio dal frammento giovanile alla *Liberata*: se nel *Gierusalemme* gli elementi della formula bimembre sono posti sullo stesso

livello, uniti dal pronome relativo, nell'*incipit* del poema maggiore gli accordi morfologici sono tutti al singolare, e dipendenti esclusivamente dal solo «capitano», la cui nuova funzione è esaltata ancora di più nel prosieguo del canto, in cui viene inserito l'intervento divino mediato dall'apparizione dell'arcangelo Gabriele³⁹. Questa medesima linea di indagine può essere utilmente ripresa per confrontare i proemi della *Liberata* e della *Conquistata*, chiarificando alcune delle svolte, narrative e tematiche, più evidenti nel passaggio tra i due poemi:

Io canto l'arme e 'l cavalier sovrano,
che tolse il giogo a la città di Cristo.
Molto co 'l senno e con l'invitta mano
egli adopró nel glorioso acquisto;
e di morti ingombrò le valli e 'l piano,
e correr fece il mar di sangue misto.
Molto nel duro assedio ancor sofferse,
per cui prima la terra e 'l ciel s'aperse.
Quinci infiammar del tenebroso inferno
gli angeli ribellanti, amori e sdegni;
e, spargendo ne' suoi veneno interno,
contra gli armàr de l'Oriente i regni:
e quindi il messaggier del Padre eterno
sgombrò le fiamme e l'arme e gli odi indegni,
tanto di grazia diè nel dubbio assalto
a la croce il Figliuol spiegata in alto. (GCI, 1-2)

Da un punto di vista semplicemente quantitativo, il materiale della protasi della *Liberata* si dilata in due ottave, secondo la tendenza all'ampliamento propria del poema riformato, accompagnata da un evidente innalzamento di tono⁴⁰; ma ciò che subisce una trasformazione significativa sono le interazioni tra Goffredo e gli altri crociati e, di riflesso, i rapporti tra il piano umano e quello soprannaturale. Nella *Conquistata* infatti gli eventi terreni si trovano del tutto subordinati ai rapporti di forza tra inferno e cielo, e Goffredo non è più il soggetto – anche grammaticale – in grado di riportare all'ordine i «compagni erranti», che significativamente non sono più nominati all'interno della protasi, luogo in cui nella prima *Gerusalemme* assumevano un ruolo di massima importanza, specchio di quello posseduto nel poema, come dimostra la messa in rilievo data dalla collocazione nel distico finale e dall'isolamento in rima

³⁹ Sull'argomento rimando a G. DA POZZO, *Il primo canto della «Liberata»*, in «Studi tassiiani», XXII (1972), pp. 5-67 e M. PASTORE STOCCHI, *Sopra l'«incipit» della «Gerusalemme liberata»*, nel vol. coll. *Medioevo e Rinascimento veneto con altri studi in onore di L. Lazzarini*, Padova, Antenore, 1979, II, pp. 211-229.

⁴⁰ A questo proposito si veda A. DI BENEDETTO, *Dalla prima alla seconda «Gerusalemme»*, in *Con e intorno a Torquato Tasso*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 191-241.

baciata delle due parole tematiche *santi: erranti*. Sparisce insomma da queste due ottave la nitidezza della dialettica interna dell'armata cristiana, delegata ormai al piano metafisico, la cui importanza strutturale e narrativa era invece fondamentale nella *Liberata*, motivando il proliferare degli episodi e l'organizzazione dei blocchi del racconto: allo stesso modo in cui si riduce il ruolo di Goffredo come garante dell'equilibrio di queste dispersioni centrifughe. Ciò naturalmente non significa la scomparsa, dalla narrazione del poema riformato, della riunificazione della moltitudine dispersa dei crociati sotto il comando del Buglione, ma piuttosto che «questa vicenda ha smesso di compendiarne e sottintenderne altre, di fare [...] da asse fondamentale di tutte le opposizioni che attraversano il poema»⁴¹.

LORENZO BOCCA

⁴¹ M. RESIDORI, *L'idea del poema. Studi sulla «Gerusalemme Conquistata»*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004, p. 32. Come nota Chiappelli, lo svolgimento della protasi in due stanze – la prima delle quali tratta di Goffredo, la seconda dei suoi avversari – provoca inoltre la perdita di quell'unità e drammaticità che nascevano dal collocare al centro della prima ottava l'idea di conflitto.