



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di studi linguistici e letterari

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE LINGUISTICHE, FILOLOGICHE E LETTERARIE

INDIRIZZO: LETTERATURA ITALIANA E STORIA DELLA LINGUA

CICLO XXVI

«In guisa d'acqua che rinchiusa ingorga»

Il testo epico oltre la teoria: il caso Tasso

Direttore della Scuola: Ch.ma Prof.ssa. Rosanna Benacchio

Coordinatore d'indirizzo: Ch.mo Prof. Guido Baldassarri

Supervisore: Ch.mo Prof. Guido Baldassarri

Dottorando: Corrado Confalonieri

Indice

Premessa (5)

PARTE PRIMA

Capitolo 1

Aristotele. Teoria e destino dell'epica

1. *L'impura fonte* (13)
2. *Questioni, distinzioni e questioni di distinzione* (18)
3. *Unità: possibilità e limiti di un paradigma* (30)

Capitolo 2

Orazio. Segnavia per l'unità

1. *Orazio dopo Aristotele dopo Orazio* (58)
2. *«Ars poetica»?* (60)
3. *Nuovi materiali per una teoria a venire* (65)

Capitolo 3

Il Cinquecento. L'invenzione della differenza

1. *Introduzione* (73)
2. *Fórnari e il «Furioso»* (85)
Per un repertorio delle difese praticabili
3. *Giraldi e Pigna* (96)
Teoria dell'epica sul dorso della teoria del romanzo
4. *Minturno e Sassetti* (117)
Dalla parte dell'unità
5. *Tasso* (143)
Tra concordia (ma non coincidenza degli opposti)
e negazione dell'opposizione
6. *Contro Pellegrino* (165)
Patrizi e Salviati

Capitolo 4

Miti moderni dell'epica

1. *L'epica di chi parla di epica (e di romanzo) oggi* (188)
2. *Lukács e Bachtin* (206)
3. *Hegel* (226)

PARTE SECONDA

Capitolo 5

Tasso. La «Gerusalemme» e la contraddizione dell'epos

1. *Un «bifrontismo» dei generi* (243)
2. *Divisione e interpretazione* (248)
3. *L'eroe come crisi delle opposizioni: quasi una digressione* (279)
4. *Sofronia e Olindo tra prefigurazione e decostruzione* (291)
5. *Nel nome di Clorinda* (312)
6. *Goffredo e Rinaldo/Riccardo: possibilità e limiti del dualismo* (329)

Bibliografia (367)

Abstract (406)

Und siehe! Apollo konnte nicht ohne Dionysus Leben!
Friedrich Nietzsche

Premessa

Subito dopo aver iscritto il progetto de *L'inconscio politico* sotto il segno di uno *slogan*, «Storicizzare sempre!», che, avulso da un contesto di riferimento, non riuscirebbe altro che unanimemente – ma futilmente – condivisibile, Jameson (1990: 9) indica due possibili direzioni per l'adempimento di un tale programma, «due vie distinte, le quali solo alla fine si incontrano nello stesso luogo»: l'una, «la via dell'oggetto», comporta un'indagine circa «le origini storiche delle cose stesse»; l'altra, «la via del soggetto», richiede un esame di «quella storicità più intangibile dei concetti e delle categorie per mezzo dei quali tentiamo di comprendere tali cose». Si tratta, in altre parole, di scegliere tra

lo studio della natura delle strutture «oggettive» di un certo testo culturale (la storicità delle sue forme e del suo contenuto, il momento storico in cui emergono le sue possibilità linguistiche, la funzione, che dipende specificamente della situazione, della sua estetica) e qualcosa di alquanto diverso, che invece porrebbe in primo piano le categorie o codici interpretativi attraverso cui leggiamo e riceviamo il testo in questione. (*Ibidem*)

Com'è noto, lo studioso americano opta per la seconda strada, affidandosi a quel metodo del «metacommentario» in base al quale «oggetto di studio non è tanto il testo stesso quanto le interpretazioni attraverso le quali tentiamo di metterci dinanzi a esso e di appropriarcene» (*ibid.*: 10). A un livello generale, un orientamento analogo presiede anche a questo lavoro; in molti tratti, esso sembrerà più vicino a una critica della critica che non a una critica del testo, incline a discutere l'interpretazione – o meglio, le interpretazioni – di un oggetto, piuttosto che a fornirne direttamente una nuova: quest'ultima, semmai, sarà proposta e possibile soltanto alla conclusione del percorso, quando l'analisi delle condizioni di alcune interpretazioni precedenti consentirà, unitamente alla lettura del testo tassiano, di avanzare un'ipotesi diversa. E tuttavia, pur sottoscrivendo l'impostazione di Jameson e, di più, condividendone la scelta di campo, occorre rendere esplicita un'altra

convinzione su cui si fonda la presente ricerca: tra un *testo* (questo, e non altro, è l'«oggetto» in questione ora) e le *interpretazioni* attraverso cui ci accostiamo a esso c'è un rapporto che non è corretto pensare all'insegna della piena separazione tra i due termini.

Dibattuto anche nella teoria letteraria, questo problema è di ascendenza filosofica, e proprio presso un filosofo si trova la sua migliore formulazione: una formulazione non spendibile in maniera immediata, considerato come l'argomento in gioco non sia esattamente lo stesso, ma comunque utile, una volta applicata al rapporto tra testo e strutture della sua interpretazione, a organizzarne una descrizione adeguata. Chiedendosi, nelle prime pagine della *Scienza della logica*, con che cosa dovesse cominciare, appunto, la «scienza logica», e in seconda battuta quale relazione ci fosse tra «logica» e «pensiero», Hegel sosteneva che, siccome oggetto e metodo, per la logica, coincidono – le «regole» e le «leggi del pensare», infatti, «fanno parte del suo stesso contenuto e non debbono essere pensate che dentro la logica stessa» (Hegel 1968: 23) –, non si potesse credere a una alterità reciproca tra i due poli tale per cui fosse isolabile il «contenuto della conoscenza dalla forma di essa» (*ibid.*: 25). In questo caso, *oggetto e pensiero*

vengono ordinati l'uno di fronte all'altro per modo che l'oggetto sia un che di già per sé compiuto, un che di già pronto, che per la sua realtà possa perfettamente fare a meno del pensiero, e che all'incontro il pensiero sia qualcosa di manchevole cui occorra completarsi in una materia, e cioè rendersi a questa adeguato quale una cedevole forma indeterminata. Verità è l'accordo del pensiero coll'oggetto; e affin di produrre quest'accordo (poiché esso non sussiste in sé e per sé) bisogna allora che il pensiero si adatti e acconci all'oggetto. (*Ibidem*)

Seguono pagine che sarebbe proficuo continuare a leggere per osservare il modo in cui Hegel giunge a rovesciare la *pars destruens* del proprio discorso in *construens*; dato lo scopo attuale, però, è lecito fermarsi a questa critica e volgerla, anche soltanto modificando «oggetto» e «pensiero» rispettivamente in «testo» e «interpretazione», in una chiave d'accesso al problema già sollevato da Jameson: si otterrà un'articolazione del rapporto che permette di comprendere quanto sia illusorio parlare di «testo» e «interpretazione» in quanto termini del tutto distinti. Così come il «pensiero» è l'«oggetto» – non, ovviamente, nel senso che ogni cosa è nella mente del soggetto che la pensa e non «fuori», ma riferendosi al

fatto che quel «pensiero» non è riducibile a una *adaequatio* all'«oggetto», partecipando al contrario alla costituzione di esso, come apertura di verità –, l'«interpretazione» è il «testo», anche in quest'occasione senza intendere un primato dell'atto ermeneutico nei confronti di qualsivoglia realtà, ma, solo in apparenza più limitatamente, presupponendo una funzione co-creativa dell'interpretazione nel formare l'oggetto stesso al centro della sua attività. All'interno di questa peculiare funzione, il genere letterario ricopre un ruolo decisivo, che può essere concepito come una struttura di mediazione tanto dal lato dell'autore, come campo di possibilità della sua scrittura, quanto dal versante dell'interprete, pre-comprensione e orizzonte di una specifica lettura.

Si troveranno nel corso del lavoro discussioni più dettagliate di questi argomenti; per ora basterà dire che a essere preso in considerazione, qui, sarà prevalentemente il secondo aspetto tra quelli appena citati, sulla scorta dell'idea, appunto, che per mezzo del concetto di genere il lettore “costruisca” l'opera che interpreta. Sottoporre a critica quel concetto di genere, allora, corrisponderà a inseguire una certa «conoscenza del limite» e la «ricerca di un suo superamento» (Giglioli 2014: 13) o, come ancora Giglioli ha scritto a proposito di un altro tema citando Foucault, a tentare di cogliere, «nella contingenza che ci ha fatto essere ciò che siamo, la possibilità di non essere più, di non fare più o di non pensare più quello che siamo, facciamo o pensiamo» (*ibidem*): l'ipotesi di partenza su cui si chiede l'accordo – e lo si chiede perché, in quanto ipotesi, non è scontato che una tale convinzione debba essere condivisa – è che il genere sia un luogo essenziale di definizione di *che cos'è* un'opera e che, parallelamente, nelle sue possibili rinegoziazioni risiedano molte delle potenziali novità dei testi, poiché questi ultimi variano al variare dei filtri interpretativi attraverso i quali vengono fruiti.

Diviso in due parti distinte – una più apertamente dedicata alla teoria del genere letterario, l'altra rivolta a un'analisi testuale del poema tassiano –, questo lavoro aspira in realtà a una coerenza di fondo, perché il testo destinato a essere letto nella seconda sezione svolge un ruolo fondamentale nella scelta delle fasi speculative studiate nella prima. In altre parole, a ispirare l'impostazione della ricerca è stata la centralità del concetto di «epica» riguardo al poema di Tasso, una centralità

chiaramente documentabile sia per il momento elaborativo del testo sia, ed è forse ciò che preme di più, in sede ermeneutica. «Epica», in particolare, ha preso a indicare con una certa stabilità nella critica tassiana uno dei due poli su cui la *Gerusalemme liberata* si articola: precisamente, il polo della guerra, della missione di liberazione, un polo che comporterebbe l'esclusione di ciò che, individuale, privato o passionale, può causare il ritardo, la deviazione – in una parola: l'errore – rispetto a quel «dovere» collettivo. All'opposto, infatti, starebbe il polo del «romanzo», eredità di un mondo fattosi ormai irricevibile che vale 'soltanto' (ma non senza vibranti risarcimenti poetici) per negazione.

Non è il caso di avventurarsi fin d'ora nella storia della critica, ma queste brevi note dovrebbero già essere sufficienti a mostrare come, per la definizione di «epica», decisivo sia il termine opposto, e dunque, nel caso in questione, il concetto di «romanzo». Sulla base di un sospetto per le coppie oppositive esito di una familiarità con la filosofia di Derrida (prima ancora che con il decostruzionismo negli studi letterari), si è tentato di indagare più a fondo questo rapporto di opposizione, domandandosi se esso non ammetta costitutive compromissioni destinate a rimanere taciute una volta che i concetti, fissati da etichette sempre più condizionanti, abbiano acquisito una forma pressoché definitiva. Riguardo a Tasso, per esempio, i poli di «epica» e «romanzo» così come sono venuti delineandosi, pur immediatamente remunerativi alla lettura, finiscono spesso per lasciare al testo una nettezza che esso – fortunatamente! – non ha, oppure costringono l'interprete a scoprire declinazioni dell'opposizione medesima che ammettano funzionamenti eterodossi e, appunto, compromissori. La sorpresa – non una sorpresa, in verità, ma la scoperta della possibilità di dare una certa coerenza a fasi e testi tra loro distanti – si è verificata nel campo più direttamente teorico, perché, pur in versioni differenti, si è potuta osservare la stessa articolazione oppositiva del genere letterario che, molto presto, era balzata all'occhio leggendo, attraverso la mediazione della critica degli ultimi decenni, la *Liberata*.

Scegliendo di concentrarsi su tre macro-momenti di definizione dell'epica – tutti importanti per Tasso, i primi due come autore in proprio, il terzo come poeta letto da un pubblico moderno –, si è potuto vedere come l'«epica» abbia sempre trovato una via per la propria definizione opponendosi a, o quantomeno confrontandosi con, qualcosa di diverso, con un oggetto-genere che, con prospettiva talvolta

penalizzata, talaltra penalizzante, ha di volta in volta prodotto *una* peculiare forma dell'epica.

Con l'eccezione di Orazio, la cui presenza nella ricerca è dovuta in primo luogo alla funzione di filtro che il suo testo si trovò ad avere per non pochi lettori cinquecenteschi della *Poetica* aristotelica, queste tre fasi si riflettono in altrettanti capitoli della prima parte, in cui vengono studiati Aristotele, le poetiche del Cinquecento e le moderne teorie dell'epica o alcuni dei 'padri' di quella teoria attivi negli ultimi due secoli. Fattore costante, come si è detto, è proprio la costruzione radicalmente oppositiva del concetto di epos, prima definito in rapporto alla tragedia (con Aristotele), poi al «romanzo»/*romance* (nel Cinquecento) e infine al «romanzo»/*novel* tra Otto e Novecento, un meccanismo che, indicando l'oggetto per quello che esso non è e insieme per quello che gli altri termini non sono, ne ha configurata una dimensione estremamente parziale.

Non può essere che sulla scorta di questa versione del concetto di «epica» che la *Liberata* trova l'interpretazione dei lettori, e in questo senso – proprio perché accostata dal punto di vista di un oggetto costruito quasi per riduzione – essa rivela una resistenza alla lettura, la resistenza, cioè, ad adempiere alle distinzioni che una lettura condotta con le categorie dei generi letterari consolidate *pretende* di trovare. Nel corso della ricostruzione blandamente storica (si è osservato un criterio cronologico, senza però soffermarsi in tutti i casi su influenze e rapporti che, del resto, non sempre ci furono tra i vari critici), ma a dire il vero teorica, della costituzione di un concetto di «epica» si proverà a indicare man mano ciò che ha imposto all'interpretazione una certa direzione e ciò che, invece, avrebbe potuto indicarne alcune lasciate inesplorate: questo stesso movimento, tra condizioni di possibilità e limiti, informerà anche la seconda parte, che, saldandosi con la prima, ci si augura utile a dimostrare l'insufficienza della teoria per la piena intellesione del testo tassiano. Non una «sconfitta», certo, ma la prova che il testo stesso è sempre un passo avanti rispetto alle categorie che cercano di 'catturarlo'; parafrasando de Man (1984: 33), si potrebbe dire che sta al lettore chiedersi se questo sia un «trionfo» o una «caduta», e da che parte, tra testo e teoria, tra sé e l'opera, debba sistemarsi l'uno e l'altro termine. O forse, a mo' di suggestione, si potrebbe pensare a una teoria che "trionfa" all'atto di saper accogliere in sé, senza escluderla né nasconderla, la propria mancanza, a una teoria che, di fronte al testo, sa arrendersi a una

«In guisa d'acqua che rinchiusa ingorga»

costitutiva insufficienza senza rinunciare a se stessa, sforzandosi di fare quel passo, probabilmente mai destinato a compiersi, che le consenta di raggiungere il suo oggetto.

PARTE PRIMA

*Resteranno appo molti sempre diverse l'opinioni,
essendo queste cose probabili e dialettiche e senza
certa definizione.*

Leonardo Salviati

Capitolo primo
Aristotele
Teoria e destino dell'epica

1. *L'impura fonte*

Nelle pagine conclusive della sua recente ricerca teorica sul romanzo – un lavoro su cui si dovrà tornare più avanti – Mazzoni (2011: 386), considerando come attualmente vigano «il sospetto verso le grandi narrazioni» e insieme «il trionfo delle particolarità in quanto particolarità», ha scritto che la filologia risulta «inaggirabile»¹; una situazione che, mentre tende a perdersi «la fede nel potere descrittivo delle teorie» (*ibid.*: 385)², promuove modalità di studio non troppo distanti da quelle, pur talvolta criticate, proprie della *Quellenforschung* stimolata dal paradigma positivista in auge nella seconda metà dell'Ottocento: tratto distintivo, tra gli altri, di tale indirizzo, la ricerca delle fonti continua oggi a essere il terreno su cui l'indagine letteraria specialistica impegna una parte cospicua delle sue energie, contribuendo non di rado al fenomeno che, senza peraltro negare ma piuttosto sostenendo la vitalità e l'importanza di un'analisi dei rapporti tra

¹ Mazzoni (2011: 384) aggiunge ai due fattori ricordati a testo altre cause che, pur «meccaniche», non devono essere sottovalutate per quanto riguarda l'imporsi di questo approccio: da un lato, infatti, «le mutazioni sociali degli ultimi decenni hanno moltiplicato il numero dei ricercatori e delle ricerche», dall'altro «l'elettronica ha moltiplicato i dati cui abbiamo accesso, e con essa l'anarchia dei dettagli». Non costituisce automatico motivo di sfiducia verso il tipo di ricerche che questi fatti ispirano segnalare che, senza un'adeguata riflessione teorica, è inevitabile il prodursi di una «cattiva infinità della filologia» (*ibid.*: 386) che, paradossalmente, rischia di raggiungere indistinguibili *universalità* rincorrendo distintissime *particolarità*.

² Tale perdita di credibilità, come nota Mazzoni (2011: 385), ispira una certa diffidenza verso teorie come quelle di Lukács, Benjamin, Bachtin, Adorno e Gehlen, autori di giudizi la cui «potenza sintetica» fa tutt'uno con la vaghezza della formulazione. Va detto che, al di là di dichiarazioni di cautela del resto quasi obbligatorie, tali teorie conservano spesso nella critica una validità ben più forte della credibilità perduta: quantomeno in sede euristica, concetti come quelli di «epica» e «romanzo» rimangono largamente vitali, un fatto che, unito alla diffidenza appena ricordata, chiude i conti non tanto con le suddette teorie quanto, all'opposto, con la loro aperta discutibilità.

ipotestoi e *ipertestoi*, Conte (1985: 112 = 2012: 170) indicava con la significativa etichetta di «conferrismo». Dovrebbe apparire confortante, allora, il caso che si realizza quando, in una determinata area testuale, la fonte – e davvero non *una né una tra le tante*, ma, come si dirà presto, *la* pietra prima – è individuabile con un'alta quota di certezza: se ne ricava, almeno a prima vista, la possibilità di tracciare confini precisi, il punto oltre il quale non si risale e al quale tutto, o quasi, è lecito ricondurre.

Che la *Poetica* di Aristotele, per diversi aspetti e per molteplici ambiti discorsivi, debba ritenersi un testo-archetipo, dimensione tuttavia non pienamente corrispondente a quella di “fonte”³, è fatto indubbio: non sarebbe altrimenti spiegabile, per esempio, come una ricostruzione del concetto di “poetica” pubblicata negli ultimi tempi (Carlino 2011) si apra con un capitolo intitolato *In principio fu Aristotele* (*ibid.*: 5-16), dove la scoperta citazione del Vangelo di Giovanni che sovrappone Aristotele al «Verbo» ha un carattere sì ironico, ma comunque argutamente fedele all'autorevole posizione originaria del trattato nella storia della letteratura e oltre, giacché «ciò che noi chiamiamo estetica, teoria della letteratura e critica letteraria» nella *Poetica* «si mescola e [...] si fonde in rapporto sinergico» (*ibid.*: 15). Al di là di questa che può sembrare una battuta – ma lo si ribadisca: senz'altro non inappropriata –, è stato altrove sostenuto, a proposito della questione dei generi letterari, che «la storia della teoria dei generi», appunto, «non è nient'altro che la storia dell'aristotelismo nella storia della letteratura» (Willems 1981: 244): un'idea che, ricordata da Schaeffer (1992: 10), prelude già alla tesi da quest'ultimo avanzata secondo cui le potenzialità contenute nelle «fruttuose indicazioni» (*ibidem*) offerte dalla *Poetica* sono rimaste poi pressoché inespresse, laddove prevalente si è rivelata la vocazione a «conservarne solamente le difficoltà» (*ibidem*).

Nel dar conto di tali osservazioni, sarà agevole notare una sorta di paradosso, la fecondità del testo aristotelico accompagnandosi alla sua sempre riconosciuta oscurità, tradizionale caratteristica, la seconda, della

³ Nel corso di questo lavoro si avrà occasione di tornare sul fatto che la *Poetica*, punto di riferimento dichiarato per un vasto gruppo di tentativi teorici successivi, non ne appare la fonte diretta, essendo piuttosto un doveroso termine di confronto e, certo, di ripensamento cui, però, capita di frequente di accedere per via indiretta – magari attraverso la mediazione oraziana, come accadrà nel Rinascimento (Andersen-Haarberg 2001b: 2) – o comunque a posteriori.

produzione aristotelica nel suo complesso, ma con un supplemento di intensità da individuare proprio nella *Poetica*, come è stato giustamente rilevato (Lanza 1987a: 68)⁴. A questa costitutiva contraddizione situabile nel testo – che, vale la pena di insistere fin d’ora, non sarà l’ultima – ne deve essere subito affiancata una relativa alla sua ricezione: ancora Lanza (1987b: 86), infatti, ha segnalato quanto, a fronte di una produttività e di una originalità per cui si sono distinte certe letture condotte da prospettiva “forte” ma non-specialistica su altri testi di Aristotele (valgano i casi di fisici o di biologi lettori di opere riguardanti le rispettive discipline nel corpus aristotelico), «i teorici della poesia e della letteratura, pur restando al riparo dall’ingente massa di questioni secondarie che inevitabilmente condizionano l’approccio del grecista, pur provvisti di principi teorici più potenti [...], non hanno sortito risultati di particolare interesse». Verdetto se si vuole scoraggiante, l’affermazione, in questa sede, non è tanto da condividere o da confutare, ma acquista centralità per le cause che, seguendo Lanza (*ibid.*: 86-87), la giustificano: se esperti di altri settori della cultura riescono ad accostare il testo di Aristotele con una certa «freschezza» (*ibid.*: 87), ciò non è invece consentito allo studioso di letteratura, per il quale dovrà obbligatoriamente scontarsi «l’effetto di *déjà vu* che la *Poetica* produce» (*ibid.*: 86); un problema di angolazione, questo, che «il perdurare [...] di un sostanziale inconsapevole atteggiamento teorico aristotelico» (*ibid.*: 87) rende poco meno che insuperabile e tale per cui, non essendo dato al conoscere di prendere la distanza dal suo oggetto, si innesca un gioco speculare che costringe a riscoprire nella *Poetica* «quel che già si sa» (*ibidem*).

Prima di contribuire in modo eccessivo all’ulteriore ingarbugliarsi della situazione, e insieme per ritornare al cenno fatto in precedenza sulla questione della fonte, si può vedere con chiarezza, dal punto di osservazione privilegiato della *Poetica*, quanto il recupero del luogo originario non sia operazione esente da insidie anche quando – anzi,

⁴ La qualifica di «oscurità», che Lanza (1987a: 68-69) evidenzia al fine di destituire di fondamento la pretesa di leggere in senso sistematico il testo sorvolando su un’intrinseca articolazione contraddittoria, era consueta e gravida di conseguenze già in pieno Cinquecento, quando, come si vedrà nel prosieguo del presente lavoro, dalla segnalazione di tale caratteristica era lecito proporre, soprattutto della *Poetica*, letture estensive se non propriamente creative (Baldassarri 1977b).

soprattutto quando – tale luogo è non soltanto sicuro, ma pure pienamente disponibile: accantonate, pur se non deposte⁵, le velleità sul misterioso secondo libro e a cinque secoli ormai dal suo fondamentale re-ingresso nella scena critica⁶, la *Poetica*, dall'innegabile posizione di origine che detiene, sembra un monito a non reputare l'origine, appunto, un che di equivalente alla fine – e magari *al* fine – dei problemi imposti dalla ricerca. Di questi problemi, al contrario, essa costituisce un inizio: sarebbe probabilmente sbagliato, in altre parole, credere di dipanare il filo di un discorso teorico fattosi via via più complicato ritrovando là una semplicità perduta, perché, come si vedrà in dettaglio tra poco e come in parte si sarà già inteso, all'origine (aristotelica, nel caso specifico) è corretto attribuire una certa responsabilità a proposito delle modalità successive di ricezione – modalità da cui, nondimeno, fare astrazione è impossibile.

Si tratta, in definitiva, di abituarsi a due atteggiamenti distinti ma non separabili, l'uno riguardante l'oggetto del cercare, la fonte, l'altro il soggetto del cercare, il critico: da un lato, allora, occorre concepire la fonte come qualcosa di originariamente complicato, non sottratto, cioè, alle ambiguità⁷ che ogni discorso umano, in quanto privo di «fondo roccioso» (Valesio 1986: 109-123) su cui ergersi, di necessità presenta; dall'altro, e

⁵ Doveroso e frequente, anche in lavori di rigoroso orientamento filologico, il rinvio al fatto che tale secondo libro abbia parte essenziale nella trama de *Il nome della rosa* di Umberto Eco. Per il dibattito specialistico, mi limito a rimandare alle posizioni opposte di Janko (1984) e Lanza (1987a), il primo disposto a dare credito all'idea del secondo libro, il secondo, contrario a questa ipotesi, impegnato a dimostrare come una compiuta trattazione della commedia non sia in realtà presupposta dal testo a oggi leggibile. Si può vedere, inoltre, il recente lavoro di Watson (2012).

⁶ Sul valore della riscoperta della *Poetica* di Aristotele nel Cinquecento, come si vedrà meglio nello sviluppo di questo lavoro, è dato riscontrare posizioni diverse: se nessuno manca di sottolineare il ruolo decisivo che il testo ebbe per il dibattito cinquecentesco, non è uniformemente accolta la tesi che tale dibattito trovasse nel recupero testo di Aristotele la propria scaturigine. Per questo, rinvio fin d'ora a Javitch (1998; 1999c; 2001), critico verso l'impostazione, comunque imprescindibile, di Weinberg (1961).

⁷ Indicativo e non casuale, in tal senso, che Schaeffer (1992: 10-23) intitoli proprio *Le ambiguità del padre fondatore* il paragrafo del suo volume dedicato ad Aristotele.

insieme, inseguire la fonte è dirigersi verso un luogo in cui già ci si trova, *Zirkel im Verstehen* che, sebbene, con Heidegger (2005: 189), sia possibile abitare «nella maniera giusta», è tuttavia altrettanto impossibile eludere. Dall'azione combinata di questi due fattori, titolari di un ruolo costante nell'ispirazione del presente lavoro, scaturisce una conseguenza che deve essere resa esplicita perché altrimenti destinata a perdersi nell'ineliminabile *facies* lineare della scrittura: non è ammesso – né sarebbe bene che lo fosse – dividere il discorso in fasi reciprocamente autonome, poiché ad Aristotele si guarda muovendo dalle questioni che, partendo viceversa da Aristotele stesso, si sono formate nel corso del tempo; in modo complementare, inoltre, si vuole qui provare a costruire uno sguardo secondo Aristotele con cui decostruire la prospettiva fatalmente aristotelica (si pensi alla frase citata di Willems) che si assume. Aristotele, insomma, non coincide con “aristotelismo” né, forzando i termini, con “Aristotele” medesimo – con l'immagine, dunque, che di volta in volta se ne è voluta trarre: non è un paradosso, ma il tentativo di problematizzare nuovamente (e da 'dentro') «principi che», come ha scritto ancora Lanza (1987b: 87), «sembrano di evidente valore assoluto, ma la cui relatività storica si rivela non appena si comprenda il ruolo che proprio Aristotele ebbe nell'imporli»; perché se è vero, come si è detto ricordando Schaeffer (1992: 9-10), che chi ha seguito Aristotele non ne ha saputo cogliere l'eredità che in senso limitativo, resta incontestabile l'oggettiva azione condizionante della *Poetica* sui suoi successivi lettori. Un'azione condizionante che, magari un po' provocatoriamente, non è impossibile rivolgere contro la *Poetica* stessa: le già citate «fruttuose indicazioni» e «difficoltà» (*ibid.*: 9-10) in essa contenute, infatti, sono suscettibili di veder di continuo scambiate le rispettive posizioni, se non di essere comprese le une nelle altre e viceversa. Una nuova impossibilità di distinguere che è materia del prossimo paragrafo; per ora basterà disporsi a trasferire l'alternativa tra una *visione* su quanto di meno produttivo ci fosse nel testo di Aristotele e una ostinata *cecità* su ciò che di più vitale potesse proporre dall'esterno all'interno la *Poetica* stessa, chiedendosi se le due componenti, certo in contrasto, non si garantiscano insieme, e già dall'origine, un solo apparentemente contrario sostegno reciproco.

«In guisa d'acqua che rinchiusa ingorga»

2. *Questioni, distinzioni e questioni di distinzione*

Per ancorare a una base concreta il discorso che si è appena introdotto, si citeranno tre segmenti assai celebri del testo aristotelico, cercando di segnalare, per ciascuno, la *ratio* che ne costituisce il fondamento.

Com'è noto, la *Poetica* si apre con queste parole (1447a 8-13: 3)⁸:

Tratteremo della poetica nel suo insieme e delle sue forme, quale finalità abbia ciascuna di esse, e come si debbano comporre le trame perché la poesia riesca bene, e inoltre quante e quali siano le sue parti, e quant'altro appartiene alla medesima disciplina, cominciando dapprima, secondo un ordine naturale, dai principi.

Mentre con queste altre, estendo la citazione di qualche riga, prosegue (1447a 13-19: *ibidem*):

L'epica, la poesia tragica, la commedia, la composizione dei ditirambi, la maggior parte dell'auletica e della citaristica sono, in generale, tutte imitazioni, ma si differenziano l'una dall'altra per tre fattori: o poiché imitano con mezzi diversi, o oggetti diversi, o diversamente, cioè non allo stesso modo.

Nel settimo capitolo, invece, dopo aver affermato che «le trame ben composte non devono cominciare né finire come capita» (1450b 32-33: 17), poiché «intero», e cioè compiuto, «è ciò che ha un inizio, una fase mediana e una conclusione» (1450b 26-27: 17) – quest'ultima tale per il fatto che «esiste necessariamente o per lo più dopo qualcos'altro, e dopo [la] quale non c'è nient'altro» (1450b 29-30: 17) –, Aristotele (1450b 36-1451a 6) scrive che

[...] il bello, sia animato o sia tutto ciò che è composto di parti, deve non solo avere queste parti ordinate, ma possedere una grandezza non casuale. Il bello è infatti tale per grandezza e disposizione: un

⁸ I rinvii alla *Poetica* prevedono l'indicazione del luogo nell'edizione curata da Immanuel Bekker (*Aristoteles graece ex recensione Immanuelis Bekkeri edidit Academia Regia Borussica*, Berolini, apud Georgium Reimerum, 1831, poi ristampata, curata e rivista da Olof Gigon, Berlin, de Gruyter, 1960) seguita dal numero di pagina dell'edizione italiana (Aristotele 1998); la traduzione è di Guido Paduano.

bell'animale non può essere minuscolo (perché la vista si confonde in tempi che sono quasi impercettibili), né gigantesco, perché in questo caso non si dà una vista complessiva, e chi guarda perde l'unità e l'interezza, come accadrebbe per esempio di un animale grande diecimila stadi. Come dunque deve esserci una grandezza per i corpi e per gli animali, abbracciabile con lo sguardo, così anche le trame devono avere una lunghezza abbracciabile con la memoria [...].

Rinviando ancora per qualche momento l'analisi di alcuni degli aspetti che affiorano già almeno nell'ultimo dei brani citati, si può notare senza troppa difficoltà come essi siano riferibili a tre diversi caratteri che per uniformità si indicheranno, seguendo di nuovo Schaeffer (1992: 12), col termine di «atteggiamenti»: sarà possibile, quindi, distinguere nel primo passaggio un «atteggiamento normativo» o prescrittivo, nel secondo uno «descrittivo-analitico» e nel terzo, infine, un «atteggiamento essenzialista» dovuto all'adozione del «paradigma biologico» (*ibidem*).

Paduano, nella sua introduzione alla *Poetica* (1998a: IX-X), ha chiarito che la ricchezza del testo, per un lettore moderno, non può risiedere né nella sua «dimensione prescrittiva» né, fatta eccezione per gli studiosi «impegnati nella faticosa indagine sulle origini del metalinguaggio critico dei Greci», nella componente a essa «complementare», e cioè quella «descrittiva»: tratto distintivo e qualificante dell'interesse che la *Poetica* ancora merita è invece la scoperta dell'«autonomia» (*ibid.*: X) della letteratura, un aspetto che forse, ma non è argomento che riguardi direttamente il percorso affrontato qui, si potrebbe leggere come rovesciamento, o quantomeno come forte correzione, della lezione platonica⁹. Tende a farsi più fievole – e certo non determinante nel motivare la lettura attuale del testo – il riferimento al terzo degli atteggiamenti appena richiamati, poiché la «concezione organicistica» (*ibid.*: XV), pur non assente, risulta meno decisiva del principio che, a proposito del problema dell'unità su cui si tornerà più avanti, prevede «la coerenza strutturale delle parti» (*ibidem*). Va detto, tuttavia, che

⁹ Paduano (1998a: XX), pur senza entrare direttamente nella questione circa un possibile rapporto polemico di Aristotele con il “maestro”, individua nell'universalità della poesia affermata dallo stesso Aristotele un ribaltamento nella gerarchia platonica che considera «l'arte una copia sbiadita della realtà, copia sbiadita a sua volta del mondo delle idee»: nella *Poetica*, diversamente da ciò che si verifica con Platone, «l'universale [...] si sposta dal vertice alla base».

l'attenuazione dell'enfasi sulla tendenza organicista – che pure, innegabile fin dal brano citato sopra, altrove si manifesta con evidenza ancora maggiore – vale ad allontanare dal testo di Aristotele lo spettro di ciò che, non senza responsabilità di alcuni interpreti successivi¹⁰, vi appare oramai irrimediabilmente arretrato: in questo senso, un'esplicita difesa è stata proposta da Halliwell (1986: 97-99), che ha sostenuto con forza il carattere in realtà teleologico e funzionale dell'unità concepita da Aristotele, laddove il dato biologico, più che sovrastrutturale, parrebbe un semplice esempio illustrativo anche quando convocato dalle (in realtà ripetute) similitudini con l'immagine della creatura vivente. Parafrasando Paul de Man (1997: 72) – il quale, all'atto di interrogarsi sul rapporto tra «strategie retoriche» e «sensi di colpa del soggetto» nell'opera di Proust, scriveva che «nessuno è in grado di decidere se Proust abbia inventato delle metafore perché si sentiva in colpa o se invece abbia dovuto dichiararsi colpevole per poter fare uso delle sue metafore»¹¹, lasciando poi il problema «in sospeso nella sua indecisione», giacché, essendo «la sola "intenzione" irriducibile di un testo quella della sua costituzione, la seconda ipotesi [sembrava] meno improbabile della prima» –, non è illegittimo chiedersi se Aristotele abbia adoperato la metafora organica per spiegare con più efficacia la propria concezione «strutturale» (Paduano 1998a: xv) e teleologico-funzionale (Halliwell 1986: 98) dell'unità o se, a rovescio, abbia invece pensato l'unità nei termini che quella stessa metafora gli comandava: ripetere la seria 'battuta' di de Man, e dunque la provocatoria non-soluzione, consente di non far cadere precocemente un tratto problematico della *Poetica*, a essa conservando tutta la complessità e, di più, l'ambiguità che, questa sì, in modo strutturale la pervade.

¹⁰ Mi limito, per ora, a rinviare a un testo su cui si tornerà successivamente, e cioè al *Discorso intorno al comporre de' romanzi* di Gibaldi (2002b: 27-28), che sulla caratterizzazione dell'unità organica può conseguire, agli occhi di un lettore moderno, effetti di parodia involontaria: «però che, come l'huomo è fatto di anima et di corpo, et il corpo è di ossa e di nervi, di carne et di pelle (che voglio per hora tralasciare le altre particelle del corpo, che a questo proposito non fanno), così le compositioni de' buoni poeti che scrivono romanzi devono haver parti ne' corpo loro, che corrispondano alle parti che compongono l'huomo».

¹¹ Analogamente, altrove de Man (1987: 87) scriveva che «ci si può chiedere se le metafore illustrino un concetto o se non sia forse il concetto ad esser formato di metafore».

Le questioni aperte, senza avanzare la pretesa che siano le uniche, sono due:

1. la possibilità – e forse l'opportunità – di dividere la *Poetica* in fattori costitutivi tra loro distinti;

2. la possibilità – e di nuovo, l'opportunità – di fornire della *Poetica* una lettura unitaria se non sistematica, volta cioè non a valorizzare l'«oggettivo disordine espositivo» (Lanza 1987b: 18) né a prenderne atto, ma in qualche misura incline a risolvere quel che di contraddittorio può abitare il testo.

A giudizio di Halliwell (1986: vii), compiere la prima di queste due azioni – isolare, cioè, “anime” e quindi problemi discreti all'interno del testo – ha spesso contribuito a rendere impossibile la seconda, ma non è comunque escluso che l'operazione di divisione preluda a un momento successivo in cui l'unità temporaneamente smarrita si recuperi a un livello diverso e magari più profondo, come per esempio potrebbe avvenire sostenendo che le componenti si dispongano in un ordine gerarchico dove una, più radicale, sorregge le altre.

Si prenda, in proposito, il caso di Schaeffer, il cui discorso sul genere letterario muove dalla ricordata individuazione in Aristotele di tre atteggiamenti (giova ribadire: normativo, descrittivo, essenzialista) tra i quali, sebbene non si verifichi un'organizzazione in gerarchia, è manifesta la preferenza per la componente descrittiva, ritenuta aperta e perciò più elastica per sviluppi teorici successivi, mentre appare altrettanto esplicito il rifiuto per gli elementi essenzialisti, questi ultimi giudicati i soli adatti a imporre «una teoria dei generi nel senso forte del termine» (Schaeffer 1992: 12) che, come non si tarda a scoprire nel corso del volume (*ibid.*: 33-57), costituisce il bersaglio critico principale dello studioso francese. Massima incarnazione storica di una teoria costruita sul paradigma biologico, il lavoro di Brunetière¹² è il termine di riferimento negativo per Schaeffer, l'emblema di ciò che non si può fare; non è possibile, insomma,

[...] scomporre la letteratura in classi di testi reciprocamente esclusive, ciascuna delle quali abbia la propria essenza, e quindi la propria interna natura in forza della quale si sviluppo secondo un programma interno e secondo relazioni sistematiche con una totalità chiamata «letteratura» o «poesia», totalità che sarebbe poi una sorta di super-organismo di cui i vari generi sarebbero gli organi. (*ibid.*: 57)

¹² Cfr. Brunetière 1992.

Non limitata a Brunetière, la disposizione essenzialista domina la teoria della letteratura nel periodo romantico (*ibid.*: 33) e gioca un ruolo di rilievo nell'*Estetica* hegeliana (*ibid.*: 33-43): Schaeffer, che della tradizione romantica intende appunto mostrare le insufficienze, ne circoscrive il raggio, certo non senza argomenti a proprio favore, all'interno dell'essenzialismo, contemporaneamente riscattando Aristotele dalla possibile accusa di essere anch'egli sostenitore del paradigma biologico. Che ciò fosse vero – che Aristotele, cioè, contemplasse un modello di sviluppo organico dei generi letterari –, non sembra però facilmente contestabile:

Delineatesi dunque la tragedia e la commedia, i poeti si indirizzarono all'una o all'altra secondo la propria natura; gli uni divennero scrittori di commedie anziché di giambi, gli altri tragici anziché epici, giacché queste nuove forme avevano maggiore importanza e credito. Indagare se la tragedia nelle sue strutture abbia o no già portato a termine il suo compimento, sia in assoluto sia in rapporto al pubblico, è un altro discorso. Entrambe nacquero dall'improvvisazione: la tragedia da quelli che intonavano il ditirambo, la commedia dalle processioni falliche che tuttora restano in uso in molte città. Poi la tragedia crebbe a poco a poco, mano a mano che i poeti ne sviluppavano le manifestazioni, e dopo avere attraversato molti mutamenti si stabilizzò, avendo raggiunto la propria natura. (*Poet.*, 1449a 2-15: 9)

Il genere nasce e cresce fino a raggiungere il suo pieno sviluppo («la propria natura»: τὴν αὐτὴν φύσιν); a partire da questa impostazione di fondo, Aristotele considera l'opera di Omero come una sorta di tragedia *ante litteram* (*Poet.* 1449 a 1-2), o quantomeno uno stadio embrionale di ciò che successivamente, e in modo particolare con Sofocle, avrebbe completato il percorso evolutivo fino a diventare «tragedia» in senso stretto¹³.

¹³ Poco dopo il brano citato, Aristotele, passando in rapida rassegna le innovazioni specifiche degli autori tragici fino a Sofocle, sembra implicare una nascita della tragedia dal dramma satiresco, affermazione che «senza dubbio contrasta con la semplice filiazione dall'epica». La difficoltà di conciliare notazioni contraddittorie, in questo e forse anche in altri casi, non è del tutto superabile: nel caso in questione, tuttavia, basterà prendere atto della

Ripromettendosi di trattare con più precisione il rapporto tra epica e tragedia nel prossimo paragrafo, bisogna notare da subito come l’adozione del paradigma biologico non sia fattore estraneo, per Aristotele, alla possibilità di istituire una *continuità* tra i due diversi generi che, su altro terreno – quello, per esempio, descrittivo-analitico –, gli consente osservazioni riconosciute feconde anche da chi poi respinga l’impostazione biologica stessa. Schaeffer, che prende posizione a favore di tale rifiuto, salva il testo aristotelico dalle derive dell’essenzialismo romantico sostenendo che, nonostante appaia «difficile distinguere fra i tre atteggiamenti» ripetutamente citati, essi «restino irriducibili l’uno agli altri» (Schaeffer 1992: 23), ma rimane il dubbio che questa irriducibilità reciproca guadagni evidenza non tanto sul terreno della *Poetica*, quanto piuttosto nell’esame degli episodi a essa posteriori. Se è vero (e lo è) che gli atteggiamenti normativo, descrittivo ed essenzialista configurano ciascuno «tre destini molto diversi alla questione dei generi letterari» (*ibid.*: 12), risulta possibile distinguere fasi storiche in cui pare accentuarsi l’una o l’altra di queste tendenze, in parte spostando il problema dal testo di Aristotele alle sue modalità di ricezione. E tuttavia, benché non agevole né priva di meriti, l’operazione di isolare momenti in cui ha prevalso la vocazione prescrittiva (secoli XVI-XVII), quella essenzialista (secoli XVIII-XIX) e infine quella strutturale (secolo XX) produce effetti non necessariamente condivisibili. Mentre rischia di costringere interi periodi storici in un solo tratto, sorvolando su eventuali fratture, discontinuità e contraddizioni interne, tale operazione ha le due conseguenze, speculari e complementari, di rendere avanzata la fonte – in quanto più complessa – e arretrati, rispetto all’origine, gli esiti successivi, poiché ognuno di essi, per parte propria, sembra implicare una quota di riduzione, una compressione in senso univoco delle possibilità che, magari contraddittoriamente (e dunque produttivamente), la fonte medesima schiudeva.

Non comporta un automatico rovesciamento di questa impostazione – accolta nella sua struttura anche da altre voci critiche (Segre 1985: 234-236; Carlino 2011: 5-16) orientate a giudicare positivamente, in nome della fecondità, il nodo di varie tendenze in un solo testo che la *Poetica* realizza – sostenere che descrizione, prescrizione ed essenzialismo siano

«conferma che l’attenzione di Aristotele va alla maturità del genere piuttosto che al suo momento aurorale», come bene evidenzia Lanza (1987c: 130).

componenti diverse, distinguibili e pure destinate a incoraggiare soluzioni estremamente distanti tra loro nella lunga (e non esaurita) storia dei generi letterari, ma nondimeno, in Aristotele, non separabili né valutabili l'una a prescindere dall'azione dell'altra: ciò dovrebbe consentire di non purificare il testo aristotelico dai fattori meno ricevibili – di cui l'essenzialismo è un esempio non esclusivo – e modificare, almeno in parte, la prospettiva che fa seguire, a un'origine di inattinta e intatta ricchezza, epigoni di più limitato respiro. Che Aristotele preveda una congiunzione di linee di forza suscettibili di trovare attuazione preferenziale se non disgiunta non è in discussione; dubbia, tuttavia, rimane la loro irriducibilità reciproca nel testo della *Poetica*.

Tralasciando momentaneamente l'aspetto del paradigma biologico e dell'essenzialismo a questo connesso – torneranno in gioco più avanti, quando si parlerà di mereologia –, ci si può concentrare sugli altri due tratti che la *Poetica* manifesta: si è visto fin dalle battute iniziali, infatti, che essa prevede indicazioni prescrittive cui si accompagnano brani – anche ampi, compatibilmente col carattere “esoterico”, ma meglio sarebbe dire “acroamatico”¹⁴, del lavoro – di descrizione dei testi e delle loro strutture. Ancora in questo caso, come già in precedenza, occorre prestare attenzione a un movimento prospettico che rischia di alterare l'oggetto; se è vero che «la *Poetica* di Aristotele è al tempo stesso l'atto fondante sia della teoria della letteratura che della critica letteraria occidentale» (Eco 2002: 258)¹⁵, non si può comunque dimenticare quanto una specializzazione in discipline autonome sia di là da venire: ciò comporta, nuovamente, il dovere di non valutare il testo aristotelico servendosi di oggetti distinti, che, per quanto formati a partire da esso, in esso distinti ancora non sono.

¹⁴ L'opposizione *esoterico (acroamatico)/essoterico*, com'è noto, serve a distinguere le opere di Aristotele in base al loro destinatario e quindi alla rispettiva funzione: la *Poetica*, che fa parte dei lavori esoterici, non era destinata a una vera circolazione pubblica – ciò che doveva essere soltanto per le opere essoteriche – e quindi aveva caratteri di minore rifinitura formale (Lanza 1987b: 10) e, in generale, una minore compiutezza. Sulla questione, e insieme sul motivo per cui sia preferibile il termine “acroamatico” rispetto a “esoterico”, si veda Berti (1997b: 14-17), per il quale “esoterico”, pur piuttosto frequente nell'uso, è «del tutto inaccettabile» (*ibid.*: 16).

¹⁵ Eco, in questo passaggio, riprende un'idea di Doležel (1990: 33-34).

Il dibattito contemporaneo sulla questione del canone letterario, unito alla (e talvolta intriso della) sensibilità post-strutturalista educata alla «scuola del sospetto» (Ricoeur 1967) e, più in generale, ai lavori di Foucault e di Derrida, ha reso meno infrequente la disponibilità a leggere in qualsivoglia operazione descrittiva l'azione di criteri assiologici che, se riscoperti, negano l'apparente neutralità – e magari la pretesa oggettività – della descrizione stessa. Si tratta, in fondo, di insistere sull'aspetto classificatorio, in senso autenticamente gerarchico, di ogni classificazione, acquistando la capacità di vedere una verticalità dentro la professata, manifesta e, quel che è peggio, non-problematica orizzontalità. Riguardo alla *Poetica*, Else (1957) ne ha per primo evidenziato il poggiare dell'elaborazione teorica su una base empirica assai ristretta, essendo esiguo il numero delle tragedie direttamente compatibili con la trattazione che del genere offre Aristotele; una situazione, questa, che si accentua vistosamente qualora dalla tragedia si passi all'epica, dove l'intero discorso si fonda pressoché esclusivamente sull'opera di Omero (*ibid.*: 606). Pur servendosi di queste osservazioni, Doležel ne ha circoscritta l'efficacia, ridimensionando la critica di Else – il quale stima in un decimo delle tragedie di cui siamo a conoscenza il campo di applicabilità della teoria di Aristotele (*ibid.*: 446), elaborata a partire da (e quindi adeguata a) un «corpus privilegiato» – all'«argomentazione di un critico contro un altro, di un corpus privilegiato», appunto, «contro un altro» (Doležel 1990: 39)¹⁶. Secondo Eco (2002: 259), però, il rilievo di Doležel non giunge a compromettere la tenuta dell'argomento di Else, perché quest'ultimo coglie «la presenza del circolo che probabilmente ha viziato l'intera storia della poetica e della critica», ciò che permette di comprendere come ci si trovi davanti «non all'opposizione (come si è creduto a lungo) tra una poetica normativa e una estetica che si muove a livello tale di generalità da non comprometersi con la realtà delle opere particolari [...] quanto piuttosto all'oscillazione tra una teoria descrittiva e una pratica critica che si presuppongono a vicenda» (*ibidem*). Soltanto secondariamente, insomma, è in questione la maggiore affidabilità di un corpus rispetto a un altro (la maggiore correttezza, cioè, di uno o di un

¹⁶ Halliwell (1986: 40-41) ha valutato in maniera diversa la questione, sostenendo, contro Else, che la *Poetica* offra un campione di testi quantitativamente significativo, e comunque adeguato a fornire una mappatura attendibile e di fatto completa almeno della tragedia del quinto secolo.

altro canone): il punto decisivo, di contro, consiste nell'intrinseca e ineludibile canonizzazione che la costruzione di una teoria produce e nella congiunta e «tacita operazione assiologica intuitiva» (Doležel 1990: 37-38) che sola abilita all'elezione di *un* – e proprio di un qualsiasi – corpus.

Al processo appena illustrato, naturalmente, nemmeno la *Poetica* può sfuggire. In questo senso, non può valere a un completo riscatto l'ipotesi di Doležel (*ibid.*: 40-41) – peraltro vicina alla ricordata lettura di Schaeffer (1992: 10-23) – secondo cui la «contraddizione» tra «la tipologia aristotelica della tragedia» e «la definizione aristotelica della tragedia» (Doležel 1990: 41) si spiega e in certo modo si risolve con la staticità e la chiusura di questa e la possibilità di apertura al cambiamento di quella, poiché «nella prospettiva della poetica descrittiva, la storia della *poiesis* non è più un processo finito che cessa quando si sia giunti al tipo ideale» (*ibidem*): basterà reintegrare in tale coppia *tipologia/definizione* (traducibile in termini di *descrizione/prescrizione*) il terzo elemento discusso in precedenza, e cioè il carattere essenzialista, per comprendere come Doležel, in questo passaggio, trascuri il fatto che appunto di uno stato ideale (benché storico) Aristotele stava scrivendo quando scriveva della tragedia, evoluta fino ad aver «raggiunto la propria natura» (*Poet.* 1449a 15: 9) e in quel preciso momento descritta. Il ritorno del paradigma biologico, mentre si stava soprattutto discutendo di descrizione e prescrizione, dovrebbe restituire l'idea di un nodo inestricabile, di una complessità che, se «perde la sua tensione non appena è trasformata in sistema» (Lanza 1987b: 83), diventa altro da sé quando sia risolta in fattori costitutivi distinti, trasformandosi anzitempo nella storia della sua stessa ricezione.

«Sino a quando esisteranno i poeti», ha scritto Doležel (1990: 41), «le strutture poetiche non conosceranno requie», insieme sostenendo che con l'aprire «la sua poetica all'esperienza del perpetuo mutarsi della pratica poetica, Aristotele [*abbia*] indicato una via d'uscita dall'*impasse* di una poetica normativa che egli stesso [*aveva*] contribuito a delineare»; non ci si dovrebbe dimenticare, tuttavia, come la frase appena citata sia proprio di Doležel, e non di Aristotele: a un occhio moderno essa sembra così vera da essere condivisibile senza alcuna riserva, ma non è meno vero il fatto che non è dato trovarne traccia all'interno della *Poetica*. A un livello generale, probabilmente, potremmo immaginarla sottoscritta anche da Aristotele, ma le indicazioni che dal testo ricaviamo a proposito di un

genere specifico – e converrà riferirsi alla tragedia, cui il trattato si dedica in via così preferenziale da apparire quasi esclusiva – non permettono di far passare per aristotelico quell'enunciato. La natura del genere tragico, ricordando ancora il passo della *Poetica* citato sopra, fu conseguita quando, dopo molti mutamenti, il genere stesso «si stabilizzò» (nel tragico epausato): questo è il momento che Aristotele pretende di catturare, un culmine in cui si situa lo stato di perfezione – che non corrisponde all'*origine*, ma allo sviluppo compiuto – al quale si giunge dopo un percorso di avvicinamento e di crescita e da cui, viene da credere, ci si allontana, come in un ciclo vitale, con un progressivo deterioramento destinato sì a portare ad altro, ma non tanto a una nuova versione della stessa forma, quanto piuttosto a una forma diversa. Resta d'altro canto valida l'osservazione di Doležel circa il fatto che Aristotele abbia «indicato una via d'uscita» per qualcosa che egli stesso aveva «contribuito a delineare»: la formulazione del critico coglie bene il carattere aspettuale incompito, imperfettivo, dell'apertura e della chiusura, entrambe sì suggerite da Aristotele, ma non già perfezionate; sul fronte della prescrizione come su quella della descrizione, infatti, il lavoro rimaneva da fare, secondo quanto avrebbero constatato i critici del Cinquecento. Di completamente pronto per l'uso, in Aristotele, non c'era, anzi, non c'è molto – e si comprende come ogni professione di aristotelismo, secondo ciò che si vedrà in seguito, avrebbe in fondo comportato uno sforzo, una lettura certo “pratica”, ma non scevra di tensioni né di creazioni anche sul versante sedicente “ortodosso” rispetto alla lettera del testo. La storia, che parla di un'esegesi attiva e creativa della fonte, e la teoria, che nella fonte vede ambiguità originarie, tendono a toccarsi, ma la plasticità del testo che alcuni riconducono alla sua componente descrittivo-analitica non deve permettere di isolare questa stessa componente da ciò che, inevitabilmente, l'accompagna: non si può buttare nulla, insomma, pena doversi disfare di quanto di prezioso e di vitale si vorrebbe invece mantenere.

Chissà se la spinta normalizzante, quando attiva, sia leggibile come spia di un generale disagio verso ciò che presenta l'aspetto della contraddizione: in questo caso, meriterebbe forse di essere ricordata una battuta di Eco (2002: 266), il quale, proprio considerando i «molti volti» della *Poetica*, ha scritto che «non si può essere un libro fecondo senza aver prodotto anche dei risultati contraddittori». E tuttavia si commetterebbe un errore argomentativo se, dopo aver criticato il procedimento di

valutare il testo aristotelico sulla base degli esiti di cui pare rappresentare la causa, si finisce col ripeterne il gesto ascrivendo alla *Poetica*, come contraddizioni interne, qualcosa che dalla *Poetica* sta fuori, nella zona extratestuale degli effetti; occorrerà, quantomeno, declassare da 'prove' a rango di semplici 'indizi' questi «risultati contraddittori», assumendo essi come testimonianze di letture coscienti della non-chiusura di un testo che, però, resta da dimostrare.

Aspirando a procurare una interpretazione unitaria della *Poetica*, Halliwell (1986: 29) si è mostrato convinto del fatto che lo «stato non rifinito» del testo non dovrebbe precludere la possibilità di leggere in esso «i lineamenti di un'articolata teoria della poesia»¹⁷; sintomo formale di una coerenza di fondo, se non di una vera sistematicità, sarebbe lo sviluppo del discorso in senso lineare, una modalità di costruzione per cui un determinato passaggio del trattato sarebbe necessario per il livello successivo: i primi cinque capitoli, così, costituirebbero, per quanto «concisi e talvolta ellittici [...], una solida struttura teorica dalla quale dipende fortemente molto di ciò che segue» (*ibidem*). Va detto, però, che il tentativo di Halliwell, culminante peraltro in un sommario della *Poetica* che dovrebbe testimoniare la coesione complessiva, si regge soprattutto su criteri contenutistici – sequenzialità e organicità degli argomenti trattati – e su un fattore testuale senz'altro evidente, ma suscettibile di lettura non univoca: l'allusione, in questo caso, è al procedimento di rifarsi a quanto già detto in precedenza – fatto che nella *Poetica* si verifica in una ventina di occasioni (*ibid.*: 31) –, che Halliwell interpreta come segno di «coerenza cumulativa» (*ibidem*), ma che sembra più economico ricondurre all'«uso didattico» (Berti 1997b: 16) del testo medesimo. Naturalmente tale destinazione didattica non è di per sé sufficiente a negare la possibilità di una coerenza interna, ma ancor meno basta a dimostrarla¹⁸; né pare adeguata, a questo scopo, la sostanziale unitarietà degli argomenti e la rivendicazione di una «struttura progressiva»

¹⁷ Quando non indicato, come in questo caso, le traduzioni sono mie.

¹⁸ L'«impiego [...] frequentissimo dei *verba dicendi*» (Berti 1997b: 16) e di altri moduli su cui Halliwell costruisce la sua ipotesi interpretativa è peraltro esteso all'intero corpus aristotelico, e anche per questo riconducibile, se si vuole più neutralmente, al carattere acroamatico dei lavori: ancora Berti (*ibidem*) ricorda che, rispetto al caso di Platone, del quale si sono conservate soltanto le opere pubblicate, per Aristotele vale l'esatto contrario, essendo rimati disponibili «solo i trattati destinati all'insegnamento nella scuola».

(Halliwell 1986: 29) che da tale unitarietà discenda, poiché ciò non esclude «strappi, incrinature e persino aperte contraddizioni» (Lanza 1987a: 68) sul piano propriamente teorico.

Così facendo, sebbene non potrà essere rubricata come qualcosa che corrisponde a «poco più di una serie di appunti» (Lucas 1968: x), la *Poetica* riapparirà nella sua forma intrinsecamente ambigua e problematica, quella che, secondo quanto si è ripetutamente affermato in questo paragrafo, permette di tenere insieme ricchezza e mancanze evitando di eliminare le seconde per salvaguardare la prima e viceversa: ciò comporta, in definitiva, che si debba considerare il testo per come si presenta, senza espungerne segmenti scomodi né spiegarne incoerenze ricorrendo all'ipotesi di lacune se non in via residuale (*ibid.*: xi) e neppure, analogamente, «diluendo nel tempo», mediante «un'idea di testo diacronico», quelle stesse «contraddizioni che possono essere assunte quali illuminanti segni delle forti tensioni teoriche che sottendono la riflessione aristotelica» (Lanza 1987a: 68). Prescrizione, descrizione ed essenzialismo, per riprendere di nuovo il tema delle distinzioni che si è inteso discutere, fanno corpo unico senza raccogliersi in unità stabile e si lasciano vedere nella loro diversità senza essere reciprocamente separabili, laddove l'operazione di isolarne aree specifiche condurrebbe «a immagini deformate di segno opposto» quali, per esempio, quelle di un Aristotele «scrupoloso 'storico' della tragedia» o, d'altro lato, di un Aristotele «teorico [...] indifferente alla concretezza dei problemi reali della poesia» (*ibid.*: 69).

La deformazione, come non è infrequente notare in letteratura e forse anche al di là della letteratura stessa, scatta proprio quando, magari inseguendo l'uniformità, si inciampa – tanto necessariamente quanto silenziosamente – nell'unilateralità che sola sembra essere in grado di garantirla. Riguardo all'epica, che rappresenta il principale motivo di interesse per il discorso che si sta incominciando a sviluppare, da questa assunzione della contraddizione contro la singolarità finita degli opposti discende che si possa considerare la *Poetica* di Aristotele come un'apertura di possibilità di definizione di genere nel momento stesso in cui essa ne incarna una minaccia di chiusura. Aprire e chiudere – delimitare e limitare, de-finire e 'finire' – sono, in altre parole, due movimenti potenziali che si compiono con un solo, identico e duplice gesto: l'epica cui Aristotele suggerisce di pensare è se stessa per le medesime ragioni per le quali se stessa non è, e il fatto che tutto ciò si

svolga, come appena detto, a un livello soltanto potenziale, ben al di qua, cioè, di una perfetta distinzione di genere, rilancia la questione – forse eternamente, senza dubbio originariamente – oltre ogni suo eventuale compimento¹⁹.

3. Unità: possibilità e limiti di un paradigma

Spiegando con inusitata chiarezza il lavoro della decostruzione – la sua «strategia generale» –, Derrida (1975: 75-77 = 1999: 52-54) sosteneva che, di fronte a un'«opposizione binaria», si dovesse compiere «un doppio gesto, secondo un'unità sistematica e al contempo distanziata da sé»: tale doppio gesto, indicato anche con l'espressione di «doppia scienza» (Derrida 1989: 201-300), prevede «una fase di rovesciamento» (Derrida 1975: 76 = 1999: 52), che consente di comprendere come l'opposizione stessa non consista «nella coesistenza pacifica di un *vis-à-vis*, bensì in una gerarchia violenta» in base alla quale «uno dei termini comanda l'altro (assiologicamente, logicamente, ecc.) e sta più in alto di lui», e insieme²⁰ una fase di *spostamento*, di «scarto», che sola abilita all'abbandono del sistema decostruito²¹. Se una parte imponente dell'analisi qui riassunta è tenuta proprio dallo sforzo di scoprire la gerarchia dentro l'opposizione, si può constatare come Aristotele, nello stile del confronto che organizza

¹⁹ Si noterà ancora, peraltro almeno in parte in linea con la lettura offerta da Schaeffer sopra discussa (1992: 10-23), che proprio il carattere ambiguo, se si vuole non-finito, pone Aristotele a un livello più avanzato rispetto ai teorici del genere che lo hanno seguito.

²⁰ Non si insisterà mai abbastanza su questo «insieme», poiché il termine «fase» non deve essere inteso in senso cronologico ma «strutturale», essendo il lavoro richiesto quello di una freudiana «analisi interminabile» (Derrida 1975: 76 = 1999: 53).

²¹ Si situa a quest'altezza, probabilmente, la presunta oscurità del lavoro di Derrida, dal momento che questo scarto viene operato attraverso quella «scrittura doppia, stratificata, scalata e scalante» (Derrida 1975: 76 = 1999: 53), «bifida» (*ibid.*: 77 = 1999: 53) che approda nelle figure degli «indecidibili», ovvero di «unità di simulacro [...] che non si lasciano più comprendere nell'opposizione filosofica (binaria) e tuttavia la abitano, le resistono, la disorganizzano, senza però mai costituire un terzo termine, cioè senza mai dar luogo a una soluzione nella forma della dialettica speculativa» (*ibidem* = 1999: 53-54), laddove palese è il confronto polemico con il movimento hegeliano dell'*Aufhebung*.

fra tragedia ed epica, faciliti notevolmente il lavoro, poiché, proprio nelle battute finali della *Poetica* (1462b 14-15), la tragedia, appunto, viene dichiarata «superiore» (*kreittwn*) all’epica.

Se si volesse tentare la decostruzione del rapporto tra i due termini, si sarebbe già a metà del percorso; non è propriamente questa, tuttavia, la direzione che si vuole intraprendere. Per formulare il problema in veste di domanda, allora, è possibile chiedersi se una teoria che, tra due oggetti, stabilisce la superiorità di uno sull’altro sia completamente adeguata a presentarsi come teoria attendibile dell’oggetto ritenuto inferiore: la *Poetica*, insomma, costruisce una teoria dell’epica affidabile? O almeno, dato il carattere non sistematicamente compiuto del testo, essa procura strumenti concettuali adatti per elaborare questa stessa teoria? La questione, in realtà, trascina con sé altri interrogativi, poiché, nella prospettiva appena suggerita, resta da chiarire se l’impalcatura concettuale approntata da Aristotele sia l’esito di un giudizio di valore che la precede o se, all’opposto, l’organizzazione teorica della *Poetica* non possa che condurre a spiccare il verdetto conclusivo, a dichiarare, cioè, la superiorità della tragedia rispetto all’epica²². Non è necessario prendere posizione a favore di un senso determinato all’interno del paradigma causale; basterà rimanere vigili sul fatto che i due momenti, quello teorico e quello valutativo, non sono reciprocamente estranei, ma si co-implicano: ne consegue che studiare l’uno vale, di per sé, a studiare l’altro e viceversa²³.

Ben prima del giudizio di valore che sigilla la trattazione, quest’ultima si incanala verso una considerazione di tragedia ed epica fortemente impari; poco dopo il brano già citato sopra (1448b 39-1449a

²² Mentre nota che «il confronto fra tragedia ed epica si esaurisce [...] in un groviglio di argomentazioni [...] sempre poco efficaci e, in parte, anche contraddittorie», Donini (2008: CLXXIV) osserva che «la superiorità della tragedia» che Aristotele giunge a stabilire apertamente nel capitolo finale «risultava [...] già implicita nelle premesse teoriche della trattazione e nello schema evolutivo dei generi adottato fin dalle prime pagine del libro»: è un’idea che qui si condivide pienamente, e che si proverà a sviluppare sottoponendo a critica «la validità dello schema» che, ancora secondo Donini, «appare più incerta che mai» (*ibidem*).

²³ L’analisi che seguirà non si prefigge di essere esaustiva, puntando soltanto a prendere in esame i passaggi in cui il confronto fra tragedia ed epica è più decisivo in termini di caratterizzazione per la seconda.

15), nel quale emerge l'idea che l'opera di Omero costituisca una sorta di «stadio inaugurale» (Schwinge 1990: 19) tanto della poesia comica (col *Margite*) quanto della poesia tragica (con *Illiade* e *Odissea*), Aristotele descrive epica e tragedia in una modalità che rende la prima una semplice parte del tutto che la seconda, dal canto suo, incarna (*Poet.* 1449b 9-20: 11-13)

L'epica dunque segue la tragedia, nell'essere un'imitazione di caratteri seri scritta in versi; differisce invece perché ha un solo metro e perché è una narrazione, e inoltre per la durata: l'una cerca di restare nell'ambito di una sola giornata, o di superarlo di poco, l'epica è diversa perché indeterminata nel tempo, benché all'inizio anche le tragedie si regolassero sotto questo riguardo come i poemi epici. Quanto ai fattori costitutivi, sono in parte comuni, in parte specifici della tragedia: perciò chi sa giudicare della tragedia seria e di quella dappoco è in grado di farlo anche per l'epica, giacché tutto ciò che appartiene all'epica appartiene anche alla tragedia, ma non tutto ciò che appartiene alla tragedia appartiene anche all'epica.

La differenza, insomma, corrisponde a un fatto quantitativo e non qualitativo – né potrebbe essere diversamente, essendo la *fusi-* una sola, come si è visto discutendo l'operatività del paradigma essenzialista nella costruzione del discorso; questo comporta che l'epica non abbia, rispetto alla tragedia, caratteri distintivi propri, ma risulti un oggetto definito, per difetto, dall'assenza dei «fattori costitutivi» (*merh*) di esclusiva pertinenza della poesia tragica (*ta; de; iþia th~ tragwðia~*). Prima ancora che riconoscere a un eventuale critico-lettore competente della tragedia la possibilità di giudicare la poesia epica in quanto, con l'espressione di Paduano (1998b: 74), «sottoinsieme» di quella, Aristotele guadagna a se stesso tale facoltà, non casualmente inaugurando il capitolo successivo, subito dopo il rinvio della discussione della commedia a un seguito tuttora imprecisato, con l'analisi della tragedia, assurta, in virtù della sua «emblematicità» (Lanza 1987b: 26), a «rappresentante di tutta l'attività poetica» (*ibidem*).

Da questa posizione egemone deriva una conseguenza che, decisiva per la ricezione della *Poetica* e soprattutto per la costruzione di una teoria del genere epico – intendendo con ciò pure il versante più specificamente volto alla definizione di una regola –, non può essere trascurata nemmeno per quanto riguarda il funzionamento interno del testo aristotelico: se la

tragedia costituisce il compimento²⁴ dell'epica e insieme, lo si ripeta, il tutto di cui essa è parte, ogni osservazione – così come ogni prescrizione, se l'una è indisciungibile dall'altra – fatta a proposito della tragedia è suscettibile di valere potenzialmente anche per l'epica²⁵, con la sola e ovvia condizione di cadere entro la zona condivisa tra i due generi. Posticipando la diretta discussione di questo punto e dei suoi effetti di qualche momento, è utile recuperare, benché assai noti e già parzialmente citati, i primi criteri di differenziazione che Aristotele presenta per i generi letterari (*Poet.* 1447a 15-18: 3), che sono sì «tutti imitazioni» (pa'sai [...] mimhsei-), ma si distinguono «o perché imitano con mezzi diversi (eteroi-), o oggetti diversi (etera), o diversamente (eterw-), cioè non allo stesso modo (mh; ton aifton tropon)».

Schaeffer (1992: 16) ha osservato che la distinzione attraverso i mezzi, nonostante venga indicata in apertura come tratto qualificante, perde in realtà rilievo nello sviluppo del testo, lasciando che la contrapposizione tra i diversi generi avvenga «sulla base delle due restanti categorie: gli oggetti e i modi». Inoltre, un'analogia riduzione da tre a due fattori avverrebbe all'interno della categoria degli oggetti: Aristotele (*Poet.* 1448a 1-5: 5), infatti, sembrerebbe non mantenere l'impostazione iniziale che differenzia tali oggetti, nient'altro che «persone in azione» (prattonta-), in persone, appunto, «migliori»

²⁴ Lanza (1987b: 28) ha giustamente notato come sia «nel compimento e non nel nucleo embrionale che Aristotele, a differenza dei moderni, coglie la vera essenza della tragedia»: diversamente dal pensiero dell'origine, che valuta la fine a partire dall'inizio, Aristotele ragiona in senso contrario, in una direzione per la quale l'inizio è in funzione dello sviluppo e della fine stessa: fatto, com'è facile comprendere, di fondamentale importanza nel giudizio dell'epica, della tragedia e del loro rapporto.

²⁵ Facendo una breve escursione in territori che si esploreranno più avanti, è possibile ricordare qui l'estensione all'epica della catarsi tragica proposta da Gibaldi Cinzio nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi*: un fatto che, se testimonia «una lettura faziosa e partigiana» della *Poetica*, «ambiguamente forzata [...] quando, addirittura, non [...] ridotta a puro e semplice formulario» (Rasi 1987: 280), della *Poetica* sfrutta nondimeno un'articolazione tale da legittimare questo tipo di procedimento estensivo. Su questo punto, l'interpretazione estensiva e creativa di Gibaldi verrà peraltro condivisa da Minturno (1971: 9), da un autore, cioè, di orientamento opposto rispetto a quello proprio di Gibaldi nella discussione cinquecentesca dei generi letterari.

(bel tìonta-), «peggiori» (ceirona-) o «simili (toioutou-) a noi», determinando, con la scomparsa del termine mediano, «la dicotomia divenuta classica» (Schaeffer 1992: 16) tra le due opzioni estreme; proprio quest'ultima dicotomia, combinandosi con una «distinzione dei modi anche'essa [...] duale» (*ibidem*), se è vero che l'imitazione può essere narrativa o drammatica, permette di configurare uno schema quadripartito (*ibid.*: 17), originariamente dovuto a Genette (1981: 14), dove le diverse possibilità risultano dall'azione congiunta dei due criteri, *modo* e *oggetto*, rispettivamente articolati nelle coppie *narrativo/drammatico* e *superiore/inferiore*. Si ricavano, così, quattro determinazioni:

- a) narrativo superiore;
- b) drammatico superiore;
- c) narrativo inferiore;
- d) drammatico inferiore.

Nella prima modalità prende naturalmente posto l'epica, mentre nella seconda si situa la tragedia e nella quarta la commedia (la terza, che potrebbe essere la zona della parodia, non è direttamente contemplata nella *Poetica*). Va detto, tuttavia, che l'operazione di schematizzare non è estranea a una certa radicalizzazione; basti pensare, per esempio, a come Paduano legga lo stesso passaggio che permette a Schaeffer – e che prima aveva permesso a Genette – di costruire lo schema appena richiamato in una prospettiva tutta diversa, intesa a valorizzare proprio il momento di transizione contro il polarizzarsi dell'alternativa tra persone «serie» (spoudaiou-) e persone «dappoco» (faul ou-): l'ingresso nella discussione della categoria media delle persone «come noi», che trasforma la «bipartizione» in «tripartizione», testimonierebbe

l'effetto immediato della traduzione di un linguaggio qualitativo, assoluto, in un linguaggio quantitativo che, individuando un confronto tra soggetto imitante e oggetto imitato, deve ammettere una relazione di uguaglianza come punto di passaggio dall'inferiorità alla superiorità. (Paduano 1998b: 71)

Altrettanto controversa o quantomeno non univoca (Else 1957: 90-101) è l'interpretazione del breve passaggio su cui si fonda la distinzione, non esente da un'ascendenza platonica, tra poesia narrativa e poesia drammatica (*Poet.* 1448a 19-24), e anche in questo caso, a voler semplificare i termini della questione, si tratta di propendere per una

bipartizione o viceversa per una tripartizione, elevando a oggetto autonomo la categoria mediana che contempla la presenza del modo drammatico all'interno di quello narrativo²⁶. Scegliere, in questa sede, conta meno rispetto a mettere in evidenza come Omero sia indicato in quanto esempio di narratore che si apre alla modalità drammatica «trasformandosi di volta in volta in qualcun altro» (εἴτερον τι γιγνόμενον) – una specificità che, come si avrà occasione di vedere presto, è tra i principali motivi delle lodi che Aristotele tributa al poeta dell'*Iliade*.

Si è ricordato in precedenza come Schaeffer si impegni a collocare Aristotele in una posizione di non recuperate fecondità e modernità affrancandone il testo da alcune limitanti ricezioni e, prima ancora, da se stesso – un'operazione, quest'ultima, condotta attraverso la scomponibilità della *Poetica* in prospettive distinte (normativa, descrittivo-analitica, essenzialista) e reciprocamente irriducibili; a proposito del passaggio appena citato, quello che culmina nello schema quadripartito, Schaeffer afferma che «i criteri strutturali sono esclusivamente differenziali» e come tali «non presuppongono la conoscenza dell'essenza della tragedia, dell'epopea, ecc., ma si limitano a definirle in base a tratti pertinenti oppositivi» (Schaeffer 1992: 17). L'espressione «esclusivamente differenziale» suggerisce la possibilità di

²⁶ Già Else (1957: 91), che notava come il dibattito fosse ormai di «lungo corso», stigmatizzava l'uso di definire «platonico» lo schema tripartito (comprendente le varietà di poesia narrativa, drammatica e mista) e «aristotelico» quello bipartito (senza, cioè, la categoria di mezzo); dal canto suo, Else, mentre suggeriva di «abbandonare queste etichette», considerava tripartito anche lo schema di Aristotele, ma in una versione propriamente «aristotelica» e dunque irriducibile alla griglia di Platone. Lanza (1987c: 123) opta di contro per «una bipartizione che l'asimmetria sintattica aristotelica non deve oscurare», sottolineando come l'alternativa fondamentale sia tra «poesia diegetica» e «poesia drammatica» con l'aggiunta di una «sottodivisione» poiché «la diegetica può contenere o no discorso diretto». Paduano, che traduce assecondando la tripartizione, spiega in nota (1998b: 71) come «l'opposizione fondamentale» riguardi «la poesia in cui il soggetto dell'enunciato è uno solo» e «la poesia in cui i soggetti sono molti». Non essendo scopo di questo lavoro risolvere il dibattito né prendervi parte in maniera diretta, ci si permetterà di sospendere la questione (basti averne dato parzialmente conto): il seguito del paragrafo, tuttavia, farà comprendere la posizione qui assunta in riferimento al problema che ci si avvia a discutere.

uno sguardo pressoché neutro, non invischiato nell'inattuabile paradigma essenzialista né tantomeno nell'ingombrante sistema prescrittivo; eppure, ancora una volta, isolare un punto di vista del tutto separato dagli altri non è facile. Concentrandosi sul *modo*, e riattivando la strategia di lettura dell'opposizione binaria a cui ci si riferiva all'inizio di questo paragrafo, è possibile mostrare come la coppia *drammatico/narrativo* non consista in una nuda differenza, ma contempli anche un aspetto valutativo che, già non troppo distante dalla piega prescrittiva, si rivela solidale con la concezione biologica che proprio a quest'altezza dovrebbe essere invece neutralizzata.

Si è accennato all'ammirazione che Aristotele esplicitamente manifesta per Omero; l'elogio – evento raro in Aristotele a livello generale, e per questo ancora più significativo nello specifico (Düring 1976: 208) – non deve essere ricondotto a un motivo soltanto, e tuttavia c'è un tratto che rende Omero degno di lode al punto da essere ripetuto in due occasioni, in entrambi i casi funzionale a definire l'unicità del poeta:

E sebbene Omero fosse soprattutto poeta serio – unico non solo perché componeva bene, ma anche perché componeva in forma drammatica (*mimhsei- dramatika- epoihsen*) –, fu anche il primo a introdurre la forma della commedia, drammatizzando non l'invettiva ma il riso. (*Poet.* 1448b 34-38: 7)

Omero, oltre a tantissimi altri meriti, è il solo dei poeti che non ignora quello che deve fare. Il poeta infatti deve parlare il meno possibile in prima persona: non è in questo che esercita l'imitazione. Mentre gli altri non fanno che declamare in prima persona, e fanno poche e rare imitazioni, Omero dopo un breve proemio introduce subito un uomo o una donna o un altro personaggio, tutti forniti di carattere. (*Poet.* 1460a 5-11: 57).

Misurata sullo schema di Genette recepito da Schaeffer, la qualità di Omero evidenziata in questi due brani sembra quasi ossimorica: essa, di fatto, consiste nella capacità di narrare drammaticamente, di imitare in maniera tale da riuscire a congiungere i due modi attraverso cui l'imitazione stessa si distingue in narrativa e in drammatica. Inoltre, come si vede bene nel secondo passo citato, proprio la vocazione drammatica è ciò che, distinguendo Omero dagli altri poeti, lo rende «unico» (*mono-*) e

dunque *migliore*. In tale preferenza – nella ragione, cioè, per cui questo giudizio viene formulato – è implicita, ma ben percepibile, una parallela preferenza per la modalità drammatica dell'imitazione. Di questo passaggio, che permette di comprendere il dislivello intrinseco alla coppia apparentemente orizzontale formata dai termini *narrativo/drammatico*, scoprendo l'operatività di un principio valutativo *dentro* la neutralità apparente di una descrizione differenziale, sarà possibile individuare la causa profonda nella concezione dell'evolversi della letteratura, un'evoluzione in cui – l'immagine biologica non è fuori luogo – un'azione decisiva è svolta dal paradigma organico-essenzialista. Vengono a combinarsi, in questo snodo, fattori che si sono man mano accumulati nel corso dell'analisi: il modello di sviluppo della letteratura, quello per cui l'epica costituisce un primo stadio del cammino evolutivo che conduce alla tragedia, è traducibile in uno schema in base a cui il modo drammatico rappresenta la maturità imitativa del modo narrativo²⁷; uno stato maturo, di compimento²⁸, nel quale sarebbe davvero impossibile – e peggio, sbagliato – isolare evoluzione, valutazione, definizione e prescrizione. Qualcosa di necessario muove il discorso di Aristotele, capace di rivelare una struttura che, per quanto non determini il formarsi di un apparato applicabile in via immediata – di qui la sua apertura, la sua interminabile produttività – non lascia prendere di sé parti che non siano già implicate in altre parti apparentemente diverse.

²⁷ Ci si potrebbe chiedere se collocare l'arte intera nel segno dell'imitazione (*Poet.* 1447a 15), della quale si mette in luce il carattere naturale (1448b 5-27), non comporti di per sé una predilezione per il modo drammatico a scapito dell'opzione narrativa. Occorre tuttavia ricordare come la preferenza in questione non riguardi l'aspetto della messa in scena, ma piuttosto le ragioni compositive: Aristotele, del resto, è esplicito nel ritenere che la tragedia riveli «le sue qualità alla lettura» (1462a 11-12: 65) e «anche senza vedere» (1453b 4: 29), cioè «anche in assenza di scena e di attori» (1450b 18-19: 17).

²⁸ Cerasuolo (1995: 282), in un saggio solo marginalmente dedicato alla *Poetica*, nota in via incidentale che in essa Aristotele «considera paradigmatici» tragedia e poema epico omerico «perché hanno raggiunto il loro telò»: se è corretta l'analisi proposta in questa sede, bisognerà dire che solo alla tragedia è riconosciuto un carattere di compimento; la tragedia, anzi, è il compimento dell'epica, e questa è un sottoinsieme di quella proprio per il fatto di rappresentarne, allo stesso tempo, una sorta di nucleo embrionale.

Si torni ora al momento in cui, dopo la mossa che inquadra l'epica nella più vasta area della tragedia, di quest'ultima Aristotele intraprende l'analisi, offrendo prima una definizione complessiva²⁹ dell'oggetto e presto giungendo, previa una rapida discussione dei singoli punti, a una classificazione delle sue componenti (*Poet.* 1450a 7-10: 13):

La tragedia ha dunque necessariamente sei parti, che determinano le sue qualità: la trama, i caratteri, la dizione, il pensiero, lo spettacolo e la musica.

«Classificazione», si è detto, perché, nonostante non occorra immaginare una sequenza rigidamente disposta in senso di importanza decrescente per ciascuno dei suoi elementi – non si comprenderebbe altrimenti perché la «musica», di cui l'epica difetta, costituisca nel finale della *Poetica* uno dei tratti che fanno preferire la tragedia nel confronto fra i due generi (*Poet.* 1462 a 14-17), né si capirebbe il riferimento alla messinscena dell'opera come controprova decisiva della validità di scelte operate in sede compositiva³⁰ –, la «trama» (μῦθος) è senz'altro «l'anima della tragedia», mentre i «caratteri» (ἥθος) seguono «al secondo posto» (*Poet.* 1450a 38-39: 15). Sebbene si debba evitare di ritenere pienamente sovrapponibile il concetto di «carattere» (ἦθος) a quello, moderno, di

²⁹ Definizione che, per quanto celeberrima, merita di essere ricordata per intero: «tragedia è imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una sua grandezza, in un linguaggio condito da ornamenti, separatamente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, che attraverso la pietà e la paura produce la purificazione di questi sentimenti» (*Poet.* 1449b 24-28: 13). Nella presente trattazione, tuttavia, non ogni punto di questa formulazione verrà compiutamente discusso, poiché, per quanto riguarda la teoria dell'epica, non tutti gli elementi esposti qui hanno assunto la stessa capacità di condizionare la tradizione.

³⁰ Nonostante l'impossibilità di verificare sui testi citati, perché perduti, le affermazioni di Aristotele, sembra esplicita, a proposito della rilevanza del momento spettacolare, l'apertura del diciassettesimo capitolo: «Bisogna comporre le trame e fornirle di dizione tenendole il più possibile davanti agli occhi. In questo modo, vedendo con la massima chiarezza come se ci si trovasse in mezzo ai fatti medesimi, si può trovare ciò che è conveniente e sfuggiranno meno le contraddizioni. Prova di questo è l'accusa mossa a Carcino. Anfiarao tornava dal tempio, cosa che a non vederlo sfuggiva; ma sulla scena non ebbe successo perché ciò infastidì gli spettatori» (*Poet.* 1455a 22-29: 37).

«personaggio»³¹, la gerarchia (Belfiore 1983-1984: 124; Stara 2004: 49) proposta nel sesto capitolo della *Poetica* è precisa e trasparente nell'affermare, in prospettiva strutturale, la preminenza del “tutto” sulle “parti”.

Doležel (1990: 29), autore di un'indagine sulla mereologia di Aristotele non limitata alla sola *Poetica*, ha indicato quest'ultimo aspetto come «*postulato della non additività (non sommabilità)*», un principio secondo cui le «proprietà dell'intero [...] non possono essere derivate dalle proprietà delle parti» (*ibidem*). Una simile caratterizzazione della relazione tra il tutto e i suoi elementi costitutivi è in linea con il modello biologico – quello che, per quanto carsico a livello manifesto, si è già scoperto operativo in altri settori della *Poetica* – e con un parallelo paradigma di necessità causale per cui le parti si definiscono in rapporto alla funzione che assumono nel quadro dell'insieme, laddove l'insieme stesso è irriducibile a una sola di esse e, di più, alla loro semplice somma: ne deriva, come prima conseguenza, la non-autonomia della singola parte, isolabile sì «ai fini dell'analisi e della descrizione strutturale» (*ibidem*) eppure non scindibile dal tutto e destinata, anzi, a trovare rilievo ontologico soltanto nell'intero. Per esprimere la questione in termini desunti dal lavoro di Matte Blanco³², si può notare come Aristotele segua una logica asimmetrica, facendo propria l'impostazione scientifico-razionalista per cui la parte (singola) non è mai in grado di valere per il tutto – l'una e l'altro essendo, in altre parole, oggetti radicalmente distinti. Resta da chiedersi, tuttavia, se tale logica sia condivisa anche dai testi letterari cui la teoria stessa aspira a risultare applicabile, oltre a porsi, prima di questo movimento di ritorno, come discorso ricavato dai testi

³¹ Paduano (1998: xi) definisce il «carattere» come la «sostanza morale che determina l'agente in direzioni qualitativamente diverse, e innerva la trama dando fondamento e motivazione alle scelte soggettive»: una definizione, come si vede, senz'altro prossima al concetto di personaggio, e tuttavia non coincidente con esso. Si tratta di una cautela che, per esempio, non adotta Belfiore (1992: 93-110) in uno studio comunque in linea con le riserve di Paduano (1998: xvi) verso lo studio psicologista del personaggio e, di più, verso l'idea che tale psicologismo costituisca un travisamento della lettera aristotelica (Belfiore 1992). Sul concetto di *h\qo~*, inoltre, va segnalato il dibattito tra Held 1985, 1995 (24-46) e Schüttrumpf 1970, 1987.

³² Ci si riferisce, in particolare a due testi, il secondo più celebre del primo: cfr. Matte Blanco 1995 e 2000.

medesimi. Viene qui alla luce una circolarità che, tradizionalmente intesa come garanzia di chiarezza, non è priva di una intrinseca problematicità, perché il meccanismo circolare può produrre l'imposizione al testo di tratti di unità e di coerenza che stanno, al di fuori di esso, nell'intenzione di lettura dell'interprete, nella sua disposizione esegetica (Gellrich 1988: ix-xiv)³³.

E così, a proposito della *Poetica*, più ancora che agli effetti collaterali di chiusura dovuti al «*postulato della completezza*» – l'altro postulato, appunto, che Doležel (1990: 29-30) ha individuato studiando la mereologia di Aristotele, un principio in base a cui, essendo «ogni categoria di ordine superiore [...] sostituita dall'insieme esaustivo e necessario dei suoi costituenti», si raggiunge «un alto grado di coerenza logica» che però non lascia «spazio alcuno per innovazioni strutturali» –, occorrerà avere riguardo per la possibilità di una costrizione nel senso di una struttura “asimmetrica” di un oggetto, il testo letterario, del quale non è lecito escludere aprioristicamente un'articolazione che contempli pure una logica “simmetrica”, scandalosa variante che non riconosce la distinzione tra le parti e il tutto³⁴. In gioco c'è la possibilità di sottomettere alla ragione (Gellrich 1988: 5) qualcosa – l'opera, cioè – che alla ragione

³³ Nel passaggio specifico, Gellrich accoglie una fulminante suggestione di de Man (1975: 38). Lanza (1987b: 68) è in linea con questa impostazione quando, sostenendo l'origine esogena rispetto ai testi del principio di unità, afferma che «le tragedie di cui disponiamo, ad eccezione di poche, appaiono piuttosto restie ad inscrivere nei moduli aristotelici. L'unità della composizione poetica, che diviene la regola dominante della poesia dotta ellenistica e quindi romana, appare latitante in una tradizione scandita dalla diretta fruizione rituale, né compare nella riflessione platonica sulla poesia. Il principio di unità sembra dunque provenire dall'esterno. Che l'uno sia meglio dei molti, il compiuto dell'indefinito, l'intero della somma delle parti, non scaturisce dai principi propri dell'imitazione, ma le viene imposto».

³⁴ A proposito della coppia *parte/tutto*, il «principio di simmetria», che «governa [...] le manifestazioni o processi dell'inconscio più profondo», funziona secondo la seguente modalità: «se *a* è parte di *B*, *B* è parte di *a*; e se *c* o *d* è parte di *B*, *B* è anche parte di *c* o *d*. Ne segue che la parte è identica al tutto e a ogni altra parte (propria) di un dato insieme, poiché secondo i principi della logica, se *a* è parte di *B* e *B* è parte di *a*, *a* e *B* sono identici» (Matte Blanco 2000: 153); per dirla con una formula, «il principio di simmetria tratta la parte propria come se fosse impropria» (*ibidem*).

saprebbe resistere, la possibilità di estromettere l'internamente aporetico disinnescandone le ambiguità attraverso un confinamento nei regni del marginale e l'anomalo. Se «l'eredità della mereologia aristotelica è [...] fondamentale» nell'istituire le analogie e le associazioni tra «strutture della poesia e strutture dell'organismo vivente» (Doležel 1990: 31), ponendosi in tal modo quale «perentorio *memento* della totale inadeguatezza di qualsivoglia teoria, metodo, modello della *poiesis* che si limiti alle parti senza considerare l'intero» (*ibidem*)³⁵, ciò comporterà l'imposizione da parte della *Poetica* alla teoria della letteratura, ai testi e allo sguardo sui testi della propria preferenza per una logica – quella asimmetrica – che affermi il valore della distinzione stessa tra il tutto e le parti; non solo: che, tra i due termini, prediliga il primo. Ancora una volta, infatti, l'istituzione della differenza deve far pensare a uno squilibrio e non a una neutralità: distinguere fra parti e tutto, in Aristotele almeno, è mossa in rapporto di reciproca implicazione col preferire le istanze del tutto rispetto a quelle delle parti.

Questa superiorità del tutto, che innerva il testo aristotelico nel suo complesso, trova espressione diretta nelle ultime battute dell'ottavo capitolo della *Poetica*, una sezione volta a chiarire quale sia il carattere dell'unità, per così dire, autentica:

Come dunque, nelle altre imitazioni, è imitazione unitaria quella di un solo oggetto, così anche la trama, essendo imitazione di un'azione, deve esserlo di una sola e intera, e le parti che la compongono devono essere collegate in modo tale che, cambiando o togliendo una parte, l'intero risulti alterato o sconnesso: infatti quello che, presente o assente, non produce conseguenze evidenti, non è parte dell'intero. (*Poet.* 1451a 30-35: 19)

Con un procedimento di cui Saussure (1967: 33-34) avrebbe ripreso l'aspetto per distinguere, attraverso l'impiego della famosa metafora degli scacchi, ciò che è strutturale da quello che non lo è, Aristotele discrimina tra *parte* e *tutto* e, insieme, tra *parte* e *non-parte*; quest'ultima differenza, in particolare, è possibile sulla base del concetto stesso di «intero» (to; o| on), il fine, si potrebbe pensare, in vista del quale ogni

³⁵ Si noti come, nella formulazione di Doležel, sia palese la solidarietà tra paradigma biologico e capacità di sguardo "strutturale" che, come si è visto sopra, Halliwell (1986: 97-99) contesta.

singolo passaggio acquista la sua giustificazione, la sua dignità a esistere. Così come in precedenza Aristotele aveva sostenuto che «non si agisce [...] per imitare i caratteri, ma si assumono i caratteri in dipendenza delle azioni, di modo che gli eventi e la trama sono il fine della tragedia, e il fine è la cosa determinante» (*Poet.* 1450a 20-23: 15), egli ora presenta un'unità che non si lascia leggere in quanto semplice somma di elementi minori; un'unità, viceversa, tale per cui ogni fattore costitutivo sparisce in essa, tolto e conservato – davvero *aufgehoben* – nell'uno-e-intero che esclusivamente conta e che, di conseguenza, è misura della possibilità di individuare, quantomeno nell'analisi, le parti di cui è composto.

La fisionomia del concetto di unità che si sta delineando, connessa con il principio di causalità cui si è accennato sopra, prevede che rimanga escluso dalla struttura del testo ciò che, con quella medesima unità, non intrattiene rapporti necessari: ogni fattore che non converga in direzione dell'unità di azione, insomma, è extra-organico, e come tale non è. Si riprenda, allora, la definizione di «intero» che segue all'asserzione secondo cui «la tragedia è imitazione di un'azione compiuta e», appunto, «intera» (tel eia~ kai; o| h~ prakew~):

Intero è ciò che ha un inizio, una fase mediana e una conclusione. Inizio è ciò che esiste di per sé, senza venire necessariamente dopo qualcos'altro, e dopo il quale c'è o si produce qualcos'altro; conclusione al contrario è ciò che esiste necessariamente o per lo più dopo qualcos'altro, e dopo il quale non c'è nient'altro. In mezzo sta quello che viene dopo qualcos'altro ed è seguito a sua volta da qualcos'altro. (*Poet.* 1450b 26-31: 17)

Per quanto a un contatto superficiale questo passaggio rischi di sembrare del tutto ovvio, esso è invece fondamentale nello stabilire la connessione sistematica tra i diversi momenti, prevedendo che l'uno si definisca soltanto in stretto rapporto con l'altro: lo sviluppo necessario (l'italiano «necessariamente» traduce il greco ἐκ ἀναγκῆ-) che conduce dall'«inizio» (ἀρχή) alla «fine» (tel euth) passando per il «mezzo» (μεσον) cassa tutto ciò che non si subordina alla linearità causale, disciplinando nella direzione centripeta del tel o~ le eventuali spinte centrifughe che il testo può contenere – e che, dunque, se si accetta l'immagine implicita nel verbo «contenere», sono in grado di rendere il testo *più grande* di se stesso o, con l'espressione che Orlando riferiva in generale alla letteratura (1992:

163), «non semplicemente identico a se stesso». Nel ramo del paradigma biologico attivo a livello della struttura del singolo testo – l'altro fronte su cui il modello organico esercita un'azione sensibile, come si ricorderà, è quello relativo al ciclo di vita dei generi letterari (Schaeffer 1992: 19-20) –, ricorre, con varie declinazioni, l'immagine di un oggetto che possa essere tenuto insieme in una sola presa. Il fatto che «come [...] deve esserci una grandezza per i corpi e per gli animali, abbracciabile con lo sguardo, così anche le trame devono avere una loro lunghezza, abbracciabile con la memoria» (*Poet.* 1451a 3-6: 17) concerne in prima battuta una questione estetica secondo cui, presupponendo sempre un confronto col vivente, il bello si dà in una giusta proporzione, lontana dagli opposti eccessi del «minuscolo» e del «gigantesco»; va detto, però, che la prevista qualità in base alla quale si possono «abbracciare insieme l'inizio e la fine» (*Poet.* 1459b 19-20: 55) interessa altri fattori.

Nel breve capitolo ventitreesimo, Aristotele loda di nuovo Omero, stavolta per la scelta, che lo fa apparire «prodigioso rispetto agli altri», di non aver rappresentato l'intera guerra di Troia, «anche se essa aveva un inizio e una fine», ma di averne estratta una parte corredandola poi di «molti episodi» senza per questo perdersi in un'«azione multipla», perché gli episodi stessi non sono eccentrici ma funzionali all'unità dell'opera; prima di questa sezione pratica, che riguarda la seconda parte del capitolo, Aristotele avvicina il problema da un punto di vista teorico, sostenendo che, relativamente

[...] all'imitazione narrativa in versi, bisogna comporre le trame in maniera drammatica attorno a un'azione sola, intera e compiuta, con un inizio, un mezzo e una fine, perché procuri il piacere suo proprio come un unico organismo vivente. Una tale composizione non deve essere simile alla storia, dove necessariamente si ha l'esposizione non di un'azione ma di un periodo di tempo e dei fatti accaduti in questo periodo a una o più persone, ognuno dei quali sta con gli altri in un rapporto casuale. (*Poet.* 1459a 17-24: 53)

Segue un esempio tratto, appunto, dalla storia:

Come la battaglia navale di Salamina e quella di Sicilia contro i Cartaginesi avvennero contemporaneamente, ma senz'essere indirizzate allo stesso fine, così anche nei tempi successivi spesso un

«In guisa d'acqua che rinchiusa ingorga»

fatto avviene dopo un altro, senza che ne scaturisca nessun fine. (*Poet.* 1459 a 24-29: 53)

Se la semplice sincronicità non è garanzia di unità, poiché due o più fatti possono essere completamente indipendenti benché contemporanei, non assicura il conseguimento di una trama unitaria nemmeno l'ancorare l'imitazione a una sola persona: il principio, sul quale si tornerà più avanti in ragione del rilievo decisivo che avrebbe assunto nel Cinquecento, implica una distinzione tra azione e agente, una differenza tale per cui l'unicità del secondo non comporta l'automatica unità della prima. È materia del capitolo ottavo, che, prima della chiusura già citata sopra, presenta uno sviluppo analogo a quello appena osservato per il capitolo ventitreesimo, facendo come quest'ultimo seguire, a un'iniziale discussione di taglio teorico, una breve sezione comparativa sui testi destinata a concludersi con un ulteriore elogio dell'unità in accezione omerica:

La trama è unitaria non, come alcuni pensano, quando riguarda una sola persona: a quell'uno infatti possono succedere molte e infinite cose, da alcune delle quali non si ricava nessuna unità. Vi sono anche molte azioni di una sola persona, dalle quali non si forma nessuna azione unitaria. Per questo motivo hanno evidentemente sbagliato tutti i poeti che hanno composto un'*Eracleide*, una *Teseide*, o simili. Pensano che siccome Eracle è un individuo, una debba risultare anche la trama. Omero invece come la solito si distingue e sembra aver visto bene anche su questo punto, sia per arte o sia per natura: componendo l'*Odissea*, non vi mise tutti i fatti accaduti a Odisseo, per esempio che ricevette una ferita sul Parnaso, o che si finse pazzo durante l'adunata dei Greci, perché, dato uno di questi due fatti, l'altro non può dirsi accaduto secondo necessità o verosimiglianza – compose invece l'*Odissea* intorno a un'unica azione nel senso che ho detto, e allo stesso modo anche l'*Iliade*. (*Poet.* 1451a 16-30: 19)

L'unità, insomma, non è soltanto questione riguardante il "bello" artistico misurato sul modello del bellezza naturale, ma interessa la dimensione epistemologica della poesia e, più in generale, dell'arte: il famoso verdetto secondo cui «la poesia è più filosofica [...] della storia» – sorretto dal fatto che «la poesia si occupa piuttosto dell'universale, mentre la storia racconta i particolari» e questa «dice le cose accadute»

mentre quella le cose «che potrebbero accadere» (*Poet.* 1451b 4-7: 21) – incontra nel concetto stesso di unità un momento di primaria importanza, perché è esso il parametro che consente di distinguere l'inessenziale dall'essenziale, l'accidentale dal necessario. Una è l'azione che non ammette un "fuori": ogni cosa tende al fine e nel fine si compie ogni cosa, senza che, da un lato, si dia parte eccentrica rispetto al telos (non funzionale, cioè, al suo raggiungimento), senza che, dall'altro, il telos medesimo rinvii oltre se stesso.

Se non è difficile comprendere, anche da un punto di vista intuitivo, come in uno stesso tempo sia possibile lo svolgimento di azioni tra loro autonome e, analogamente, come un soggetto possa essere protagonista di azioni indipendenti tra loro, più complicato risulta capire quale sia un'azione intera e compiuta: quali ne siano, in altre parole, i limiti. A tal proposito, Bittner (1992: 99-103) ha sostenuto che l'esprimersi in termini di «azione», ritenendo perciò segmentabile il flusso dell'agire in tratti minimi di attività significativa (questo, infatti, sarebbe propriamente una «azione»), costituisca di per sé indice di aristotelismo: non «il campo dell'attività», ma «l'esigenza di colui che descrive» quella stessa attività sembra il criterio utile a isolare i confini di un'azione – movimento che, tuttavia, non produce la conoscenza di che cosa sia un'azione, ma soltanto la possibilità di parlare di essa, e di conseguenza, in prospettiva pragmatica, di riconoscerla, sapendo che, se «nulla è semplicemente un'azione», tuttavia «qualunque porzione di attività può essere intesa come tale» (*ibid.*: 103). Il lavoro di creazione dell'unità, nell'analisi di Bittner, è direttamente proporzionale a un distanziarsi dalla frammentarietà, ovvero da una dimensione che dell'uomo e del suo agire è ineludibile prerogativa; e così, questo affrancamento teorico da una situazione reale – una sorta di liquidazione a tavolino di una complessità che non si lascia catturare in favore di un frammento elevato a totalità che di quella stessa complessità possa fare le veci – determina, ancora secondo la lettura di Bittner, un'inadeguatezza della tragedia (e, per proprietà transitiva, dell'epica) a raccontare la vita di «esseri umani frammentari» (*ibid.*: 109), una falsificazione della quale il concetto medesimo di «frammentarietà» è la più sintomatica testimonianza, formato per contrasto com'è, con la sua intonazione difettiva, sul fantasma dell'eroe tragico definito attraverso la categoria di «totalità»: illusoria quest'ultima, illusoria, anzi, «infantile» («childish») l'eventualità che «una vita umana possa essere concentrata in una sola azione, possa

essere esposta nella sua interezza alla felicità e alla distruzione, e dannata o salvata in un colpo» (*ibidem*).

È facile accorgersi che Bittner lascia scivolare dentro la sua critica elementi che alla *Poetica* si sono sovrimpresi nel corso del tempo, valori del concetto di unità che recano qualche tratto non esente, con ogni probabilità, da influenze hegeliane e post-hegeliane. Ci saranno ripetute occasioni per tornare in modo più diretto sul tema: è vero, però, che l'unità di Aristotele, senz'altro ancora al di qua di letture così fortemente connotate in senso assiologico e magari etico, recide alla radice la possibilità di una lettura dell'unità di azione più ambigua, offrendo, al contrario, strumenti concettuali decisivi per valutare i testi a partire dalla coppia antitetica *unità/frammentarietà* destinata a trovare declinazioni diverse nella teoria letteraria successiva, ma in grado di confermarsi vitale in sempre nuove forme. Se evidente, e dichiarata, è la matrice aristotelica dei dibattiti cinquecenteschi sull'unità e sulla varietà, non prive di un'aura riconducibile a questa mai esaurita origine saranno altre polarità, da quella romantica e post-romantica che oppone *totalità* e *frammentarietà*, all'antitesi tra *monologismo* e *dialogismo*, fino all'alternativa, familiare alla critica tassiana, tra *uniformità* e *multiformità*.

Anche a un semplice contatto impressionistico, l'ultima coppia esibisce più delle altre una certa continuità con la coppia oppositiva *uno/molteplice* di cui recentemente, in uno studio sul personaggio e sull'identità, Bottioli ha messo in discussione la produttività, in particolare sostenendo che essa possa costituire un vero «ostacolo epistemologico» (Bottioli 2008: 46) da superare attraverso l'opposizione tra *diviso* e *indiviso*. Senza entrare direttamente nell'argomento di Bottioli, ma estraendo dalla sua lettura la suggestione appena ricordata – con l'avvertenza che «l'effetto di distorsione causato da una coppia filosofica non implica che si debba sopprimerla», ma «piuttosto [...] ridimensionarne l'importanza e il ruolo [...] subordinandola ad altre coppie concettuali» (*ibidem*) –, si può avanzare l'ipotesi che la coppia *diviso/indiviso*, posta in rapporto con quella formata da *uno* e *molteplice*, ne permetta una visione più dinamica perché meno compressa sull'alternativa netta tra un polo e l'altro, e capace, anzi, di attrarre l'opposizione stessa all'interno di ciascuno dei due poli, tanto che, per esempio, diventa possibile pensare a una *unità divisa* e a una *molteplicità* (o *varietà*) *indivisa*. Invece di opporsi alla *varietà*, di rappresentarne il contrario, *l'unità divisa* contempla dentro di sé la possibilità della

contraddizione, diviene un'unità che non coincide pienamente con se stessa e come tale si rende indisponibile a lasciarsi costringere nelle rigide maglie di una relazione di contrarietà con il suo presunto opposto. L'*unità divisa*, insomma, sfugge alla semplice opposizione con la *varietà* poiché la prevede quale suo momento costitutivo, costruendosi – e decostruendosi – con essa.

La *Poetica*, almeno a un livello manifesto, non prevede l'unità divisa: i ricorrenti accenni alla «trama plurima» (το πολυμουνον, *Poet.* 1456a 12: 41), infatti, sono altra cosa, poiché in quel caso non si tratta tanto di schiudere alla contraddizione il concetto di unità, quanto piuttosto di combinare l'uno e il vario in una unità che sia tale «per congiunzione» (*Poet.* 1457a 30: 45), secondo ciò che Aristotele scrive dell'*Iliade*. Mentre giudica negativamente le trame «episodiche», nelle quali «gli episodi si susseguono l'uno all'altro senza verosimiglianza né necessità» (*Poet.* 1451b 34-35: 21), Aristotele non esclude la possibilità di trame composte da più parti, addirittura considerando una soluzione di questo tipo appropriata per la struttura dell'epica. È un punto delicato, perché non scevro di una ambiguità di fondo: l'apparente apprezzamento dell'unità composita dell'epica³⁶, o quantomeno una valutazione superficialmente neutra di questa caratteristica («Nei drammi gli episodi sono concisi, mentre la poesia epica vi si dilunga»: *Poet.* 1455b 15-16: 39), si converte, all'altezza del capitolo conclusivo del trattato, nel più efficace parametro attraverso cui giustificare e formulare la preferenza per la tragedia a detrimento dell'epica stessa, anche ammesso che per quest'ultima si prenda il caso, eccezionalmente asintotico quanto a perfezione, rappresentato dall'opera di Omero. Scrive Aristotele:

La tragedia possiede tutte le caratteristiche dell'epica (può anche adoperarne il metro), e in più però, aggiunta tutt'altro che piccola, la

³⁶ Nel capitolo ventiquattresimo, uno di quelli esplicitamente dedicati al confronto tra epica e tragedia, Aristotele scrive che «per quanto riguarda le dimensioni, l'epica presenta la peculiarità che, mentre nella tragedia non si possono imitare contemporaneamente più parti, ma solo quella messa in scena e recitata dagli attori, l'epica, per il fatto di essere una narrazione, può rappresentare contemporaneamente più parti: esse, se appropriate, accrescono la dignità dell'opera, la quale ne ricava un vantaggio in termini di grandiosità e per il fatto di mutare il sentimento dello spettatore, accumulando episodi diversi» (*Poet.* 1459b 23-20: 55).

musica, attraverso la quale i piaceri diventano più evidenti – un'evidenza che possiede sia alla lettura che all'esecuzione. Inoltre il fine dell'imitazione si compie in uno spazio minore, ed è più piacevole ciò che è concentrato rispetto a ciò che è diffuso nel tempo, come se si mettesse *l'Edipo* di Sofocle nello stesso numero di versi dell'*Iliade*. Inoltre, l'imitazione epica è meno unitaria (prova ne è che da qualsiasi imitazione epica si producono più tragedie), mentre se se ne fa una sola trama risulta o troppo misera, se esposta in breve, o annacquata, se tiene dietro alla dimensione del metro. Intendo quando di più azioni se ne compone una: *l'Iliade* contiene molte parti di questo genere, e *l'Odissea* ne ha alcune che da sé posseggono grandezza autonoma: eppure questi poemi sono composti al meglio e il più possibile vicini ad essere imitazioni di un'unica azione. Differendo dunque per questi fattori, e inoltre per l'effetto dell'arte – in quanto epica e tragedia non devono produrre un piacere qualsiasi, ma quello specificato –, è chiaro che la tragedia, raggiungendo meglio questo fine, è superiore. (*Poet.* 1462a 14-b 15: 65-67)

Una cosa è affermare la possibilità di unità composita, considerandola allo stesso tempo prerogativa dell'epica e insieme suo invalicabile limite costitutivo sulla strada che conduce all'unità, altra cosa è (o sarebbe) concepire un'unità divisa e in sé contraddittoria: Aristotele accoglie la prima opzione, ma non è un eccesso sostenere che la *Poetica* porti avanti un tentativo di scongiurare la seconda, preservando così l'integrità, e si dovrebbe dire la perfezione, del polo da cui l'intera questione viene impostata, osservata e analizzata – salvaguardando la purezza, cioè, dell'unità.

Gellrich, nel corso di una lettura volta a mostrare come una concezione della tragedia che ritenga il conflitto elemento fondamentale del genere sia divenuta usuale solo in seguito alla decisiva influenza di Hegel³⁷, ha constatato quanto questo tratto fosse rimasto sconosciuto ad

³⁷ Gellrich (1984) prende le mosse da un conflitto tragico declinato in tre diverse modalità, familiari a un occhio moderno ma non tematizzate da Aristotele, per ciascuna delle quali viene individuata una specifica radice filosofica: si parla, allora, di conflitto psicologico di ascendenza esistenzialista – che vede assurgere la decisione a tema centrale –, di conflitto etico-sociale, quello in cui è propriamente più forte il ruolo di Hegel (si pensi alla lettura di *Antigone* offerta nella *Fenomenologia*), e infine di conflitto etico-religioso, una variante per la quale l'autrice ritiene essenziale il lavoro di Schiller.

Aristotele (e dunque, sia detto a margine del discorso, quanto non-aristotelica debba considerarsi ogni teoria della tragedia che verta sulla nozione di conflitto); non solo: di questa estraneità di Aristotele a una valorizzazione del conflitto medesimo come fattore distintivo e qualificante del genere tragico, Gellrich ha proposto di trovare un'origine nel rapporto tra lo stesso Aristotele e Platone, quest'ultimo sì capace di intuire la pertinenza del conflitto alla tragedia, ma orientato a dare, di quel nesso, un'interpretazione tutta negativa. Ci sarebbe una relazione, secondo la proposta di Gellrich, tra l'intrinseco potenziale sovversivo della tragedia per come Platone viene pensandola e la messa al bando dei poeti espressa nella *Repubblica*, e proprio alla luce di tale antefatto si dovrebbe leggere la teoria aristotelica della tragedia: la *Poetica*, in questa prospettiva, rappresenterebbe una correzione della posizione platonica organizzata attraverso l'addomesticamento sistematico, il disinnescamento della carica di destabilizzazione che il genere letterario reca con sé³⁸. «Se il conflitto non figura nella trattazione dell'opera drammatica offerta da Aristotele», scrive Gellrich (1988: 11), «questo è perché la sua insistenza sul *logos* della tragedia impedisce di porre attenzione precisamente agli elementi che turbano l'ordine logico, etico e sociale»: per un'assunzione in senso positivo del conflitto all'interno della teoria della tragedia occorrerà attendere Hegel³⁹; prima di questa svolta (che, lo si ripeta, è di fondamentale importanza per la successiva concezione della tragedia), il conflitto rimane escluso – una marginalizzazione per la quale, ancora

³⁸ Macintyre (1981: 151), per parte sua, notava che la filosofia di Aristotele si distingue per la «percezione del conflitto come di qualcosa che deve essere evitato o risolto»: ricordando questa idea, compatibile con il percorso critico di Gellrich, Halliwell (2006) ha cercato di attenuare la differenza tra l'interpretazione «moralista» di Platone e quella «formalista» di Aristotele riguardo alla tragedia, sostenendo che la lettura aristotelica sia più vicina a un tentativo di appropriazione filosofica della tragedia stessa (ciò che, per Gellrich, ne comporta appunto un addomesticamento) che non a uno sforzo di incontrare l'oggetto di studio nei suoi termini costitutivi (*ibid.*: 141).

³⁹ Gellrich (1988: 27) ritiene che, per elaborare una concezione del conflitto che tenga insieme distruzione e rigenerazione, Hegel accolga stimoli presocratici: la studiosa individua in Anassimandro, Eraclito ed Empedocle significativi precursori della *Kollision* per come essa è stata pensata dal filosofo tedesco. Sul rapporto tra Aristotele e alcune questioni proprie della filosofia presocratica, si può vedere anche Giordano Orsini 1975.

riferendosi alla lettura di Gellrich (*ibid.*: 161-162), l'eredità aristotelica sembra di primaria importanza.

Nel progetto di depurazione della tragedia dai tratti conflittuali che ne avevano decretato la condanna platonica, un posto di rilievo spetta naturalmente alla discussione sul «meraviglioso» (τὸ θαυμάσιον) e sull'«irrazionale» (τὸ ἀλογον), argomenti che, com'è noto, avrebbero avuto largo spazio nei dibattiti cinquecenteschi per quanto riguarda la definizione e la distinzione dei generi. Senza entrare in modo dettagliato nella questione, bisogna osservare il rapporto che, nel testo della *Poetica*, sussiste tra i due termini, perché il «meraviglioso», che è parte dell'effetto cui l'opera poetica mira, non comporta automaticamente l'introduzione dell'«irrazionale»: soltanto nell'epica, infatti, l'«irrazionale» è «matrice fondamentale del meraviglioso» (*Poet.* 1460a 13-14: 57), perché un testo non destinato alla rappresentazione è in grado di sopportare tratti che la scena renderebbe incredibili se non ridicoli⁴⁰; d'altro canto, esigenze di «necessità» (τὸ ἀναγκαῖον) e di «verosimiglianza» (τὸ εἰκόν) comandano il maggiore rispetto possibile del principio di causalità, una precetto che, se è più stringente per la tragedia, non è tuttavia privo di ricadute per l'epica stessa, essendo la disciplina di quest'ultima ricavata e modellata, come è stato ricordato sopra, su quella della tragedia. L'«irrazionale», in questo senso, è una riserva di soluzioni che all'epica è concessa dal suo carattere non-rappresentativo, ma per quanto riguarda la connessione dei fatti – la trama, cioè – lo sviluppo causale resta un fattore decisivo e valido non solo per la tragedia, ma anche, proprio come «sub-categoria» (Rosenmeyer 2006: 430) di quella, per l'epica. La sorpresa, elemento non secondario che il testo può conseguire nel ricevente, non si disgiunge dalla necessità di proteggere il rapporto causale tra gli eventi narrati o rappresentati:

[...] poiché l'imitazione è imitazione non solo di un'azione compiuta, ma di fatti terribili e pietosi, questi si producono soprattutto quando capitano contro le aspettative, ma l'uno a causa dell'altro. In questo modo si otterrà il meraviglioso meglio che da sé o per caso, perché

⁴⁰ Com'è noto, l'esempio indicato da Aristotele per provare la diversa e maggiore capacità di reggere l'irrazionale propria del testo narrativo rispetto all'opera drammatica consiste nell'episodio dell'*Iliade* (XX, 131-207) in cui si racconta l'inseguimento di Ettore da parte di Achille.

anche degli eventi casuali appaiono più meravigliosi quelli che sembrano accadere secondo un'intenzione [...]. (*Poet.* 1452a 1-7: 23)

Un'esigenza analoga, che dimostra la volontà di mantenere la coerenza interna (organica?) dell'opera col ricorso alla topica opposizione *fuori/dentro*, emerge quando Aristotele circoscrive l'utilizzo della soluzione «*ex machina*» (ἀπο μηχανῆς) a casi specifici, insieme bandendo l'«irrazionale» dal testo:

[...] lo scioglimento delle trame deve derivare dalla trama stessa, e non, come nella *Medea, ex machina*, o nell'*Iliade* l'episodio della partenza. Della macchina ci si deve servire per quanto sta fuori del dramma: per quanto è avvenuto prima e che gli uomini non possono sapere, oppure dopo, e che abbisogna di preavviso e di annuncio. Agli dèi infatti concediamo di vedere tutto. Nei fatti non ci deve essere niente di irrazionale; se non è possibile, deve essere fuori dalla tragedia, come nell'*Edipo* di Sofocle. (*Poet.* 1454a 37-b 8: 33)

Pur se legata a un contesto particolare, l'ultima affermazione mette al bando l'«irrazionale» non solo dalla tragedia, ma anche dall'epica: in questo passaggio, infatti, Aristotele non sta facendo riferimento a quella irrazionalità che un testo narrativo, non dovendo sostenere la prova dello spettacolo, è capace di tollerare, ma al bisogno di evitare il non-razionale all'altezza dei «fatti»; «irrazionale», nel brano appena citato, è coincidente con non-«verosimile»⁴¹ e prossimo, se non equivalente, a *non-causale*. Il discorso indica due direzioni di razionalità potenzialmente complementari (se ne avrà prova rileggendo la soluzione tassiana del cosiddetto «meraviglioso verosimile»), ma distinguibili: tra *verosimiglianza* e *causalità* – queste, appunto, le due linee di razionalità che il testo di Aristotele sembra implicare – ci si limiterà qui a proporre alcune considerazioni sulla seconda, caratteristica di rilievo fondamentale nel progetto di razionalizzazione dell'opera letteraria che la *Poetica* sviluppa. Si tratta, in fondo, di acquisire sensibilità proprio su questo

⁴¹ Alla tragedia di Sofocle, non a caso, Aristotele si riferisce anche in un'altra occasione, quando, cioè, argomenta che «si deve preferire l'impossibile verosimile al possibile incredibile, e non comporre le storie con parti irrazionali, o almeno lasciarle fuori dalla trama, come nel caso di Edipo il fatto che ignorasse come era morto Laio [...]» (*Poet.* 1460 a 27-31: 57).

punto: la razionalità del testo letterario – nella fattispecie, il suo rispetto del principio di causalità e la sua coerenza di azione; in una formula: la sua unità organica – è, o può essere, l'esito di una razionalizzazione condotta in sede critica.

Chiedersi se l'unità, che della razionalità è manifestazione emblematica, corrisponda al risultato di un processo, e quindi revocarne in dubbio una certa naturale immanenza rispetto all'opera, suggerisce di tornare all'idea di Bittner (1992: 103), secondo il quale possiamo sì «riconoscere quale tipo di segmento di attività Aristotele chiami un'azione», ma soltanto a patto di «imparare un poco di aristotelismo». Di qui, dopo aver preso coscienza di una possibile scollatura tra l'agire e l'azione, e dunque tra gli eventi (del testo) e l'azione unica che il testo dovrebbe raccontare, ci si può domandare che cosa, nella *Poetica*, sia funzionale a cancellare quella distanza, cercando di scoprire, dentro l'unità, i segni e gli strumenti del meccanismo di unificazione che tale unità produce – un processo, questo, il cui buon funzionamento corrisponde alla sua capacità di rendersi invisibile come processo⁴².

Una funzione decisiva nel progetto di subordinazione dell'opera letteraria all'unità e al principio di causalità risiede nella gerarchia⁴³ degli elementi che, secondo Aristotele, costituiscono il testo. Si è già ricordato sopra come la *Poetica* stabilisca una preminenza della «trama» sui «caratteri» e assuma questi in dipendenza di quella: proprio la priorità accordata all'azione – un fatto su cui Aristotele insiste fino a sostenere che «senza azione non può esservi tragedia, mentre senza caratteri potrebbe» (*Poet.*: 1450a 23-25: 15) – consente di privare l'azione dei suoi tratti più ambigui, lasciando che essa, assunta a fattore originario rispetto a un agente che per parte sua decade a derivato, coincida pienamente con se stessa e si renda circoscrivibile in un intero-e-compiuto che, appunto, si compone di niente di più e niente di meno di un «inizio», un «mezzo» e

⁴² Questa possibilità che il processo cui si giunge a un risultato si nasconda come processo una volta che il risultato sia stato conseguito incoraggia a non considerare per “dato” un qualsivoglia dato, appunto; allo stesso tempo, però, tale meccanismo comporta una notevole difficoltà allorché si tenti di ricostruirne l'azione.

⁴³ Oltre agli studiosi citati in precedenza, anche Dale (2006: 145) individua una disposizione gerarchica degli elementi che Aristotele considera essenziali per la tragedia (quest'ultima intesa, ancora una volta, come rappresentante emblematico dell'opera letteraria).

una «fine». E però, per quanto sia doveroso non accostarsi al personaggio come se si trattasse di persona reale – o almeno sebbene si debba evitare di cadere in una versione ingenua di questa sovrapposizione⁴⁴ –, non è scontato leggere il rapporto tra l'«azione» (quella complessiva che è il fine determinante del testo) e le «azioni» (quelle particolari dei personaggi medesimi) come se tra l'una e le altre non ci fossero, o non potessero darsi, residui o mancanze. In altre parole: tutto, nel testo, inizia con l'inizio e finisce con la fine? E ancora: tutto, nel testo, si muove dall'inizio alla fine passando per ciò che sta nel mezzo sulla traccia di una perfetta e conclusa linearità causale? Prima di rispondere, si può estendere la questione alla distinzione tra «storia» ed «episodi»: fondata sulla differenza tra necessario e accidentale, tra strutturale ed extra-strutturale, l'operazione di isolare i due termini è funzionale a un'esigenza di addomesticamento, a determinare che cosa debba essere razionalmente spiegabile e che cosa possa viceversa intrattenere, con la razionalità, un rapporto più lasco. L'episodio ha il carattere posticcio e accessorio dell'aggiunta («Le storie, anche quelle inventate, devono essere delineate in generale, e successivamente stese e arricchite di episodi»: *Poet.* 1455a 35-b 2: 37), il cui requisito primario consiste nell'«essere appropriato» (*Poet.* 1455 b 13-14: 39), ciò che pare una condizione di razionalità (nel senso di rispetto della causalità) minore: non completamente stravaganti, gli episodi non sono neppure indispensabili ai fini della compiutezza dell'azione, poiché, se dovessero mancare, la «storia» ne rimarrebbe impregiudicata. Per illustrare quest'ultimo punto, Aristotele propone «l'argomento dell'*Odisea*», a dimostrazione plastica della già menzionata maggiore vocazione dell'epica per gli episodi in confronto alla più stringente unità richiesta dalla tragedia:

un uomo lontano per molti anni dalla sua casa, ostacolato da Poseidone e solo, mentre a casa le cose vanno in modo tale che i suoi beni sono scialacquati dai pretendenti di sua moglie, e suo figlio viene fatto oggetto di attentati, ritorna finalmente dopo aver fatto naufragio, e, fattosi riconoscere da alcuni, passa all'attacco: si salva e uccide i suoi

⁴⁴ Propone di restituire piena dignità critica al personaggio, sfidando provocatoriamente e proficuamente la possibile accusa di “ingenuità” cui si allude a testo, Testa 2009. Sul personaggio, inoltre, occorre vedere Bottiroli 2001 e Stara 2004.

nemici. Questa è la parte specifica, tutto il resto sono episodi. (*Poet.* 1455b 17-23: 39)

A proposito di questa sinossi e dell'uso che della *Poetica* sarebbe stato fatto in epoca rinascimentale, Baldassarri (1982a: 9-10) ha osservato come assai più problematico avrebbe potuto essere un riassunto aristotelico dell'*Iliade*, potenzialmente in grado di imporre «domande altrimenti inquietanti sulle differenze intrinseche, in termini di strutture e di sequenze narrative, dei singoli poemi, specie "moderni", rispetto al primo, e per il Cinquecento quasi paradossalmente unico, poema omerico». L'osservazione, determinante nella sua capacità di introdurre al capitale problema del rapporto col modello omerico per il poema narrativo del Rinascimento, può essere rimessa in gioco anche nel campo della sola *Poetica*: se Aristotele avesse richiamato la «"favola" dell'*Iliade*» (*ibidem*) in luogo di quella dell'*Odissea*, a che cosa si sarebbe trovato davanti? Avrebbe potuto, con simmetrica facilità, concludere con la formula «tutto il resto sono episodi»?

Pur non senza qualche incrinatura, l'*Iliade* è ritenuta da Aristotele un testo unitario: non certo titolare di un'unità rigorosa come quella cui soltanto la tragedia può aspirare, ma comunque dotata di un eccezionale grado di unità per un poema epico. Non è il caso di dissentire da questa idea né di metterla in dubbio: ci si può chiedere, però, se l'*Iliade* sia unitaria secondo il concetto di unità che Aristotele viene costruendo nel corso della *Poetica*; se, cioè, per recuperare le questioni emerse nelle ultime pagine, l'*Iliade* verta su un'«azione intera e compiuta» – con *un* «inizio» non preceduto da qualcos'altro, *una* «fine» non seguita da qualcos'altro e *un* «mezzo» che è il percorso necessario che porta dall'uno all'altra – e se, insieme, essa sia riducibile a una «storia» a cui si aggiungono «episodi» sì pertinenti, ma non essenziali per lo svolgimento complessivo dell'azione medesima.

Nel brano citato sopra relativo alla limitazione dello scioglimento delle trame *ex machina*, Aristotele indicava, come esempio negativo di una soluzione eccentrica rispetto alla trama stessa, «l'episodio della partenza» nell'*Iliade*, e dunque l'intervento divino che, nel secondo libro del poema (155-181), impedisce l'effettiva partenza da Troia dell'esercito acheo, pronto ad abbandonare l'assedio dopo la finta e fallimentare proposta di desistenza formulata da Agamennone. Per impostare la questione col lessico aristotelico, si potrebbe dire, a proposito della «trama», che la

vicenda costituisce un «episodio» all’interno della «storia»: all’altezza del «carattere», tuttavia, tale «episodio» ha una funzione decisiva nel delineare la figura di Agamennone, capo dell’esercito responsabile di una condotta quantomeno macchinosa, e comunque inadeguata al ruolo di cui è investito. Le incaute «parole» pronunciate dall’Atride all’indirizzo degli Achei si oppongono alle «blande parole» che, su mandato di Zeus, Atena rivolge a Odisseo e che quest’ultimo trasferisce all’esercito, ma il comportamento di Agamennone entra in sistema, per contrasto, con quello di Achille, eroe non destinato a ricoprire una posizione di comando malgrado la propria riconosciuta superiorità in termine di valore, eppure più vicino dello stesso Agamennone al modo di agire di un autentico capitano, come prova il primo libro del poema (Paduano 1997 e 2008). E se la marginalità dell’episodio rispetto all’azione diventa non-marginalità qualora ci si riferisca al carattere – agli attori, cioè, dell’azione – la sanzione divina non è «*ex machina*», ma, appunto, utile a collocare Agamennone, e di riflesso Achille, in rapporto al piano degli dèi, un livello tutt’altro che irrilevante nel definire da quale parte stiano, rispettivamente, il torto e la ragione nell’impianto assiologico del testo.

Riportare il passaggio in questione all’*interno* dei meccanismi del poema dall’*esterno* in cui l’etichetta della «macchina» fatalmente lo relega, allora, consente di aprire il testo a una razionalità non circoscritta al principio causale: c’è una “ragione” rigorosa per questo intervento divino nonostante esso, dal punto di vista di Aristotele, non derivi «dalla trama stessa». Basterebbe ricordare, forse, che «la coerenza semantica non comporta sempre la coesione testuale» (Fabbri 2000: 165); calando più intensamente l’osservazione nel contesto della *Poetica*, si può forse dire che non tutto, nel testo, è «azione» o «trama»: le vie della ‘razionalità’ dell’opera sono aperte ad altro rispetto alla successione causale degli eventi, e guardare alla «trama» dalla prospettiva del «carattere» permette di non contestare la coerenza di un dato segmento testuale per il solo fatto che esso appaia svincolato dallo sviluppo di un’azione valutata nel suo svolgersi per cause ed effetti.

Non è soltanto una rinnovata attenzione per il «carattere» e per il suo rapporto con l’«azione», tuttavia, che abilita a una modalità diversa di considerare il problema dell’unità: proprio la stessa unità d’azione dell’*Iliade*, in questo senso, presenta alcuni tratti suscettibili di interpretazione non univoca. Il poema omerico, come è stato detto, guadagna l’elogio di Aristotele per la scelta di non narrare la guerra di

Troia nella sua interezza, ma di trasceglierne un frammento, peraltro cronologicamente limitato; ciò non toglie, però, che l'episodio dell'«ira di Achille» sia in relazione con la vicenda complessiva dello scontro decennale, tanto che, per esempio, al duello tra Achille ed Ettore è riconosciuta una coincidenza con la soluzione del conflitto – conclusione per duello dell'assedio che, sia ricordato a margine, viene sfiorata anche in occasione del combattimento, in parte mancato, tra Menelao e Paride.

Una certa sovrapponibilità tra l'episodio su cui l'*Iliade* si costruisce e la guerra in cui l'episodio è inserito evoca la logica simmetrica cui si accennava in precedenza, una modalità logica che, studiando la figura di Achille, Paduano (1997 e 2008) ha già ritenuto operativa all'interno del poema⁴⁵. In questo contesto, la simmetria risiederebbe non soltanto nella struttura del personaggio, ma anche nel fatto che l'episodio dell'ira è *parte* del conflitto e insieme è *l'intero* conflitto, poiché la fine di Ettore è 'figura' della fine di Troia: verrebbe ad aprirsi, così, una questione circa il rapporto tra azioni diverse che si svolgono dentro la stessa azione, un problema che riguarda la coincidenza e la non-coincidenza tra un livello e l'altro dell'azione medesima. Se una azione ne contiene (almeno) due, infatti, essa risulta doppia e internamente divisa: ne consegue che il sistema formato da inizio, mezzo e fine non si esaurisce in se stesso, ma è insieme inizio, mezzo e fine di qualcosa di diverso da sé. La vendetta privata con cui Achille, uccidendo Ettore, riscatta la morte di Patroclo rimanda a una vittoria collettiva che trascende la misura di quel singolo duello eppure con quel duello si compie. Ancora una volta, la prospettiva da cui si guarda al testo è decisiva per coglierne e valutarne il funzionamento, perché il valore dello scontro tra Ettore e Achille non è lo stesso a seconda che se ne dia un'interpretazione dal punto di vista del personaggio o, viceversa, dal punto di vista collettivo dell'esercito. Vendetta in un caso, vittoria (o quasi-vittoria) della guerra nell'altro, il

⁴⁵ Quando tratta dei requisiti del «carattere», Aristotele prescrive che esso deve risultare «coerente», notando però che «se [...] anche il personaggio che è alla base dell'imitazione è incoerente, e questo è dato come suo carattere, deve essere coerentemente incoerente» (*Poet.* 1454a 26-28: 33); Paduano riferisce in nota (Paduano 1998b: 83) che «secondo la testimonianza di uno scolio a *Iliade* XXIV, 569 (fr. 168), Aristotele definiva *anomalos* il personaggio di Achille»: una qualifica che non corrisponde a un difetto, ma a una certa capacità di riconoscere lo statuto eccezionale, tra asimmetria e simmetria, dell'eroe omerico.

duello ha più di un inizio e più di *una* fine e pure più di *un* fine, se è vero che tanto le motivazioni che vi conducono quanto le conseguenze che ne scaturiscono sono individuali e collettive, private e pubbliche a un tempo. Concentrata in via preferenziale sull’«azione» nel suo sviluppo causale, la *Poetica* ne tace la possibile duplicità costitutiva: se Bittner rilevava un falsificante segmentare l’agire nell’unità dell’azione, si può ora vedere come l’«azione», benché *una*, riesca a essere non del tutto *una*.

Diranno Hegel e poi Lukács, e lo si vedrà in seguito, che proprio la non-separazione tra individuale e collettivo è ciò che rende Omero irrecuperabile per l’epica successiva: fin da subito, tuttavia, occorre osservare come questa separazione, diventata un luogo comune della distinzione tra l’epica e gli altri generi – si pensi al caso del romanzo (*novel*, ma anche *romance*, almeno nella critica più recente) – finisca per mettere il fondatore dell’epica nella posizione di eccezione del genere letterario di cui è archetipo. Aristotele non nomina le categorie di *individuale* e *collettivo* – le quali del resto, secondo Hegel, non possono sussistere che in un mondo già cristiano –, ma con la teoria dell’unità dell’azione così intesa procura uno strumento concettuale capace di coprire le ambiguità dell’azione stessa più di quanto non avrebbe potuto fare il testo dell’*Iliade*. Sebbene – o proprio perché – al di qua della separazione di cui parlerà Hegel, l’*Iliade* lascia intravedere una relazione problematica tra *io* e *noi*⁴⁶ che raddoppia e insieme affetta l’«azione» del testo; movimento di contraddittorietà, quest’ultimo, che la *Poetica* finisce per mancare, inviando ai suoi innumerevoli eredi l’immagine di un’opera ben più sistematicamente compiuta di quella che una lettura non aristotelica potrebbe rivelare. La storia di Omero come atto di fondazione dell’epica e la teoria che rende l’epos omerico – l’origine dell’epica occidentale – diverso da se stesso, e quindi inattuabile per i posteri, iniziano insieme.

⁴⁶ L’ambiguità tra concessiva e causale intende cogliere un meccanismo che si studierà più avanti, e segnatamente nella sezione dedicata a Hegel; una delle ragioni per cui la relazione tra *io* e *noi* che l’*Iliade* presenta può apparire problematica potrebbe risiedere proprio nel fatto che il testo non riconosca la differenza tra un termine e l’altro: tale non-separazione acquisterebbe allora carattere destabilizzante una volta che ci accostasse all’opera distinguendo, *contro* di essa, “io” e “noi”.

Capitolo secondo
Orazio
Segnavia per l'unità

1. *Orazio dopo Aristotele dopo Orazio*

Apparentemente inattaccabile, la disposizione che sistema Orazio dopo Aristotele corre il rischio di un paradossale anacronismo se, come occorrerà fare più avanti, si guarda all'*Ars poetica* e alla *Poetica* dalla prospettiva di un lettore cinquecentesco. Questa angolazione, infatti, non soltanto è necessaria perché il percorso che si sta affrontando condurrà, nella seconda parte del lavoro, alla rilettura del poema tassiano, ma si impone per il fatto che proprio il Cinquecento vede verificarsi un processo di scientificizzazione della letteratura titolare di ricadute decisive per la definizione dei generi letterari⁴⁷: *Ars poetica* e *Poetica*, insieme con il contributo determinante di alcune opere e delle discussioni che intorno a esse si levano (su tutte, pur con tempi e funzioni diverse, stanno naturalmente *l'Orlando Furioso* e la *Gerusalemme liberata*), procurano i materiali elaborativi per un nuovo modo di accostare ciò che secoli dopo si sarebbe indicato col termine di *intertestualità* o, con maggiore precisione, di *architestualità*⁴⁸, dato che in gioco c'è la questione del rapporto con la tradizione nelle due varianti, niente affatto coincidenti dal punto di vista teorico, della relazione di un'opera con il modello o, viceversa, della relazione di un'opera con il genere di riferimento. Si può anticipare fin d'ora, benché sarà in parte materia del capitolo successivo, che il tendere verso la scientificità della teoria letteraria è dinamica parallela e direttamente proporzionale da un lato alla riscoperta della *Poetica* aristotelica – un evento che, com'è noto, conosce due momenti importanti, almeno a livello simbolico, nelle traduzioni di Giorgio Valla, risalente al 1498, e di Alessandro de' Pazzi, quest'ultima pubblicata nel 1536 ma completa già qualche prima –, dall'altro al superamento, ma non all'abbandono, dell'*Ars poetica* oraziana, oramai ritenuta insufficiente a fornire in autonomia gli strumenti per la creazione di una vera "scienza della letteratura". A voler impostare il problema in maniera più sfumata,

⁴⁷ Per un'aggiornata e stimolante discussione sulla possibilità di parlare di «genere letterario» per ciò che riguarda l'antichità, si vedano Rossi 1971 e Rosenmeyer 2006.

⁴⁸ Cfr. Genette 1981 e 1997.

tuttavia, sarà bene ricordare che tale insufficienza dell'epistola di Orazio non è tanto – o non è solamente – una caratteristica del testo, quanto piuttosto un tratto che al testo deriva dal modo in cui, almeno fino a una certa altezza, esso è stato letto e interpretato; ed ecco allora che si rientra nel tema dell'anacronismo, perché una nuovo atteggiamento ermeneutico nei confronti dell'*Ars poetica* nasce in occasione dell'impegno esegetico profuso sul trattato aristotelico. Insomma, la *Poetica* di Aristotele, incontestabilmente scritta *prima*, entra nel dibattito letterario *dopo* l'*Ars poetica* di Orazio, e quindi, mentre consente di interrogare il testo oraziano con domande nuove (Weinberg 1961: 111-155), ne viene originariamente interrogata a propria volta, perché è di frequente in un orizzonte già oraziano, appunto, che alla *Poetica*, nel Cinquecento, ci si avvicina (*ibid.*: 422-423). L'anacronismo, si direbbe, è costitutivo, dal momento che corrisponde a un quadro in cui il testo successivo è stato studiato e utilizzato in anticipo rispetto al testo precedente: situazione complicata e rovesciata, questa, che talvolta i lettori cinquecenteschi hanno tentato di normalizzare e raddrizzare considerando l'*Ars poetica* come «una derivazione, un'epitome volgarizzata e succinta dell'opera greca» (Selmi 1993: 115), ciò che ai loro occhi consentiva poi di ravvisare un'«equivalenza» (*ibidem*) tra i due testi. Già Herrick (1946: 3), del resto, notava questa discrepanza tra la critica moderna, resistente a individuare una «diretta connessione» tra l'*Ars poetica* e la *Poetica*, e gli studiosi del sedicesimo secolo, concordi invece sul fatto che «Orazio avesse seguito le teorie di Aristotele formulate nella *Poetica* e nella *Retorica*», e capaci così di trasformare il poeta latino nell'interprete – autentico? – del filosofo greco⁴⁹.

Questa premessa, necessaria per contrastare l'effetto di linearità sequenziale prodotto dalla successione nudamente cronologica adottata – criterio che, come forse ogni altro, ci si deve guardare dal ritenere naturale –, vorrebbe dal canto suo svincolare le poche pagine dedicate all'*Ars poetica* dal paradigma di causalità che lo studio della fonte

⁴⁹ Cita Herrick e ne segue l'impostazione Golden (2010: 395), che ribadisce l'importanza del periodo compreso tra il 1531 e il 1535 per il costituirsi di un nodo critico tale per cui «la crescente conoscenza delle dottrine della *Poetica* di Aristotele», appunto, viene connessa dagli studiosi «alle teorie letterarie espone nell'*Ars poetica*». Sul rapporto con Aristotele, tema obbligato degli studi sul testo oraziano, si vedano almeno Grimal 1968, Lanza 1988 e, più di recente, Tronchet 2006.

comporta, insistendo al contrario sul carattere di *bricolage* che l'articolazione di una teoria letteraria presenta: si tratta, in altre parole, di introdurre Orazio nella discussione che si è aperta esaminando alcuni aspetti della *Poetica* aristotelica per osservare che cosa, nelle mani di studiosi posteriori, i testi avessero da offrire per nuovi tentativi teorici. Una prospettiva di questo tipo, inevitabilmente parziale, esime dal compito di proporre una lettura di largo respiro dell'epistola oraziana e quindi di scartarne, senza eccessivi reticenze, molti dei numerosi problemi intrinseci; e tuttavia anche un'analisi frammentaria come questa, destinata a procedere per piccoli campionamenti ritenuti adatti a diventare tessere strategiche nella frastagliata composizione del mosaico teorico, non può eludere alcune questioni più generali, poiché esse intersecano e contribuiscono a definire le modalità di ricezione del testo⁵⁰.

2. «*Ars poetica*»?

Accogliendo le linee di un quadro sintetico offerto di recente (Hillis 2005: 134-140), sembra che, con qualche dose di schematismo, quattro siano i problemi di maggiore importanza per ciò che riguarda l'*Ars poetica*. Dubbi o controversi, infatti, risultano:

- 1) il titolo;
- 2) la posizione all'interno delle opere di Orazio;
- 3) la natura del testo;
- 4) la data di composizione.

Evitando di entrare nel merito della cronologia (pur senza doverla considerare del tutto irrilevante in questo percorso, è lecito assumerla come meno decisiva)⁵¹, occorre almeno dar conto di quanto gli altri

⁵⁰ Riguardo alla *Nachleben*, Laird (2007: 132) considera indubbio che «questo singolo componimento di Orazio – il più lungo, con 476 esametri – abbia esercitato molta più influenza di ogni altro suo singolo testo, e anche di più delle sue raccolte di poemi»; ciò comporta che «la successiva ricezione dell'*Ars poetica*, come quella della *Repubblica* di Platone, sia più importante del suo significato per il periodo in cui essa fu originariamente prodotta» (*ibidem*).

⁵¹ Sulla datazione dell'*Ars poetica*, qui sostanzialmente tralasciata, si veda Pandolfi 1993. Va detto che, al di qua dell'eventuale datazione effettiva, una questione più radicale investe la possibilità di collocare cronologicamente l'opera: una possibilità, questa, che Brink (1963: 239-243) negava, sostenendo che non ci sia alcuna evidenza certa che in base alla quale la data possa essere ricavata in modo indubitabile (*ibid.*: 216). Alla lista dei problemi, mai esaustiva

elementi indicati rilevino anche in un percorso non esclusivamente rivolto a Orazio – né propriamente filologico – quale è quello che si sta portando avanti. Accorciando l'elenco e dotandolo di alcune note, va ricordato, allora, che:

1) Il titolo di *Ars poetica* non è originale, ma è stato imposto al testo a seguito del fatto che Quintiliano in tal modo vi alluda, nominandolo come *ars poetica* o *liber de arte poetica* (Russell 2006: 325). L'*Ars poetica*, insomma, non è l'*Ars poetica*: una constatazione che perde il suo aspetto di gratuito paradosso qualora ci si ricordi, con Genette (1989), che il titolo è un'istruzione per l'uso del testo. «Come leggeremmo l'*Ulysses* di Joyce se non si intitolasse *Ulysses*?» (*ibid.*: 4), in questo senso, è una domanda che è necessario farsi ben al di là del caso-limite suggerito da Genette, e in particolare per un testo come l'*Ars poetica*, il cui carattere – il cui *genere*, verrebbe da dire – non è mai stato possibile stabilire con certezza definitiva (lo si vedrà prestissimo, al punto 3).

2) La posizione dell'*Ars poetica* nel corpus oraziano è incerta, perché la tradizione manoscritta non suffraga la collocazione del testo dopo le prime due lettere del secondo libro delle *Epistole*⁵²: in luogo dell'associazione a queste, anzi, i testimoni attribuiscono all'*Ars poetica* «un posto separato, in compagnia delle *Odi* e degli *Epodi*» (Russell 2006: 325). Come nel caso del titolo, l'inserimento del componimento in un preciso sistema testuale vi impone una prospettiva di lettura magari non esaustiva, ma comunque necessaria: ne consegue che ritenere l'*Ars poetica* parte delle *Epistole* o viceversa escluderla da esse ne modifichi la comprensione e le possibilità interpretative.

come ogni altra elencazione, si può aggiungere la difficoltà di identificare con precisione i Pisoni destinatari del testo: in proposito, si veda Armstrong 1993.

⁵² Contro l'inclusione dell'*Ars poetica* nel libro delle *Epistole* prende posizione Frischer (1991: 5-16), che attribuisce a un'eredità rinascimentale (*ibid.*: 101-107) l'ipotesi in base a cui il testo andrebbe considerato e interpretato come una lettera. Frischer, che offre analisi originali anche relativamente ai problemi della datazione del testo (*ibid.*: 17-49) e dei suoi destinatari (51-85), scorge nell'*Ars poetica* i toni e l'intento che contraddistinguono il secondo libro delle *Satire*, e a quello la avvicina: non si tratterebbe, quindi, di una lettera né si dovrebbe del resto parlare di trattato, ma, *tertium datur*, di parodia (*ibid.*: 87-100). In favore di una coerenza di fondo con gli altri due componenti del secondo libro delle *Epistole*, invece, è l'argomentazione di Kilpatrick (1990: 32-57).

3) Fortemente legata ai problemi appena esposti, la natura del testo è probabilmente la questione più discussa: quella che, in ultima analisi, appare riassumere in sé ogni disputa su come leggere e come non – proprio nel senso di non-potere e non-dovere – leggere l'opera. Lungo le due ipotesi estreme – «trattato» da un lato, «epistola letteraria» dall'altro – si dispongono numerose varianti, ma con una certa approssimazione tutte riferibili all'alternativa secondo cui l'*Ars poetica* costituirebbe un serbatoio più o meno sistematico di precetti o, dall'altra parte, un esperimento letterario svincolato da vocazioni prescrittive e, più in generale, da solide aspirazioni teoriche.

Come si può vedere, nessuno di questi tre problemi è interamente disgiungibile dagli altri due: ciascuno, anzi, contribuisce a descrivere una situazione, in verità piuttosto comune in letteratura, nella quale il testo si costruisce attraverso l'uso che ne viene fatto – in base, cioè, alla prospettiva da cui viene letto – e allo stesso tempo sembra in grado di rivelare la parzialità, se si vuole la limitatezza, di quella medesima prospettiva, mostrandosi leggibile e insieme inesauribile all'interno di una sola lettura.

Appoggiandosi ad alcune osservazioni di Rudd (1989: 34), Golden (2010: 392) ha notato, riguardo a ciò che si è appena affermato, che il titolo di *Ars poetica* con cui il testo è stato indicato dopo Quintiliano «ha destato attese che chiaramente non sono state corrisposte, né erano destinate a esserlo entro il genere dell'epistola in versi». Se questa formulazione appare addirittura troppo recisa, dal momento che tende a presupporre l'appartenenza del testo al genere dell'epistola, insieme lasciando filtrare la convinzione che in quel caso il componimento sia incompatibile con la trattazione teorica che il titolo apocrifo suggerisce, essa ha tuttavia il merito di far prendere piena coscienza di quanto l'orizzonte di attesa da cui un testo viene accolto ne determini la collocazione e, forse, la medesima natura. Sarebbe vano, probabilmente, pretendere di saper leggere un testo al di fuori di un dato orizzonte: l'indagine scientifica che si propone di ricostruire l'origine di un'opera, e quindi anche dell'*Ars poetica*, risalendo all'intenzione dell'autore o alla progettata destinazione del testo ed altri eventuali tratti, quand'anche oggettivi, non è esente da una sua specifica angolazione, e in tal senso non può ritenere la propria verità più profonda, o più *vera*, di quella raggiunta da una prospettiva diversa. Sarà il caso, piuttosto, di una verità concorrenziale e magari complementare, ma non seccamente alternativa: stabilire che l'*Ars poetica*

è una lettera in versi poco attendibile o quantomeno poco rivolta a una compiuta proposta teorica a livello intenzionale e pure strutturale, allora, importa meno rispetto a rilevare come quella stessa proposta sia talvolta stata presa con grande serietà – basterebbe, in fondo, il fatto che potesse essere letta in quel modo o, al presente, che lo possa – per considerare legittima l'esegesi che ne ha ricavato regole e principi.

Di una duplicità costitutiva capace di rendere ambigua l'*Ars poetica* ha parlato Laird (2007: 142), individuando due direzioni principali secondo cui l'opera è suscettibile di essere interpretata: la prima, percorribile attraverso una storicizzazione del testo, ne restituisce l'aspetto «descrittivo e anche iconoclasta», prevalente nelle sezioni che vertono «sulla letteratura greca (202-267) ai danni delle conquiste romane nell'epica, nell'elegia d'amore e nella lirica» e che smontano «il mito del poeta ispirato» conferendo più importanza «al duro lavoro che non al talento naturale (408-452)»; la seconda, invece, si realizza quando l'*Ars poetica* venga assunta come «base per la teoria estetica rinascimentale e moderna», trasformandola in un testo «prescrittivo e classico» che «enfatica l'unità (1-23), la rifinitura e l'eleganza verbale (24-72), il decorum (73-201) e l'imitazione di buoni modelli»⁵³.

Se nel corso della discussione della *Poetica* di Aristotele affrontata nel capitolo precedente si era tentato di mostrare come la compresenza di componenti di natura diversa – descrittiva, prescrittiva, organica – facesse sistema nel testo, rendendo quindi impossibile la separazione e la valutazione distinta di un elemento dall'altro, riguardo all'*Ars poetica* di Orazio preme notare, più limitatamente, come i due lati che l'analisi di Laird evidenzia siano entrambi parte dell'opera. Tra queste due prospettive, che convivono senza escludersi e sembrano in grado di trapassare l'una nell'altra, l'apparente possibilità di scegliere è assai più decisiva dell'eventuale scelta che ne privilegi, per l'interpretazione del testo, una soltanto: è in tale possibilità, infatti, che l'*Ars poetica* trova le ragioni del suo essere sfuggente a se stessa – resistente al titolo che ne vuole fare un trattato teorico, resistente altresì a lasciare che da essa venga espunta ogni quota del trattato teorico medesimo in nome di un'attribuzione al genere dell'epistola in versi.

Voci differenti hanno fondato le loro proposte di lettura ora su alcuni elementi ora su altri, ma il problema con cui ogni interpretazione

⁵³ Sul rapporto tra «tradizione» e «talento individuale», si veda Sørensen 2004.

deve scontrarsi è la presenza – nel testo – di ciò che l'enfasi su un dato specifico conduce, per contrasto, a tacere o ad attenuare⁵⁴. Se ne potrebbe desumere, su un piano generale, l'irriducibilità del testo letterario a una lettura esclusiva, ma non è esattamente questo lo scopo che ci si prefigge (né, del resto, la lettura di un'opera singola potrebbe abilitare a un'inferenza di portata così ampia). L'interesse, per quanto riguarda l'elaborazione teorica, sta invece nella conseguenza delle possibilità di lettura multipla che l'*Ars poetica* offre, poiché, radicalmente elusiva, essa dà e toglie il materiale adatto a quella costruzione concettuale: lo dà, mostrandosi nella sua versione prescrittiva; lo toglie, facendosi scoprire nel suo lato più divertito e, si potrebbe dire, poetico (e pure parodico, come certi sostengono), ammettendo che valga, almeno transitoriamente, una peraltro contestabile opposizione tra espressione poetica e vocazione normativa.

Incanalare l'*Ars poetica* nel solco della dimensione prescrittiva o arginarne il respiro teorico rimarcandone l'appartenenza al genere dell'epistola, insomma, sono due operazioni legittime⁵⁵, ma insieme

⁵⁴ Già Brink (1963: 13) segnalava che considera l'*Ars* come «una disorganica unione di argomenti letterari o un'esposizione sistematica, chi ha studiato Orazio ha scelto tra false alternative», poiché «entrambe le idee sono giustificate fino a un certo punto ma nessuna del tutto». Infatti, «le caratteristiche che le opposte parti hanno assunto come probanti – scivolose transizioni da un lato, la presenza di un *layout* dall'altro – sono entrambe presenti nel lavoro. Repentine transizioni non producono necessariamente una miscela incoerente né tantomeno un minimo di ordine nella disposizione della materia comporta di necessità un'esposizione sistematica»: ne consegue che, tanto in un caso quanto nell'altro, «la dimostrazione giunge a un *non sequitur*» (*ibidem*). Russell (2006: 328) ha recuperato questa idea parlando di una lettura continuamente cangiante che risulta in un'«analisi sempre controversa», dal momento che «versi e sezioni si leggono piuttosto diversamente a seconda di quale contesto si tenga a mente e a seconda del fatto che si guardi il testo in avanti o in senso retrospettivo».

⁵⁵ Per dare un'idea concreta di questi due orientamenti, si possono citare, nella vasta bibliografia oraziana, la lettura di Lanza (1988) e quella di Rudd (1989): il primo, che misura l'*Ars poetica* a partire dalla *Poetica* di Aristotele, considera Orazio «essenzialmente prescrittivo» opponendogli «la coesistenza, e talvolta l'intreccio, di brani prescrittivi e brani descrittivi» (Lanza 1988: 29) nel testo greco; il secondo, invece, contesta recisamente l'immagine del componimento oraziano come «manuale sistematico di teoria letteraria» anche a dispetto della lettura che in questo senso ricevette nei secoli, sostenendo al contrario che l'*Ars*

incomplete e forse già sconfessate dalla dinamica ricettiva cinquecentesca in base alla quale il testo venne considerato valido per la teoria e tuttavia insufficiente, come il rapporto con la *Poetica* aristotelica ricordato in precedenza pare in grado di testimoniare. E considerando che qui non si sta cercando tanto la soluzione di un problema quanto, piuttosto, la presa di coscienza di una sua inevitabilità, si può rilanciare l'analisi concludendo, parzialmente, che l'*Ars poetica* corrisponde a qualcosa di ciò che il suo titolo promette, ma non è priva di elementi che permettano di tentare la via dell'adempimento di quella promessa.

3. Nuovi materiali per una teoria a venire

Una «sostanziale omogeneità di fondo» (Lanza 1988: 27) emerge alla lettura congiunta della *Poetica* di Aristotele e dell'*Ars poetica* di Orazio, un fondo comune che, «più importante delle differenze di dettaglio» (*ibidem*), ha talvolta procurato la possibilità di una fusione, se non di una «confusione» (Weinberg 1961: 111-155), tra i due testi. Già sulla scorta dell'antica testimonianza di Porfirione⁵⁶, però, è noto che punto di partenza per il testo oraziano potrebbe essere stata l'opera (perduta) di Neottolemo di Pario, un ipotesto la cui funzione nella struttura dell'*Ars poetica* è divenuta oggetto di varie discussioni. Se la difficoltà maggiore deriva evidentemente dai problemi imposti dalla misurazione dell'impatto sull'*Ars* di un testo che non è più leggibile – e peraltro ricostruito in parte muovendo dalla stessa *Ars poetica* (Hillis 2005: 135-136) –, controverso ne risulta proprio il ruolo effettivo: Aricò (1993: 228), per esempio, sostiene che la «sopravvalutazione della presunta dipendenza di Orazio da Neottolemo e in genere da fonti postaristoteliche» costituisca «uno dei limiti più cospicui alla comprensione dell'*Ars*», poiché in tal modo rischia di perdersi quanto ci sia di oraziano nel testo. Pur tenendo presente che «i libri che stimolano il lavoro di un poeta sono cosa tutta diversa dall'uso che egli ne fa» (Brink

sia «un'allegria e divertente epistola in versi, scritta da un uomo colto per i suoi amici che ne condividono l'amore per la poesia e alla cui compagnia siamo invitati a unirvi» (Rudd 1989: 34).

⁵⁶ Il valore della testimonianza di Porfirione, non indiscutibile, viene paragonato da Russell (2005: 326) a quello dell'indicazione di Servio secondo cui «il quarto libro dell'*Eneide* verrebbe *paene totus* dalle *Argonautiche* di Apollonio»: una segnalazione che, se pare esagerata nella portata, non può tuttavia dirsi interamente scorretta.

1963: 244), Brink ha studiato accuratamente i rapporti in questione (*ibid.*: 43-150), giungendo, anche per questa via, a mettere in luce un possibile schema tripartito sotteso all'*Ars poetica*: dopo l'introduzione, comprendente i primi quaranta versi e imperniata sulla richiesta di unità, un tratto «strettamente rilevante per il resto del componimento» (*ibid.*: 13), la prima parte (*Ars*, 40-118) verte «sull'ordine e lo stile» (*ibidem*), la seconda riguarda l'organizzazione di un soggetto di conveniente misura con considerazioni a proposito dei generi letterari (*Ars*, 119-294) e la terza, infine, discute «questioni di critica letteraria» (*Ars*, 295-476), sebbene si debba ricordare che, per temperare la nettezza della distinzione, «in ogni caso la nuova sezione è collegata con la precedente da un passaggio che può appartenere a entrambe» (*ibidem*). Un impianto di questo tipo, che insegue un equilibrio e probabilmente una terza via tra le ipotesi estreme della disorganicità e della sistematicità, avvicina il testo oraziano alla tripartizione della materia di Neottolema – una divisione criticata da quel Filodemo al quale se ne deve la conoscenza medesima – in *poihma*, *poihsi*~ e *poihth*~ (Russell 2006: 327), per quanto le due modalità di distinzione non siano del tutto sovrapponibili.

E tuttavia, più ancora dell'articolazione strutturale del testo, interessa rilevare, di nuovo con Russell (*ibidem*), come due diverse ma complementari caricature incornicino l'*Ars poetica*: a quella conclusiva del *vesanus poeta* (*Ars*, 455), infatti, ne corrisponde una iniziale relativa all'opera d'arte caotica e non organicamente concepita (Russell 2006: 327). Il contesto caricaturale, testimone di un'inclinazione verso il tono satirico e parodico, è strategicamente connesso all'emergere di alcuni dei principi – suscettibili di assurgere a precetti – che con più efficacia hanno identificato l'*Ars poetica*: un legame, questo, che merita di essere enfatizzato, dal momento che il rigore con cui certe formulazioni del testo oraziano sono state accolte da lettori successivi sembra poter stridere con la loro situazione originaria. Non si vuol dire che l'*Ars poetica* non debba leggersi 'seriamente', ma il tono prescrittivo – quello che in Aristotele si mescolava con la componente descrittiva e con il paradigma biologico – non si disgiunge, in Orazio, dal piglio divertito e irriverente della parodia. Senza spingersi ad affermare che un lato stia in tensione – in rapporto di decostruzione – con l'altro in maniera irresolubile, è vero che l'unirsi di intenzioni così diverse può temperare le asperità in entrambe le direzioni, sconfessando l'eventualità di letture unilaterali; più correttamente, forse, resistendo a esse: l'*Ars poetica*, in altre parole, non

può impedire di essere letta in senso prescrittivo, ma nondimeno è in grado di apparire irriducibile a tale medesima lettura. Per quanto al momento possa risultare marginale, questa commistione oraziana di parodia e prescrizione – di satira e teoria, in altri termini – è un aspetto tanto più importante quanto più frequentemente trascurato dai fruitori successivi: la ricezione, infatti, prevede spesso una selezione, e cioè un processo che, sollecitato dall'uso e da necessità contingenti, interviene sul testo estraendone componenti e rimontandole talora al di fuori o al di là del loro ambito iniziale di pertinenza. È il *bricolage* cui si alludeva prima, la costruzione di un nuovo oggetto ideale a partire da materiali che avevano una destinazione originaria totalmente o parzialmente diversa: per l'epica, lo si vedrà proseguendo, questo meccanismo comporterà l'elaborazione di una teoria – ma si potrebbe dire di una *verità* – muovendo da una serie di affermazioni e formulazioni che, non sempre omogenee ma poi ricomposte insieme, ritagliano uno spazio di discorso e di visione innovativo rispetto a quello in cui si erano trovate a nascere⁵⁷.

Come si è già incominciato a osservare analizzando la *Poetica* di Aristotele, il concetto di *unità* incarna una funzione determinante per il modo attraverso cui guardare all'opera letteraria: un ruolo fondamentale che, coagulando altri motivi nel corso di fasi teoriche posteriori, è indubbiamente ancora oggi avvertibile nella categoria di *epica*. Nell'*Ars poetica*, il problema dell'unità si inquadra nel più generale «principio di appropriatezza» (Brink 1963: 230) o di coerenza, che può ben essere indicato col termine di *decorum*⁵⁸. A livello esplicito, il testo di Orazio tratta dell'unità in due occasioni: la prima in apertura, la seconda oltre cento versi più avanti. Ci si concentrerà su questi due settori, integrando la lettura con due ulteriori passaggi, l'uno riferito al «carattere», l'altro, celeberrimo, dedicato al rapporto tra poesia e pittura.

⁵⁷ In proposito, è illuminante ricordare l'idea di Barchiesi (1997: 35), secondo cui «non è possibile separare la realtà, naturale e storica, dell'oggetto 'genere letterario' dalla posizione che i suoi osservatori si scelgono: in altre parole, il genere si realizza non solo attraverso le opere concrete, ma anche attraverso i discorsi critici inventati per definirne le condizioni di esistenza; viceversa, il genere non si realizza attraverso pure essenze poste al di là delle strategie interpretative e delle decisioni critiche poste in atto dai suoi interpreti».

⁵⁸ Scrive giustamente Tronchet (2006: 675) che nell'*Ars poetica* «sovrabbonda un lessico dell'adeguatezza»: da segnalare, in tal senso, Sbordone 1981.

Proprio con un comparazione tra le due arti appena citate l'*Ars poetica* prende avvio, presentando un movimento volto a ricavare conclusioni sulla composizione letteraria a partire dalla creazione pittorica sulla base della somiglianza di *tabula* e *liber*. Il procedimento secondo cui si misura una forma artistica verbale con una più spiccatamente visiva non è innovativo rispetto ad Aristotele, che, come si è ricordato nel capitolo precedente, se ne serve per illustrare il diverso e maggiore tasso di irrazionalità che un testo narrativo può reggere in confronto a un testo drammatico, quest'ultimo destinato alla prova, e quindi allo smascheramento, della rappresentazione. Valutato sul ragionamento aristotelico, il paragone oraziano – soprattutto se interpretato al di fuori del tono parodico di cui si è detto – risulta una variante limitativa delle possibilità della scrittura, perché costringe la poesia alle stesse condizioni di plausibilità della pittura (*Ars*, 1-13):

Humano capiti ceruicem pictor equinam
iungere si uelit et uarias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi, risum teneatis, amici?
Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
persimilem, cuius, uelut aegri somnia, uanae
fingentur species, ut nec pes nec caput uni
reddatur formae. 'Pictoribus atque poetis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.'
Scimus, et hanc ueniam petimusque damusque uicissim,
sed non ut placidis coeant immitia, non ut
serpentes auibus gementur, tigribus agni.

Il silenzio su un'eventuale differenza tra la *potestas* creativa del pittore e quella del poeta, però, non evita un curioso e del resto inaggrabile paradosso, perché il testo dice ciò che non si deve fare – ciò che non si deve dire, cioè –, ma, mentre lo dice, lo fa: gli accoppiamenti su cui si conclude il segmento citato non consistono altro che in *adynata* rifunzionalizzati come esempio negativo, ma il discorso letterario – il brano stesso ne è la prova – è perfettamente in grado di tollerarne la *vana species*. Che sia questa dinamica paradossale a costituire l'indizio più concreto dell'intenzione parodica? Senza tentare una risposta diretta, sarà sufficiente notare come il testo richieda di trasgredire la regola che

espone all'atto stesso di esporla, di fare quel che non si deve fare per poter affermare di non farlo: un circolo vizioso che, più ancora di una contro-teoria, sembra capace di affettare la stabilità della (presunta) regola e, insieme, l'altrettanto incerta *aequalitas* tra pittura e poesia.

Un discorso in parte analogo potrebbe farsi per i versi successivi (*Ars*, 14-22), che ancora ricavano conseguenze sulla scrittura letteraria a partire dalle attività del dipingere e dello scolpire. Valgano le osservazioni già svolte; a queste si deve aggiungere ora, sulla scorta di Brink (1963: 231), che l'intera sezione iniziale, comprendente il brano citato e quello cui si è alluso, tende alla formula, notissima, del verso 23: *denique sit quod vis, simplex dumtaxat et unum*. A proposito di tale principio, la cui fortuna è stata pressoché inestimabile, occorre avanzare due considerazioni. La prima consiste nel rilevare che esso, di per sé, sarebbe stato insufficiente per l'elaborazione di un articolato concetto di unità, poiché *simplex* e *unum* sono termini suscettibili di interpretazioni e declinazioni molteplici che il contesto in cui si trovano indica solo parzialmente: una lacuna in cui non è impossibile intuire la necessità di fusioni e montaggi come quello con la *Poetica* di Aristotele che, come si è ormai detto più volte, contraddistingue una certa stagione cinquecentesca. E ancora sul rapporto con il testo aristotelico verte il secondo punto, perché nella brevità della formulazione il paradigma dell'unità in versione oraziana rischia di apparire di maggiore strettezza rispetto a ciò che si legge in Aristotele⁵⁹: se presa seriamente e reinnestata in un quadro estraneo a vocazioni parodiche – ciò che, appunto, accade nel Cinquecento –, la *sententia* di Orazio può essere in grado di combinarsi con la *Poetica* accentuandone, se non la disposizione prescrittiva (o incanalandola su quella), l'importanza accordata al

⁵⁹ Su questo punto, l'effetto di aumentato rigore che l'*Ars poetica* presenta rispetto alla *Poetica* potrebbe essere ricondotto al fatto che il confronto istituito da Aristotele tra testo drammatico e testo narrativo per dimostrare la diversa sostenibilità dell'«irrazionale» tra *visivo* e *verbale* fosse svolto dalla prospettiva della ricezione; Orazio, al contrario, mette in rapporto pittura e poesia dal punto di vista della produzione dell'opera. Va detto, tuttavia, che un parallelo tra le due arti condotto dall'angolazione del ricevente viene proposto qualche centinaio di versi più avanti, in uno dei passaggi più famosi dell'*Ars poetica* (361-365): *Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longum abstes; / haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, / iudicis argutum quae non formidat acumen; / haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.*

principio, sempre in formazione, dell'unità. Non si sta sostenendo che il testo di Orazio offra autonomamente questa accezione forte del concetto di unità, ma piuttosto suggerendo che, estromessa la componente parodica, il testo è utilizzabile in quella direzione; ne risulta, recuperando il percorso nel suo complesso, che la parodia, mentre permette a Orazio di concludere la parte inaugurale dell'*Ars poetica* con un verso che ha tutto l'aspetto della prescrizione, è l'intrinseco e potenziale riscatto di quello stesso precetto.

Un'altra fase in cui emerge con forza il principio di unità si situa un centinaio di versi più avanti, quando prima si tratta il problema della coerenza del carattere, agganciandolo a quello più ampio del rapporto fra tradizione e innovazione, e poi si affronta la questione della selezione della materia. Entrambi i temi, come si è già visto, vengono discussi nella *Poetica*, e si può dire che la trattazione di Orazio non preveda novità sostanziali rispetto al testo aristotelico: la differenza, spesso, risiede nel procedimento attraverso cui si giunge a una data affermazione. Si prenda il caso della necessità di scegliere una materia conveniente: mentre l'argomentazione di Aristotele proponeva un confronto tra «storia» e «poesia» sostenendo il dovere di non raccontare ogni cosa in senso cronologico e dunque cronachistico, Orazio cassa la comparazione, approdando a conclusioni del tutto simili a quelle aristoteliche per una sorta di necessità interna alla sola poesia. Si tratterà allora di evitare la creazione di un orizzonte di attesa non esaudibile, operando una selezione che possa consentire di padroneggiare la materia complessiva, ed è proprio in tale contesto che si inseriscono alcuni passaggi la cui fortuna è direttamente proporzionale all'influenza del testo presso i posteri fino a un livello pressoché proverbiale (Russell 2006: 345):

Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri,
nec gemino bellum Troainum orditur ab ouo;
semper ad euentum festinat et in medias res
non secus ac notas auditorem rapit, et quae
desperat tractata nitescere posse relinquit
atque ita mentitur, sic ueris falsa remiscet,
primo ne medium, medio ne discrepet imum. (*Ars*, 146-152)

Di nuovo in linea con Aristotele, e di nuovo in una forma atta a unirsi col testo greco producendone un'interpretazione più restrittiva, è il

brano dedicato alla fisionomia che deve presentare il «carattere», organizzato a partire dall'alternativa tra fedeltà alla tradizione o novità introdotta dal poeta:

Aut famam sequere aut sibi conuenientia finge
scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem,
impiger, iracundus, inexorabilis, acer
iura neget sibi nata, nihil non arroget armis.
Sit Medea ferox inuictaque, flebilis Ino,
perfidus Ixion, Io uaga, tristis Orestes.
Siquid inexpertum scaenae committis et audes
personam formare nouam, seruetur ad imum
qualis ab incepto processeris et sibi constet. (*Ars*, 119-127)

Agisce, nel passaggio citato, un principio di coerenza che si accompagna a una richiesta di *stabilità*; per lo scrittore, le direzioni possibili sono due – *fama* o *factio* –, ma in entrambi i casi è in gioco il rispetto di una forma di *coincidenza*: coincidenza con la tradizione, qualora si scelga di far rivivere un personaggio già presente in altri testi, coincidenza-a-sé del personaggio stesso se si decida di crearne uno nuovo. Misurato sul brano della *Poetica* che affronta la medesima questione, questo segmento dell'*Ars poetica* ne costituisce insieme uno sviluppo, pur breve, e una compressione: uno sviluppo, perché si concentra su uno soltanto dei quattro tratti là richiesti nella composizione del carattere – quello, cioè, della *coerenza*, il quarto citato da Aristotele (*Poet.*, 1454a 26-28) –, corredandolo di alcuni esempi; una compressione, perché si tace la possibilità feconda e ossimorica del carattere «coerentemente incoerente» (ohal w' ajwmal on). Proprio questo silenzio, unito alla natura degli esempi forniti, sembra invece funzionale a una concezione secondo cui il carattere sia riducibile a un che di fisso, a un *tipo*, come si può vedere passando dalle quattro determinazioni (comunque un insieme finito) di Achille alle due suggerite per Medea e di lì al singolo elemento indicato per le figure successive. La faglia, in larga parte potenziale, che il paradosso aristotelico avrebbe potuto aprire per pensare al carattere in modo più contraddittorio – si tornerà di frequente sul fatto di una *contradictio* come *regula veri* – si chiude prima di schiudersi.

Si potrebbe senz'altro non concordare sull'opportunità di spendere parole e tempo su una possibilità mancata e, ancora di più, su una

trattazione così esigua dell'oggetto teorico della cui costruzione si stanno seguendo le tracce – il concetto di epica, e il peso in esso svolto dal paradigma dell'unità – da non apparirne nemmeno una teoria compiuta. La storia della ricezione e la forma che il concetto di unità avrebbe assunto una volta articolata in versioni nuove e più strutturate rendono tuttavia doverosa l'attenzione per il testo oraziano. In confronto a ciò che è accaduto nei secoli successivi, non solo nel Cinquecento costantemente evocato, sarebbe difficile sovra-interpretare oltre, o meglio, sopravvalutare l'*Ars poetica*⁶⁰. Effetti, talvolta davvero collaterali, dei passaggi citati saranno rilevabili in zone a prima vista distanti da queste scarse note di Orazio, peraltro contraddistinte, come si è detto, da una destinazione non di rado diversa rispetto all'uso che ne sarebbe stato fatto. Insomma, nient'altro che pochi semi, per ora: capaci, però, di produrre incalcolabili frutti.

⁶⁰ Parlare di sovra-interpretazione può risultare fuorviante, poiché il termine rischia di far credere a una differenza netta e radicale tra *il* testo e ciò che al testo viene imposto in sede interpretativa. In questo percorso, in scia a una tradizione che a prezzo di non trascurabili semplificazioni si potrebbe indicare come post-strutturalista, si preferisce pensare che il testo sia inseparabile, come tale, dalla (e cioè, dalle) sua ricezione, e inesistente come oggetto puro al di fuori di essa: ciò che si indica come "testo", in questa prospettiva, non è altro che una – tra le tante – interpretazione di un testo, e quindi la *sovra-interpretazione* è una dimensione costitutiva del fenomeno letterario che deve essere riscattata dalla sua apparente devianza rispetto a uno stato originario e univocamente corretto. Su questi problemi, di portata assai ampia, si veda almeno Martindale 1993.

Capitolo terzo
Il Cinquecento
L'invenzione della differenza

1. *Introduzione*

Vertendo preferibilmente su oggetti ideali – categoria cui anche il genere letterario appartiene –, lo studio della teoria della letteratura deve farsi carico di un'assunzione critica della prospettiva dalla quale si trova a osservare un determinato problema, nella consapevolezza, di necessità mai completa, di quanto il punto di vista sull'oggetto da esaminare contribuisca a costruire lo stesso oggetto esaminato: non si tratta soltanto di enunciare o denunciare la non-esaustività di una data proposta ma, più radicalmente, di circoscrivere le eventuali validità e correttezza di essa all'orizzonte, finito, di una sempre ri-negoziabile apertura. In mancanza di un confine naturale – un concetto la cui attendibilità è peraltro dubbia –, l'operazione di tracciare il confine medesimo schiude, ma insieme chiude, il campo di problemi e soluzioni che possono entrambi svanire una volta ridiscusso il loro contesto di riferimento.

A conclusione del suo monumentale lavoro sulla storia della critica letteraria nel Rinascimento italiano, Weinberg (1961: 1107), dopo aver dedicato la seconda parte dell'opera alle dispute cinquecentesche sulla *Commedia* di Dante (*ibid.*: 819-911), sulla *Canace* di Speroni (*ibid.*: 912-953), sull'*Orlando furioso* di Ariosto e la *Gerusalemme liberata* di Tasso (*ibid.*: 954-1073) e infine sul *Pastor fido* di Guarini (*ibid.*: 1074-1105), scrive che non può essere sopravvalutato il grado di interdipendenza di tali contese, e questo non per un fatto meramente cronologico, ma per una effettiva ricorsività dei temi emersi in occasione delle diverse polemiche (*ibid.*: 1108). E così, ricordando come fosse proprio il genere letterario a collocarsi in posizione di rilievo nel quadro complessivo degli argomenti dibattuti dai polemisti, si può prendere l'esempio dell'*epica* per evidenziare l'insistenza delle discussioni su alcuni luoghi critici privilegiati: in questo senso, Weinberg (*ibidem*) segnala da un lato l'importanza della categoria di "epica" per la classificazione della *Commedia* dantesca, con la conseguente esigenza di definire, nel caso si fosse respinta l'etichetta di poema epico per l'opera, gli altri generi cui essa avrebbe potuto essere ricondotta (commedia, tragedia, satira, poema sacro e teologico); dall'altro, per avvicinarsi all'ambito di interesse del presente capitolo, la ribadita centralità del concetto di epica per la

ricezione dell'*Orlando furioso* e, pochi decenni anni più tardi, per la valutazione comparativa del poema ariostesco e di quello tassiano⁶¹. Da questa congiuntura, anche a voler considerare la questione dell'epica del tutto estranea alle dispute sulla tragedia e sul *Pastor fido*⁶², si dovrebbe comprendere come limitare il raggio dell'indagine, per quanto sia un'operazione difficilmente evitabile, rischi di lasciare fuori dall'analisi qualcosa che avrebbe titoli adeguati per entrarvi. Comporta una certa arbitrarietà, insomma, il gesto di stabilire gli estremi del problema teorico dell'*epica*, laddove gli estremi stessi delineano la fisionomia di un concetto la cui vocazione generica (e generale) non deve oscurare la particolare situazione, la parzialità si direbbe, della sua forma: escludere i discorsi sorti intorno al problema di classificare la *Commedia*, nel caso specifico, significa trattare di *una* certa epica, e non di ogni epica che col termine di "epica" si possa indicare. L'azione universalizzante del linguaggio non legittima la dimenticanza del contesto – ancora una volta: particolare – in cui la parola guadagna la propria apparentemente universale forza.

Alcune ragioni, però, giustificano l'intenzione di concentrare la ricerca su un settore mirato delle discussioni cinquecentesche, e cioè su quello, tra i quattro indicati in precedenza, relativo all'*Orlando furioso* e

⁶¹ In estrema sintesi, il *Furioso*, «comunemente indicato come "romanzo", avrebbe potuto essere un poema epico se il romanzo stesso fosse stato ritenuto un sottotipo dell'epica»; con quest'ultima categoria, invece, avrebbe avuto ben poco a che fare qualora si fosse considerato il romanzo come «un genere separato e indipendente» (Weinberg 1961: 1108). La *Gerusalemme liberata*, durante le dispute svoltesi negli ultimi decenni del secolo, avrebbe trovato nel concetto di epica un termine attraverso cui veder consacrata la propria superiorità sul *Furioso* (autentica epica, appunto, quella, non-epico questo), ma anche, talvolta, un metro penalizzante, che nelle mani dei detrattori serviva a contestarne l'identità di genere (non-epica anch'essa) o a misurarne le imperfezioni rispetto a uno stato più o meno ideale dell'epos medesimo (*ibidem*).

⁶² Se davvero il concetto di epica non è parte della questioni che riguardano il *Pastor fido* di Guarini, qualche maggiore cautela andrebbe usata nell'estendere una conclusione di questo tipo al dibattito sulla tragedia: si ricorderà, infatti, che la struttura della *Poetica* di Aristotele rende non soltanto legittimo, ma addirittura necessario ricavare dalla tragedia strumenti di analisi (e di elaborazione) del testo epico.

alla *Gerusalemme liberata*. A ben guardare, i motivi che incoraggiano lo studio di questa contesa risiedono nel bilancio che Weinberg ne offre completando la sua rassegna, vale a dire l'«influenza sulla storia dei generi narrativi» e, insieme, la progressiva «chiarificazione degli argomenti critici» (*ibid.*: 1073) che tale controversia ebbe a consentire. E tuttavia, messa in conto la forte connessione tra un punto e l'altro, dal momento che teoria e prassi mai risultano reciprocamente disgiungibili, è possibile proporre qualche osservazione aggiuntiva a proposito dei due tratti appena citati nel tentativo di cogliere la portata della disputa e, allo stesso tempo, di assumere un'angolazione utile a misurarne implicazioni talvolta taciute.

Giova ricordare innanzitutto che nonostante la polemica tra *Ariostisti* e *Tassisti* trovi il suo tradizionale momento d'avvio nella pubblicazione de *Il Carrafa, o vero della epica poesia* di Camillo Pellegrino (avvenuta, com'è noto, nel 1584), una parte cospicua dei temi su cui la controversia prese a svilupparsi già da alcuni decenni circolava nei testi di teoria letteraria: una mappatura che si limiti a tappe significative e quasi simboliche di ciò a cui si allude, allora, deve risalire almeno al 1532, anno della terza e definitiva edizione del *Furioso*, e al 1536, quando invece uscì la *Poetica* di Aristotele nella nuova traduzione di Alessandro de' Pazzi⁶³; fatti emblematici, questi, del romanzo cavalleresco all'apice del suo splendore e della disponibilità, per i letterati, di uno strumento che con il romanzo sarebbe entrato presto in rapporto e spesso altrettanto precocemente in conflitto⁶⁴. Compendiando una questione studiata in modo diverso ma ugualmente mirabile da Hempfer (2004) e da Javitch (1999a), occorre considerare quanto la ricezione del *Furioso* si articoli lungo paradigmi teorici che alla produzione dell'opera – ad Ariosto come autore – erano rimasti pressoché estranei: un costitutivo anacronismo, se si vuole, che può contribuire a spiegare l'effetto di imprevedibilità che prontamente il poema suscita rispetto a una data classificazione e, in modo quasi simmetrico, il grande sforzo teorico prodotto per trovare

⁶³ Su questa fase, cfr. Mazzacurati 1977: 1-41.

⁶⁴ Tanto conciso quanto esplicito, in proposito, Fournel (1991: 106): «la riscoperta della poetica di Aristotele dopo gli anni cinquanta e i commenti che ne sono stati fatti si scontrano con un dato quantitativo indiscutibile che risiede nel successo di pubblico del cosiddetto 'romanzo', e in particolare di Lodovico Ariosto, il suo modello più noto».

all'opera un posto codificato nel sistema letterario⁶⁵. La fortuna dell'*Orlando furioso* e il crescente interesse per la *Poetica* di Aristotele, testimoniato dai primi commenti degli anni quaranta del Cinquecento, sono due fenomeni dai destini strettamente incrociati⁶⁶, e non è esagerato

⁶⁵ Per schematizzare, senza dubbio eccessivamente, i fondamentali lavori di Hempfer (2004) e Javitch (1999a), si può dire che il primo presta maggiore attenzione alla costruzione interna dell'*Orlando furioso* come meccanismo testuale problematico (si vedano, per esempio, anche Hempfer 1984 e 1998: 119-146), riconducendo a essa un ruolo di matrice per le «letture discrepanti» prodotte sul testo, mentre il secondo si concentra sull'aspetto della ricezione: per lo studioso americano, infatti, le modalità di esegesi del *Furioso* sono innanzitutto l'esito «della diverse tensioni culturali del momento e delle esigenze dei vari lettori del poema» (Javitch 1999a: 5). Questa distinzione di massima, tuttavia, non significa che Javitch trascuri l'importanza del testo stesso: per studi condotti in questa direzione, si può vedere ora la recente raccolta di alcuni contributi pubblicati dallo studioso americano negli ultimi trent'anni (Javitch 2012a).

⁶⁶ Pubblicata nel 1549, la *Spositione sopra l'Orlando Furioso* di Simone Fónari, nell'affrontare critiche verso il poema ariostesco condotte da prospettiva aristotelica, testimonia la rapida diffusione di questo tipo di lettura "regolare" (Weinberg 1961: 954-957; Javitch 1999a: 29-30, 48-52). Dissentendo dalla ricostruzione di Weinberg assorbita da Javitch, Hempfer (2004: 31) propone di includere nella storia della ricezione di Ariosto alcuni documenti precedenti al testo di Fónari, come l'*Apologia contra ai detrattori dell'Ariosto agli studiosi della volgar poesia* di Lodovico Dolce compresa nell'edizione oramai «molto rara» (Sberlati 2001: 34) dell'*Orlando Furioso* data alle stampe da Pasini e Bindoni a Venezia nel 1535 e il *Paragone di tutti i luoghi che l'Ariosto, per via d'imitazione, ha tolto dagli antichi*, «primizia della critica erudita applicata al *Furioso* e al romanzo cavalleresco» scritta da Fausto da Longiano e apparsa in un'edizione del poema ariostesco del 1542 (Venezia, Bindoni e Pasini). Se non può che dirsi corretta l'integrazione di Hempfer, il testo di Fónari conserva alcuni tratti che lo distinguono dai documenti appena citati: a differenza del lavoro di Dolce (per cui si veda almeno Sberlati 2001: 31-53), concentrato principalmente (pur se non esclusivamente: si veda Javitch 1999a: 35) sull'aspetto linguistico, e di quello di Fausto da Longiano (Sberlati 2001: 53-55), dedicato all'enumerazione dei «luoghi topici che hanno [...] posizione e ruolo cospicui» (*ibid.*: 55) nel *Furioso*, l'opera di Fónari è rivolta a critiche che riguardano, tra le altre caratteristiche del poema, le strutture narrative, un fatto che anticipa di qualche anno temi destinati ad avere funzione determinante nelle discussioni teoriche fino alla *Liberata* e oltre. Che il manifestarsi di testimonianze scritte non corrisponda a

sostenere che i problemi imposti dalla ricezione del poema ariostesco si riflettano in quelli che, non molto tempo dopo, sarebbero stati affrontati dal Tasso teorico della poesia e autore della *Gerusalemme liberata*⁶⁷. Se si aggiunge che proprio l'apparire della *Liberata*, edita quando le questioni relative al *Furioso* erano tutt'altro che esaurite, concorre a determinare le modalità di ricezione del poema ariostesco, si ottiene che, con l'esclusione (paradossale solo se osservata in lontananza) dell'elaborazione del *Furioso*, la ricezione di quest'ultimo, l'elaborazione della *Liberata* e la ricezione, stavolta in certa misura associata, delle due opere si mostrino come fasi che trapassano l'una nell'altra, momenti convenzionalmente distinguibili, ma comunque non valutabili se non nella loro profonda interdipendenza.

Tornando all'influenza sui generi letterari della disputa tra ariostisti e tassisti, quindi, è necessario mettere in evidenza come essa, le cui radici si situano negli anni delle prime letture del *Furioso*, svolga un ruolo decisivo già nel corso del secolo, quando agisce, in anticipo sulla guerra guerreggiata che si apre col dialogo di Pellegrino e le istantanee reazioni da questo suscitate, sui presupposti teorici sui quali è concepita una delle due opere al centro del contendere: sarebbe così riduttivo, anche se non

una esatta origine del dibattito è circostanza che richiede di essere evidenziata: qualcosa di simile, peraltro, si verificherà con l'opera di Camillo Pellegrino citata poco sopra (*Il Carrafa, o vero della epica poesia*), che per la prima volta porta in stampa una discussione dei meriti e dei demeriti del *Furioso* e della *Liberata* già da qualche tempo diffusa in contesti accademici (Brown 1970: 3): il «fuoco alle polveri» (Di Sacco 1997: 89-94) rappresentato dal dialogo di Pellegrino, insomma, non corrisponde a una novità davvero assoluta.

⁶⁷ Hempfer (2004: 50-53) sostiene che il carattere problematico dell'*Orlando furioso* non emerga soltanto in occasione della sua lettura aristotelica suggerita dalla riscoperta della *Poetica*: in tal senso, l'*Apologia* di Dolce, trovandosi a difendere il testo da critiche che ne testimoniano la problematicità in chiave non-aristotelica (ma semmai oraziana), risulta la prova più evidente di un aspetto che è intrinseco e non estrinseco al poema stesso. La questione non è facilmente risolvibile: sembra arduo, però, contestare che nella prospettiva aristotelica il poema abbia presentato le maggiori difficoltà interpretative; e soprattutto, per quanto riguarda il presente lavoro, pare indubbio che sia stato l'incontro del *Furioso* col punto di vista aristotelico a produrre i più consistenti sforzi teorici – e le loro conseguenze – in riferimento al tema del genere letterario.

del tutto sbagliato, intendere l'«influenza» come un fattore a cui guardare esclusivamente per gli anni successivi alla controversia, laddove è già all'interno di quest'ultima che si colloca il laboratorio di lettura e scrittura da cui sorge la *Liberata* stessa.

Per quanto riguarda la possibilità di chiarire attraverso il confronto polemico le posizioni critiche in campo, e analogamente di definire con più precisione gli argomenti discussi, è difficile non concordare con la valutazione positiva, pur se parzialmente implicita, di Weinberg (1961: 1073), di cui è altresì testimonianza, magari indiretta, la complessità raggiunta dalla critica letteraria del Cinquecento⁶⁸. Al di là di motivazioni extraletterarie vere o presunte – tratti che, soprattutto in ambito italiano, hanno portato a non riconoscere ad alcuni passaggi della disputa l'importanza che forse essi meritano (Javitch 1999a: 199)⁶⁹ –, il dibattito, che di frequente si è incanalato sulla questione del genere letterario, è pervenuto a una più nitida messa a fuoco dei suoi oggetti. Questa

⁶⁸ Sul linguaggio della critica nel Cinquecento, si veda Scrivano 1980c (275-302). Un esempio del carattere avanzato della critica letteraria nel Cinquecento è fornito da Sitterson (1992), che, esaminando le più moderne interpretazioni del finale del *Furioso*, individua per ognuna di esse un preciso precedente cinquecentesco.

⁶⁹ Weinberg (1961: 1004), per esempio, attribuisce la difesa del *Furioso* condotta da Orazio Ariosti a motivazione di «sangue», e cioè di parentela (rispecchiata anche dal fatto che di difesa del *Furioso*, e non di svalutazione della *Liberata*, si tratta); a ragioni di campanilismo linguistico, quando non di avversione personale – su cui talvolta indugiano le pur precise e accurate analisi di Gigante (2003a: 9-20) –, andrebbe invece collegato l'attacco, questa volta esplicitamente antitassiano, di Salviati. Brown (1970; 1971; 1974: 205-227), tuttavia, ha rivisto il carattere dell'intervento di Salviati inserendolo nel quadro complessivo della sua opera, e anche Javitch (1999a: 216), pur ritenendo che si resti «più colpiti dalle sue abilità retoriche che dalle sue intuizioni sul poema», ha studiato gli scritti polemici di Salviati svincolandone l'analisi da fattori psicologici o comunque esterni (*ibid.*: 187-217): ne risulta, in un caso e nell'altro, il profilo di un critico votato a una proposta di affrancamento della poesia moderna da quella antica, o quantomeno alla rivendicazione della possibilità per la prima di misurarsi su un piano di parità con la seconda. Di recente, Plaisance (2004) ha insistito sull'«aspetto politico» della *querelle* Ariosto-Tasso, evidenziando come, per la componente fiorentina della disputa, «la difesa dell'Ariosto divenne una difesa di Firenze, della sua cultura, della sua lingua, della sua storia, del suo regime» (*ibid.*: 134).

conquista di chiarezza, però, non è da considerare gratuita, poiché si fonda sull'effetto – declassato a *collaterale* nelle ricostruzioni storiografiche – che soltanto una distinzione (troppo) netta di alcune categorie in discussione (non a caso, le stesse che vengono a illuminarsi) può garantire: il prezzo da pagare nella messa a fuoco di un problema è il percorso compiuto per renderlo visibile – un percorso che, una volta dimenticato, lascia il problema in una naturale evidenza ormai scevra di ogni artificialità. Si recuperi il punto di partenza: se il genere letterario è una delle materie preminenti nei dibattiti cinquecenteschi di teoria della letteratura – un tema strategico nella ricezione del *Furioso*, nella produzione della *Liberata* e nella controversia riguardante il rapporto e l'eventuale gerarchia tra le due opere –, e se è anche tale questione a raggiungere un grado di determinazione prima sconosciuto, ciò accade attraverso un 'progresso' fatto di opposizioni polemiche, di semplificazioni, di distinzioni non scontate⁷⁰. Di questo processo-progresso, la chiarezza che senz'altro giustamente si celebra non costituisce il superamento, ma l'esito: sotto le ceneri della pacifica verità della differenza tra i generi letterari di *epica* e *romanzo*, infatti, stanno le braci di una verificabilità/fallibilità conflittuale, e sono soltanto queste dinamiche e queste provvisorie negoziazioni – e soltanto l'oscuramento che le avvolge – a consentire a quei generi letterari stessi di apparire nella loro quieta evidenza quando il risultato conclusivo, quello che resta tra le mani dei posteri, è stato raggiunto⁷¹. Evidenza, tuttavia, e non verità: la

⁷⁰ E di interessi personali: Javitch (1988) ha giustamente richiamato l'attenzione sulle motivazioni personali di alcuni teorici della poesia che, poeti in proprio, hanno costruito teorie ad alto grado di autoreferenzialità (l'articolo in questione è dedicato soprattutto ai casi di Trissino, Giraldo Cinzio e Torquato Tasso).

⁷¹ Utili, a questo proposito, le considerazioni di Kuhn (1969: 19) sulla storia della scienza, la cui immagine ricavata «dallo studio dei risultati scientifici definitivi» appare di dubbia attendibilità. In ragione della suggestività del passo, ne sia consentita una trascrizione più estesa: «La storia, se fosse considerata come qualcosa di più che un deposito di aneddoti o una cronologia, potrebbe produrre una trasformazione decisiva dell'immagine della scienza dalla quale siamo dominati. Fino ad oggi questa immagine è stata ricavata, anche dagli stessi scienziati, principalmente dallo studio dei risultati scientifici definitivi quali essi si trovano registrati nei classici della scienza e più recentemente nei manuali scientifici, dai quali ogni nuova generazione di scienziati impara la pratica del proprio mestiere. È però inevitabile che i libri di tal genere abbaino

forma di un genere letterario, sia esso epica o romanzo, che è possibile vedere al termine delle discussioni cinquecentesche (questa, probabilmente, la più importante declinazione dell'«influenza» della controversia di cui parlava Weinberg) è qualcosa la cui nettezza si trova in rapporto direttamente proporzionale con la parzialità. Snodo cruciale di tale parzialità, l'analisi delle categorie di epica e romanzo condotta per opposizione è un'eredità di straordinaria importanza che le discussioni del pieno e del secondo Cinquecento sul *Furioso* e sulla *Liberata* (prima sull'uno, cioè, e poi su entrambi i testi insieme) inviano alla successiva teoria della letteratura: modelli diversi – e si assuma il termine «diverso» nell'accezione più neutra possibile – diventano alternativi e, peggio, oppositivi; non solo: essi si definiscono proprio opponendosi reciprocamente (l'*uno* diventa *uno* nella misura in cui si oppone al *vario*, il *regolare* diventa tale nella misura in cui si oppone a ciò che trasgredisce una *norma*, e così via), trovano l'identità battendo la strada di una differenza che è individuata, se non creata, allo scopo precipuo di assicurare l'identità stessa⁷².

Zatti, in parte ricalibrando il profilo del «modo epico» che egli stesso aveva presentato poco più di un decennio fa (Zatti 2000), ha di recente proposto l'ipotesi che «la percezione dell'epica nella modernità sia stata

uno scopo persuasivo e pedagogico: una concezione della scienza ricavata da essi non è verosimilmente più adeguata a rappresentare l'attività che li ha prodotti di quanto non lo sia l'immagine della cultura di una nazione ricavata da un opuscolo turistico o da una grammatica della lingua» (*ibidem*).

⁷² Pur ammettendo che il concetto di *romanzo*, nel Cinquecento, divenga «per la prima volta [...] descrittivo e riflessivo», non è scontato concedere che esso venga studiato «*da per sé*» (Stanescio 1987: 179); il fatto che «con la difesa delle “composizioni barbare” [*sic*], i moderni acquisiscano la coscienza della distanza storica che li separa dagli antichi», destinando «l'epica a loro, il romanzo a noi», dovrebbe ispirare qualche cautela a proposito di «una rivendicazione che cristallizza un concetto fondamentale non soltanto per la “nuova poesia”, ma anche per una nuova civiltà» (*ibidem*): la creazione del nuovo non si può separare da una creazione dell'antico che quel nuovo rende possibile vedere assicurandogli un'identità che è, originariamente, differenza. In questo senso, affermare che il romanzo venga studiato *da per sé* rischia di costringere al silenzio il costitutivo procedimento per cui il romanzo, in realtà, è *per un altro* (per l'epica), così come l'epica stessa, per parte sua, è *per un altro* (per il romanzo).

condizionata, e in parte falsata, dal rapporto con quella forma concorrenziale di narrazione che è il romanzo moderno» (Zatti 2011: 20); «relazione [...] complessa», questa, e «per giunta resa equivoca da una discutibile polarizzazione», se è vero che

sia Lukács che Bachtin in età moderna hanno formulato teorie di genere che mettono a contrasto l'epica con il romanzo ponendo la crescente obsolescenza dell'una all'ombra della crescita dell'altro. La prospettiva di Bachtin, in particolare, soffre dei vizi impliciti di ogni prospettiva egemone: come i classicisti del Cinquecento non riconobbero l'incipiente romanzo che per contrasto (e per violazione delle regole aristoteliche), qui in un'ottica rovesciata, è l'epica a fare le spese nell'età della moderna egemonia romanzesca. (*Ibidem*)

Ci sarà tempo di tornare su Lukács e Bachtin nel prossimo capitolo; è da subito utile, però, cogliere il segnale fornito da questo brano e tenere presente una certa specularità tra il modo di concepire i generi letterari di epica e romanzo nel Cinquecento e nel Novecento, periodi in cui meccanismi oppositivi sono funzionali a produrre oggetti che, al di fuori dell'opposizione, non sarebbero probabilmente dotati della stessa evidenza⁷³. Corretta, inoltre, è l'indicazione dei limiti intrinseci alla «prospettiva egemone» – bachtiniana nel Novecento, neoaristotelica nel Cinquecento –, ma i problemi imposti da un'analisi condotta per opposizione non si esauriscono nell'individuazione di un punto di vista privilegiato che, all'interno di una struttura polarizzata, eleva un estremo declassando contemporaneamente l'altro. E soprattutto, le questioni sollevate da studi di natura polemica investono indubbiamente gli eventuali bersagli della polemica stessa, ma insieme riguardano ciò che il polemistà di volta in volta è impegnato a difendere: in altre parole, se riesce facile non fidarsi del concetto di «romanzo» ricavato da un testo che si prefigga, più o meno esplicitamente, non soltanto di definire che

⁷³ Scontato, ma doveroso, indicare come l'italiano oscuri con il termine "romanzo" la differenza che è invece immediatamente manifesta in inglese tra "romance" e "novel": quando si parla di opposizione cinquecentesca, dunque, si allude al contrasto tra *epica* e *romance*, mentre nel Novecento la coppia oppositiva è quella formata da *epica* e *novel*. Sull'argomento, si può vedere Zatti 2003.

cosa sia l'«epica»⁷⁴ ma anche di fissare le ragioni per cui essa sia da ritenersi migliore, un sospetto analogo dovrà investire il concetto di «epica» desunto da quello stesso testo. Per limitarsi a una formulazione generale di uso esclusivamente introduttivo, si può affermare che la «prospettiva egemone» condizioni la comprensione – e quindi, trattandosi di oggetti ideali, la forma – di ciò che attacca e di ciò che difende: in presenza di una dicotomia, infatti, le posizioni contrarie lavorano in un rapporto di alleanza necessaria, entrambe impegnate, ciascuna dal proprio lato, a rivendicare la differenza indispensabile a garantire la sospirata gerarchia. Eppure, come si vedrà proseguendo, questo schema intercetta una parte soltanto dei problemi e degli stimoli che la discussione cinquecentesca dei generi letterari è in grado di proporre; anzi, per quanto larghi settori del dibattito appaiano partecipi degli schemi appena tracciati, si può forse avanzare l'idea che emergano talora possibili vie di fuga a una considerazione dei problemi chiusa da un orizzonte meramente contrastivo. Che quest'ultimo abbia finito per prevalere, però, sembra difficilmente contestabile: a dimostrarlo, peraltro, basterebbe la storia della critica dell'*Orlando furioso* e della *Gerusalemme liberata*, testi a cui ci si è accostati con categorie di genere letterario talvolta irrigidite⁷⁵ – ben oltre dichiarazioni di cautela comunque rare – dall'assenza di un vero riesame teorico che le riguardasse direttamente. La critica letteraria cinquecentesca, insomma, ha nel suo complesso agito per la creazione di una dicotomia in cui interessi molteplici e non di rado opposti hanno trovato un punto comune di accordo, magari implicito, proprio nell'invenzione di un contrasto quanto più possibile netto; d'altra parte, se questo risultato è tangibile, il processo attraverso cui è stato conseguito (unito alle possibilità, spesso mancate, eccentriche rispetto a

⁷⁴ Importante, su questo, Javitch 2003, un lavoro su cui si avrà occasione di tornare più volte nel corso della trattazione.

⁷⁵ Muovendo dalla convinzione che l'ideologia corrisponda a una «retorica degradata [...] che non è più espressione dettagliata di strategie all'opera in discorsi specifici», Valesio (1986: 115) ha indicato l'esempio del genere letterario come «procedimento retorico (o complesso di procedimenti retorici) [...] ideologizzato», pietrificato nell'«ipostasi», cioè, derivante dal distacco da una specifica pratica. Questo, si intende, dal lato delle opere e soprattutto dei loro autori: ma bisognerebbe aggiungere che un simile procedimento di 'pietrificazione' può avvenire, per il genere letterario, anche dal lato dei lettori, trascinando con sé conseguenze non meno serie a livello di «ipostasi».

quel medesimo esito) può testimoniare la dimensione contrattuale – l'originaria, e forse perduta, discutibilità.

Si era avviata questa preliminare digressione mettendo in luce l'esigenza di non trascurare la parzialità di un concetto una volta che quest'ultimo, guadagnata la sua *facies* universale, esibisca una validità affrancata dal proprio contesto. Per chi voglia scongiurare gli effetti di questa non-fondata universalizzazione, si presentano due alternative possibili. La prima consiste nel tentativo di mettere in questione i confini di una delimitazione concettuale dall'esterno, mostrando l'esiguità del fondamento su cui poggia: sarebbe questo il caso, per lavorare con ciò che si è già esposto, di una nuova definizione del concetto di epica che ne misurasse la fisionomia per come esso viene prodotto nella controversia tra sostenitori di Ariosto e sostenitori di Tasso e, dall'altra parte, nelle citate dispute sullo statuto generico della *Commedia* dantesca. La seconda, invece, prevede una disarticolazione interna del concetto che si intende discutere: prossimo alla decostruzione messa in pratica da Paul de Man, questo tipo di ricerca mira a una critica dell'oggetto – del concetto di epica, nella fattispecie concreta – che, orientata alle sue procedure di costruzione, ne individui le condizioni di possibilità. Una direzione non esclude l'altra: di più, esse si dispongono in rapporto di complementarietà nell'ipotetico processo di *spostamento* verso un nuovo ritaglio concettuale. Va detto, però, che in questo lavoro si pratica la seconda delle opzioni appena prefigurate, tanto nel presente capitolo quanto nei successivi (e così pure è stato nei precedenti); la convinzione sottesa a questa scelta è che i limiti di una «estetica influente» (Eco 2002: 259), e dunque anche di un *canone*, possano venire alla luce all'interno del canone stesso, e che l'apertura possa guadagnarsi per implosione o collasso interno – se sono ammesse metafore così logore ed enfatiche insieme – oltre che, come pure è doveroso, per irruzione dall'esterno. È pertinente, in corrispondenza di questo passaggio, riconoscere che una tale disposizione informa l'intera ricerca che si sta conducendo, tanto a livello teorico quanto a livello testuale: l'*epica* di cui si tratta, infatti, è un'*epica occidentale* studiata in alcuni dei suoi esemplari più famosi e specifici – basterebbe citare i nomi, destinati a diventare materia diretta della seconda parte, di Tasso, Omero e Virgilio (nell'ordine logico in cui capiterà di articularne lo studio) – e, come si vedrà soprattutto in seguito, nelle sue elaborazioni teoriche più propriamente 'canoniche'. Questa prospettiva, tuttavia, non esclude ma semmai attende e a suo modo

incoraggia una considerazione dell'epica stessa più ampia, estesa al confronto e al dialogo con tradizioni diverse che potrebbero procurare strumenti adeguati a una nuova sistemazione per testi e discorsi sui testi: si pensi, per esempio, alla possibilità di affrancare parzialmente l'opera di Omero dal canone occidentale comparandola con l'epica di tradizione orale non-europea. Si tratta di un'operazione critica per la quale nuovi stimoli possono peraltro derivare dagli studi postcoloniali – e varrà la pena di ricordare, tra i possibili riferimenti testuali, almeno *Omeros* di Derek Walcott⁷⁶ – o da più vasti programmi, tra cui è pressoché doveroso scegliere il caso di *Black Athena* di Martin Bernal, che prevedono un movimento di estensione dei confini (disciplinari e non solo) funzionale a una nuova configurazione di ciò che si trova all'interno dei confini medesimi⁷⁷.

Dovrà bastare l'aver segnalato questi punti di contatto: comuni destini, forse, di ricerche in gran parte ancora da compiere. È invece tempo di entrare più decisamente nella materia di questo capitolo, ciò che si farà non prima di un'ultima precisazione. Già Weinberg (1961: 1106-1107) notava che la contesa su Ariosto e Tasso doveva dividersi in due fasi che, per distinguere con le pubblicazioni di opere che in realtà lasciano ampi margini per immaginare discussioni precedenti e partizioni più sfumate, occupano rispettivamente gli anni dal 1549 (uscita della *Spositione* di Fórinari) al 1584 (uscita de *Il Carrafa* di Pellegrino) e da questo al 1600 e oltre⁷⁸. In linea generale non c'è ragione per non sottoscrivere

⁷⁶ Su *Omeros*, con una prospettiva intesa a una riconfigurazione teorica del concetto di epica, si veda l'importante studio di Farrell 1999.

⁷⁷ Per un inquadramento generale dei problemi a cui si accenna sommariamente qui, inoltre, si veda DuBois 2001.

⁷⁸ Non è scontato né facile fissare il termine estremo delle discussioni, non si vuol dire delle polemiche, sull'*Orlando furioso* e sulla *Gerusalemme liberata*: ancora in pieno Seicento, per esempio, l'argomento aveva una sua importanza nelle riflessioni critiche di Tommaso Stigliani, censore del *Furioso* e, con esso, dell'*Adone* di Marino (si veda Besomi 1975: 209-255). Già prima, tuttavia, i due poemi avevano suscitato l'interesse di Galileo, le cui *Considerazioni al Tasso* (Galilei 1970²: 487-635), composte intorno al 1590, continuano di recente ad avere un ruolo nell'ermeneutica tassiana: Ferretti (2010: 225), le considera non troppo provocatoriamente «il più acuto commento alla *Liberata*», e se è vero che «dove è maggiore l'irritazione dello scienziato, ivi si celano le indicazioni più esatte in merito allo stile del poema» di Tasso, si può ben dire che il suo «più

tale scansione, ma essa ha il limite – ben percepibile nella ricostruzione di Weinberg – di confondere l'elaborazione teorica di Torquato Tasso con materiali e testi che, sebbene fortemente legati, come si è ricordato, alle proposte tassiane, di queste non devono oscurare l'importanza e l'originalità, soprattutto in un lavoro che punti a un'analisi non soltanto della teoria del Tasso, ma anche della sua prassi poetica e dei rapporti tra le due componenti: nonostante Tasso abbia preso parte alla disputa seguita alla pubblicazione del dialogo di Pellegrino – basti citare l'*Apologia* del 1585⁷⁹ – e per quanto alcuni suoi testi si spieghino con esigenze di polemica, sarebbe riduttivo vincolare ogni scritto teorico tassiano a un orizzonte così limitato. Le fasi, dunque, diventano tre:

- 1) ricezione del *Furioso*;
- 2) elaborazione teorica del poema tassiano;
- 3) ricezione congiunta di *Furioso* e *Liberata* e susseguenti discussioni.

Nemmeno questa tripartizione, probabilmente, rende conto del complessivo impegno teorico in gioco, e su alcuni episodi non del tutto riconducibili a queste linee si avrà occasione di tornare: anche per questo, l'andamento del lavoro non si curerà di riflettere pedissequamente le tre fasi indicate; nondimeno era utile che esse venissero esplicitate e definite nella loro natura di problemi diversi, ma comunque non separabili l'uno dall'altro.

2. Fórnari e il *Furioso*: per un (primo) repertorio delle difese praticabili

Prima difesa del *Furioso* che presupponga un attacco da angolazione apertamente aristotelica, l'*Apologia brieve sopra tutto l'Orlando Furioso* con cui Simone Fórnari accompagna la sua *Spositione* del poema ariostesco

convinto ammiratore [...] non può non dividerne la sostanza critica di quelle osservazioni», essendo sufficiente «cambiarle di segno» (*ibidem*). Su Galileo critico letterario, cfr. Wlassics 1972a e 1974 e Hall 2013; in particolare dedicati alla critica galileiana di Tasso sono invece gli studi di Della Terza 1965 (= 1966, 1979: 197-221), Wlassics 1971 e 1972b, Zatti 1999. Tornando alla questione delle diverse fasi di cui si sta discutendo, va detto che altrettanto non univoca è l'individuazione del momento inaugurale della ricezione del *Furioso*: per ragioni in parte già esposte, ai fini di questo lavoro è lecito situarne l'avvio negli ultimi anni quaranta del Cinquecento, ma di ricezione del poema si può già parlare dalla prima edizione del 1516 e, come mette in luce Hempfer (2004: 35), in anni ancora precedenti.

⁷⁹ Cfr. Tasso 1959: 410-485.

prevede alcune strategie di replica tra loro non sempre coerenti, o quantomeno destinate a non apparire tali, radicalizzandosi in possibilità alternative, nel volgere di breve tempo dalla pubblicazione dell'opera. In questo senso, e limitatamente al suo raggio d'azione, il testo di cui si tratta condivide i caratteri che, da Aristotele in poi, sono stati individuati come pertinenti a ogni lavoro pionieristico: già chiaro testimone di una modalità di lettura neoaristotelica – pare proprio, anzi, di una critica condotta con la *Poetica* alla mano, spesso incline a richiami puntuali –, esso rimane ancora al di qua di una precisa operazione cartografica condotta sulla spazio critico, un fattore che gli consente di tentare direzioni non sistematiche ma senz'altro molteplici, esibendo un'eterogeneità che, se sfiora la confusione⁸⁰, garantisce però una feconda ricchezza.

Nelle prime battute dell'*Apologia*, per esempio, Fórnari inserisce una sorta di 'sentenza' in base alla quale sostiene che

senza arroganza dir si possa che sì come Aristotile a' suoi filosofi termine e legge costituì per sempre, così il nostro poeta [*scil.* Ariosto] a' poeti tutti che in questa volgar lingua a scriver si mettano per lo innanzi porga una perpetua norma che romper senza notabile biasimo non si possa⁸¹. (Fórnari 1549: 31)

Tralasciando la comunque mirabile precocità con cui l'*Orlando furioso* è riuscito a raggiungere in meno di vent'anni dalla sua edizione definitiva un livello di autorità tale da imporsi come «perpetua norma» per gli scrittori, sembra qui implicita una separazione tra territori sottoposti rispettivamente alla giurisdizione di Aristotele e di Ariosto: come il primo è riferimento imprescindibile per ogni filosofo, il secondo lo è per i «poeti tutti» nella «volgar lingua», e proprio quest'ultima indicazione linguistica parrebbe essere funzionale a porre una cesura

⁸⁰ Nel commentario di Fórnari, nota Hempfer (2004: 56), «domina la tendenza apologetica, in modo tale che l'esegesi [...] spesso non dispone neanche più di un minimo di coerenza».

⁸¹ Per la trascrizione delle opere cinquecentesche mi attengo ai criteri indicati da Sberlati (2001: 11-12), servendomi – previo controllo diretto sulla fonte – delle sue trascrizioni quando, come in questo caso, disponibili, o riproducendone le modalità; molto più conservativo, invece, è il modo di trascrivere adottato da Hempfer 2004.

netta tra un ambito e l'altro, dal momento che sottintesa, e del tutto scontata, è la conformità aristotelica dei classici (innanzitutto di Omero, ma anche di Virgilio) con cui il *Furioso* – non si tarderà a comprenderlo nel prosieguo del testo – era stato a sua volta “aristotelicamente” misurato e conseguentemente criticato. In tal senso, Hempfer (2004: 52) ha scritto che «il testo ariostesco», in questa fase, «risulta [...] imperfetto» sulla base dei due «sistemi di referenza» che gli vengono imposti: «la prassi dell'epica antica» da un lato, «la poetologia normativa» dall'altro. Preso quindi atto delle posizioni da cui muove l'attacco, si generano «strategie difensive» riassumibili in una nuova alternativa:

o la differenza con l'epica antica e/o con la poetica delle regole viene contestata o si argomenta che, nel caso dell'*Orlando Furioso*, non si tratti affatto di un poema eroico per cui gli antichi autori-modello del genere letterario e le norme poetologiche possano avere validità. (*Ibidem*)

Tenendo presente quanto appena affermato riguardo al brano tratto dalla pagina iniziale dell'*Apologia*, ci si potrebbe attendere, da parte di Fórnari, un tentativo di dimostrare la non-operatività della combinazione di modelli antichi e poetica regolare nella valutazione dell'*Orlando furioso*; ciò che avviene, invece, è l'esatto contrario, perché il testo di Ariosto non viene difeso attraverso una rivendicazione della sua differenza e dunque della sua autonomia, ma per mezzo di una dimostrazione della sua conformità rispetto agli usi classici e alla *Poetica* di Aristotele. Subito dopo il brano citato sopra, infatti, Fórnari (1549: 31) prosegue così:

Ma io per ora non voglio usar per iscudo sì potente e inespugnabile autorità, né voglio che mi si creda ch'el nostro poeta sia non solo del nome di poeta, ma d'immortal laude dignissimo, se io ciò non confermo con l'auttorità stessa d'Aristotile, secondo la quale pensano gli avversari non potersi l'Ariosto giamai salvare.

Questo tipo di difesa, se si vuole, è la possibilità più diretta e immediata, perché non comporta necessariamente un abbandono del fondo teorico da cui viene sferrata l'offensiva – l'applicabilità delle norme aristoteliche e delle sue manifestazioni più evidenti –, ma soltanto una diversa considerazione dei risultati che il procedimento seguito dai critici del poema raggiunge. Eppure l'immediatezza non corrisponde alla

facilità dell'operazione, o quantomeno non rende la strategia di Fónari priva di conseguenze importanti e meritevoli di attenzione.

Se l'attacco del fronte classicista e normativo approda nel verdetto di trasgressione, a carico di Ariosto, delle corrette modalità di composizione, ciò implica un'affermazione della difformità tra il *Furioso* e il canone impiegato per valutarlo: ne consegue che proteggere il poema da questa accusa comporti un'attenuazione della difformità stessa o una sua valorizzazione positiva. Soffermandosi sull'attenuazione – la via seguita da Fónari: del cambio di segno della differenza, da negativa a positiva, si avrà occasione di parlare più avanti –, occorre osservare come tale opzione possa prevedere due movimenti diversi tra loro, due direzioni capaci di assumere funzioni quasi opposte nella teoria dei generi letterari. La contestazione della differenza del poema ariostesco rispetto alla teoria e alla prassi antiche, infatti, può avvenire sì dimostrando l'adeguatezza del testo a quell'apparato di modelli e regole, ma anche per modificazione del metro di giudizio – di quello stesso apparato, cioè – adottato nella valutazione. Schematizzando molto, insomma, si può dire che la distanza tra Ariosto e Aristotele – intendendo con «Aristotele», per metonimia, il nodo di teoria neoaristotelica e prassi antica ritenuta conforme a quella teoria – è colmabile sia avvicinando il primo al secondo sia rivedendo il secondo a partire dal primo; ipotesi, queste, destinate ad avere ricadute sensibili nel modo di leggere i testi e, lo si ribadisca, nell'individuare i confini dei generi all'interno del sistema letterario.

Se ne discuterà tra poco e in seguito ancora: per il momento, però, è bene concentrarsi sulla strategia apologetica articolata da Fónari, ricordando, con Javitch (1999a: 35), che «se i neoaristotelici non avessero così persistentemente negato che il *Furioso* eguagliasse i più grandi poemi eroici antichi, le dimensioni del dibattito generato dal poema sarebbero state significativamente minori»; si può aggiungere: diverse. In proposito, è decisivo cogliere l'importanza delle critiche neoaristoteliche nella costruzione di una prospettiva di lettura del testo estremamente condizionante anche presso i difensori: rintuzzare gli attacchi di chi imputava al poema la non-conformità di cui si è detto, infatti, suggeriva, nel caso si fosse scelto di dimostrare la tesi opposta, di insistere fino alla sopravvalutazione e all'unilateralità (Hempfer 2004: 56) su tutto ciò che il *Furioso* avesse di utile da offrire per una sua affiliazione all'epos classico (Javitch 1999a: 50-52) tanto in sede di commento quanto nell'analisi critica e teorica. Nell'indagine sulle fonti, per esempio, il certificato di idoneità

del poema ariostesco poteva ottenersi privilegiando la messa in evidenza di modelli autorizzanti, e questo anche a discapito di una riscrittura che solo a prezzo di forti semplificazioni sembra comprimibile in rapporti ipertestuali di natura singolare⁸²; d'altro canto, nell'attività ermeneutica, un risultato analogo era conseguibile attraverso una interpretazione *more aristotelico* dell'*Orlando furioso*, un'operazione che, secondo Hempfer (2004: 262) esclusivamente proponibile come «paradosso» soprattutto in riferimento alla questione dell'unità, imponeva prove esegetiche al limite della falsificazione.

Composta di più parti – «una biografia dell'Ariosto, una “Apologia” in sua difesa, un saggio sulle allegorie del *Furioso*, e un ampio commento

⁸² Il problema dell'imitazione nell'*Orlando furioso* e delle sue conseguenze in termini di canonizzazione e di identificazione del genere letterario è stato trattato da Javitch in una serie di studi di grande importanza che si dispongono nell'arco di un trentennio. Si vedano almeno Javitch 1985 e 1999b, oltre che la recente raccolta di articoli in traduzione italiana (Javitch 2012a), corredata, nell'introduzione (Javitch 2012b), di alcune notevoli indicazioni di metodo e di prospettiva. Fondamentale sono altresì le osservazioni condotte sui commenti cinquecenteschi dell'*Orlando furioso*, opere che, volendo schematizzare, potevano scegliere di privilegiare una sola fonte classica, come nel caso di Lodovico Dolce, o di ricostruire in modo più dettagliato la vasta intertestualità ariostesca segnalando rinvii a opere di ambiti diversi, come nel commento di Angelo Lavezuola: osserva brillantemente Javitch (1999a: 81-123) che, per quanto dotato di maggiore accuratezza agli occhi di un lettore moderno, il commento più ricco – sul modello, cioè, di Lavezuola – era nel Cinquecento molto meno adatto per una rivendicazione della conformità del *Furioso* ai classici, poiché ne svelava la molteplicità e l'eterogeneità delle fonti. La via seguita da Fornari si situa nel mezzo tra i due estremi rappresentati da Dolce e Lavezuola: pur insistendo sui richiami all'epica antica, Fornari indica anche possibili rinvii a Orazio e Ovidio allo scopo di provare la generale “classicità” dell'opera (Hempfer 2004: 56-57). La valutazione delle fonti in rapporto al problema del genere letterario e alle dinamiche del testo è attuale ancora oggi: Javitch (2010), per esempio, ha contestato l'idea di chi considera il finale del *Furioso* più “chiuso” ed epico per la sola accentuazione della presenza di fonti classiche nell'ultima parte del poema, perché tale giudizio non tiene conto dell'inserimento degli elementi classici in contesto ibrido e disponibile alla contaminazione (e alla rifunzionalizzazione) con il romanzesco. Sul finale del *Furioso*, e per alcune note supplementari su quest'ultimo dibattito, si veda anche Confalonieri 2013.

a ogni canto» (Javitch 1999a: 48-49) –, la *Spositione* di Fórñari percorre entrambe le direzioni appena indicate, e il commentario e l'*Apologia* collaborano strettamente al fine di un inquadramento del poema ariostesco entro una posizione regolare: mentre il primo si concentra su paralleli adatti a istituire una continuità tra il *Furioso* e l'epica antica, la seconda si incarica di dimostrare aristotelicamente quella conformità alla norma poetica di cui, sempre aristotelicamente, si era imputata ad Ariosto la trasgressione. Impostata e descritta in questo modo, l'operazione di Fórñari, sebbene orientata a favore di Ariosto, si colloca integralmente nello spazio teorico delimitato dai critici aristotelici e alla prospettiva di questi subordina il proprio punto di vista sul testo, contribuendo, in modo quasi complementare, all'affermazione di quella norma che, nelle mani dei detrattori, è lo strumento indispensabile dell'attacco portato al testo medesimo. Forzare i riferimenti all'*Eneide*, in questo senso, non soltanto produce un'immagine parziale dell'intertestualità del *Furioso* determinandone, in ultima analisi, una distorsione⁸³, ma pure concorre a una fissazione ancora più salda del testo classico come modello; analogamente, stabilire il rispetto di qualità di cui il poema deve essere dotato secondo la *Poetica* da una parte impone l'assunzione di una prospettiva assai particolare nella lettura del testo, dall'altra corrobora la validità di quella stessa prospettiva senza neppure curarsi di averla davvero discussa – una circostanza che probabilmente ha un ruolo importante nell'aspetto di «paradosso» (Hempfer 2004: 262) di alcune difese del *Furioso* cui si è da poco alluso.

Tra le principali critiche rivolte al poema ariostesco di cui si viene a conoscenza dall'*Apologia* di Fórñari, la mancanza dell'unità di azione è la prima accusa contro la quale il commentatore organizza una risposta articolata. Per quanto non riducibile all'individuazione dell'azione che dovrebbe costituire il soggetto unico dell'*Orlando furioso*, la difesa di Fórñari esibisce proprio quel passaggio il suo carattere più peculiare e, soprattutto agli occhi di un lettore moderno, meno condivisibile:

⁸³ Praloran (2009b: 143 = 2010: 165) segnalava come lo studio di Rajna (1975) sulle fonti anche romanzesche dell'*Orlando furioso* «rimettete le cose a posto [...] dopo una rimozione di trecentocinquant'anni»: di questa rimozione, operazioni come quella di Fórñari sono da ritenere direttamente responsabili. Nota una tradizionale preferenza per le fonti classiche anche Cavallo (1993: 134), che rileva come lo studio delle fonti del *Furioso* sia di primaria importanza nella critica americana sul poema, e a questo proposito, cfr. Ascoli 1987.

A quel poi che oppongono che pur la proposizione subito nella prima stanza dell'opra promette varie e diverse cose e non una sola azione, rispondo che e le donne e i cavalieri e l'arme e gli amori con le cortesie e l'audaci imprese, tutto questo apparato diverso vien poi conchiuso in que' versi: *Che furo al tempo che passaro i Mori d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto*. Dove si comprende che quelle varie cose vengono ricontate per accidentale occasione e per tramession d'episodii, essendo del poema la principal azion questa, cioè l'ire e i giovanil furori d'Agramante, dove espressamente si vede imitare Omero. Percioché si come colui dimostra sul principio della *Iliade* di voler cantare l'ira d'Achille, così il nostro poeta l'ire d'Agramante fatte poi vane dalla matura prudenza di Carlo imperator di Roma si vede che egli propone e canta. (Fórnari 1549: 35)

Il brano illustra con evidenza «il procedimento generale del Fórnari che isola in maniera assai puntuale elementi singoli o riduce situazioni a un modello assai generico per ricavarne poi delle analogie» (Hempfer 2004: 56): a livello pratico, il passaggio sfrutta una tessera testuale minima, «l'ire», per sostenere una continuità strutturale che, prima ancora che penalizzante per l'architettura del *Furioso*, appare inappropriata. Sorvolando sui numerosi corollari che la tesi sostenuta trascina con sé⁸⁴, si dovrà rilevare come Fórnari non discuta affatto l'affidabilità del presupposto su cui si fonda la critica che egli tenta di respingere: l'unità dell'*Iliade* – più in generale: l'unità del poema di cui l'*Iliade* rappresenta la perfetta realizzazione – rimane il termine di riferimento per il poema ariostesco, trasformandosi da fattore di delegittimazione a fonte di legittimazione⁸⁵.

⁸⁴ Intendendo l'unità d'azione nel modo in cui si è visto, Fórnari (1549: 34) si costringe a considerare i rapporti tra i personaggi in senso radicalmente sistematico, fino a sostenere che ogni affermazione di un paladino corrisponde all'affermazione del sovrano; e ancora, per limitarsi a un solo altro esempio, distingue tra un fine dell'opera – quello cui corrisponde l'unità d'azione – e un fine dell'autore che consisterebbe nell'elogio di Ruggiero (*ibid.*: 35, 43), espediente necessario per trovare posto alla componente dinastica altrimenti cassata da un'unità concepita in modo così angusto.

⁸⁵ «Che nel caso della guerra di Agramante contro Carlo Magno si tratti del tema principale dell'*Orlando Furioso*», scrive Hempfer (2004: 122), «non viene [...] postulato sul piano del *sensus litteralis*, ma risulta solo tramite un'allegorèsi

Va detto, però, che il rapporto tra quel complesso oggetto teorico costituito dal combinarsi della teoria aristotelica con la prassi epica classica da un lato e il testo di Ariosto dall'altro non prevede esclusivamente, nell'opera di Fórnari, la direzione fino a questo punto delineata. Nonostante prevalga il tentativo di affermare la conformità dell'*Orlando furioso* alle norme e ai modelli di cui i critici lo vedevano trasgressore, emergono segmenti che lasciano trasparire tattiche difensive diverse: si tratta forse di linee argomentative abbozzate e quasi estemporaneamente imposte dal fine polemico, ma la loro presenza vale a segnalare percorsi alternativi che, pur talvolta minoritari, avrebbero avuto una certa importanza nei dibattiti successivi. E così, la ricerca di un'affiliazione aristotelica per il poema spinge Fórnari a ingegnarsi per trovare soluzioni che, ancora situabili nella *Poetica*, ne rileggano la gamma di possibilità in prospettiva ariostesca: movimento reciproco rispetto a quello che sembra caratterizzare più distintamente la strategia di Fórnari, questa lettura di Aristotele in funzione di Ariosto si impegna a individuare nella *Poetica* qualcosa di non del tutto coincidente con lo scomodo paradigma attraverso cui i neoaristotelici avevano criticato il *Furioso*. Valendosi del lavoro di commento di Francesco Robortello (Fórnari 1549: 33) ma insieme procedendo in proprio a una rilettura del testo di Aristotele⁸⁶, Fórnari si sforza di aprire la *Poetica* fino a ricavarvi indicazioni sul fare poesia che, per quanto nuovamente aristoteliche, non condannino Ariosto all'imperfezione ma piuttosto ne convalidino la pratica. Il ricorso al modello dell'*Odissea*, in tal senso, si presta a svincolare il *Furioso* dall'unità di azione propria dell'*Iliade*, una mossa che non prevede tanto una fuga da Aristotele quanto una sua lettura alternativa, utile non a negarne l'autorità, ma a ricalibrarne la portata. Se la trama dell'*Iliade* è «semplice e compassionevole», quella dell'*Odissea* è

di questa componente dell'azione nel senso di un'interpretazione in chiave morale ed esemplare»: questo comporta, come nota giustamente lo studioso tedesco, che la «concordanza» con Aristotele venga ottenuta con modalità non-aristotelica, data l'esclusione dalla *Poetica* di qualsivoglia riferimento all'allegoria.

⁸⁶ Sull'utilizzo da parte di Fórnari del commento di Robortello, pubblicato nel 1548 presso lo stesso editore per cui un anno dopo sarebbe uscita la *Spositione*, si veda Barbuto (1983-1984: 201-205), che giustamente segnala analogie e differenze rispetto alla fonte: fatto, quest'ultimo, che testimonia un uso del tutto funzionale allo scopo dell'*Apologia*.

«morale e complicata» (*ibidem*), eppure non per questo priva di unità: confortato nell'occasione da Robortello, Fórnari sottrae Ariosto al tiro di un aristotelismo compresso sul «primo, e per il Cinquecento quasi paradossalmente unico, poema omerico», come si è già detto con Baldassarri (1982a: 10), producendosi in un gesto critico che, mentre insegue la conformità dell'*Orlando furioso* rispetto alla norma, reinterpreta la norma stessa accomodandola all'esigenze dell'oggetto da giudicare.

Di una difesa condotta contro Aristotele (quello dei critici) con Aristotele (quello riletto da Fórnari), e quindi tenendo tra le mani un testo che è lo stesso usato dai detrattori ma insieme non lo è, si possono dare altri esempi; basti almeno il seguente, ancora riferito alla questione dell'unità – più precisamente alla presenza degli «episodi» – e di nuovo fondato su uno smarcamento dal modello dell'*Iliade* verso l'alternativa, anch'essa autorizzante, dell'*Odissea*:

Ma a chi dirà che gli episodi son troppo lunghi e maggiori dell'azione stessa, io no 'l niego, ma ben diffendo il nostro poeta con l'autorità d'Aristotile, il quale ancor parlando della tragedia dice che in quella deono gli episodii esser brevi, dove tutto il contrario si vede fare all'epopeia, che si vede senza fallo esser lungo: è prolisso dell'*Odissea* il sermone, e ciò per cagion de gli episodii [...]. (Fórnari 1549: 36-37)

Verificabile sul testo della *Poetica*, la differenza fra tragedia ed epica – che non solo autorizza, ma addirittura consiglia per la seconda una maggiore disponibilità verso gli episodi rispetto alla più stringente struttura della prima – spinge Fórnari a un passo ulteriore, a un autentico scatto per cui la questione circa l'unità dell'*Orlando furioso* si rovescia in un dubbio avanzato sull'unità dei poemi omerici; con piglio «decostruzionista» (Sberlati 2001: 65)⁸⁷, percorre a ritroso l'itinerario che i

⁸⁷ Sberlati (2001: 65) introduce l'uso del termine «decostruzionista» riferito a Fórnari chiedendo venia per «un illecito prelievo dal lessico contemporaneo». Non considero «illecito» l'impiego della parola; e tuttavia, per quanto essa male si adatti a un'autentica regolamentazione (la decostruzione non è un metodo, ha detto più volte Derrida), mi permetto di dissentire dall'uso che ne fa Sberlati, preferendo ancorarla, come si vede a testo, al tentativo di svellere l'opposizione tra due poli attraverso l'individuazione nel polo positivo (quello aristotelico,

critici – lo si comprende implicitamente dalle sue stesse risposte – avevano a loro volta affrontato per sostenere la loro tesi. L'attacco verso Ariosto, allora, viene assorbito e rivolto ai testi sulla cui posizione di parametro valutativo quell'attacco trovava il proprio fondamento; un fondamento di cui finisce quindi per scoprirsi l'instabilità, se è vero che gli episodi

talvolta si veggono esser tali che niuna convenienza aranno con quella unica azione, come nella *Iliade* il ragionamento di Glauco con Diomede sopra i fatti di Bellerofonte, e nell'*Odissea* i discorsi del porcaio ad Ulisse, co' quali esempi potrassi francamente il nostro poeta difendere, se egli altresì molte novelle fa raccontare, che alla principale azione riferir non si ponno. (Fórnari 1549: 37-38)

L'esigenza di proteggere la struttura del *Furioso* abilita a una lettura del rapporto tra antico e moderno condotta in direzione inversa rispetto a quella che si è osservata a proposito del proemio: dallo schiacciamento riduzionista che trascoglieva un elemento quasi pretestuoso del poema ariostesco, abdicando in partenza a una lettura più libera pur di ottenere il certificato di idoneità sulla base del canone classico, si passa a una sorta di decompressione del testo omerico suggerita dalla caratteristica del *Furioso* di presentare episodi che – e si potrebbero fare esempi di dichiarazioni del narratore equivalenti ad “autodenunce” una volta fissato il criterio della coerenza – «alla principale azione», appunto, «riferir non si ponno». Non occorre entrare più specificamente nel merito dei rilievi fatti sull'*Iliade* e sull'*Odissea*, perché ciò che conta è tentare (l'ardire di) una risalita verso il modello che, senza negarne l'autorità, discuta la forma di quella autorità: compiere, in altre parole, un distacco del/i poema/i omerico/i dallo statuto ideale di “perfetto poema” che avevano (soprattutto l'*Iliade*, ma, almeno nel discorso di Fórnari, anche l'*Odissea*) raggiunto. C'è troppo poco per poter parlare di una lettura 'ariostesca' dei classici di cui il Cinquecento, in anticipo su qualcosa che davvero potrebbe chiamarsi *decostruzione*, avrebbe saputo dare esempi forse più significativi; eppure, questa possibilità, che il pur breve segmento citato presenta, costituisce probabilmente la via più radicale per una vera contestazione (che corrisponderà a una forte relativizzazione)

nella fattispecie concreta) dei difetti che, sulla base di esso, si imputano al polo negativo (quello ariostesco, naturalmente).

della norma. Impostato in termini astratti, questo procedimento consiste nel rivelare come la norma faccia eccezione di se stessa, come la fonte della regola non sia riconducibile alla regola medesima: Omero, cioè, modello autorizzante quanti altri mai, non coinciderebbe con la prassi omerica (più propriamente: con l'immagine di prassi omerica che una lettura fatta in nome di Aristotele ha ricavato dal testo di Omero).

Estrema ipotesi di messa in questione dell'alleanza tra prassi antica e norma poetica, questa corrosione interna non esclude comunque altre soluzioni più apertamente rivolte a conseguire spazi di autonomia entro – e in parte contro – l'aristotelismo. La necessità di tutelare il *Furioso* dalle accuse di un narratore eccessivamente presente con la propria voce, tradimento manifesto della narrazione drammatica per cui Omero aveva meritato la lode di Aristotele, sollecita Fórnari a tracciare differenze tra i diversi ambiti dell'«epopeia» da una parte e della «tragedia» e della «commedia» dall'altra, argomentando che alla prima si addica una modalità narrativa che non richiede la scomparsa, o la contrazione, di ogni voce diversa da quella dei personaggi. Fórnari, in questi passaggi, giunge ad affermare che talvolta «lice discostarsi da una tanta autorità quanta è quella di Omero approvata poi d'Aristotile» (*ibid.*: 38), con una dichiarazione che si può associare, come ha fatto Sberlati (2001: 64), a quelle di poco successive con cui, prendendo atto di mirate variazioni virgiliane rispetto alla prassi omerica, sostiene che «si dee imitar degli antichi [...] quel che si confaccia alla ragion di nostri tempi» (Fórnari 1549: 39-40). La non-adequatezza di alcune peculiarità dei testi omerici alla modernità, però, interessa in particolare tratti diversi dalla questione dell'unità che, non lo si dimentichi, rimane il principale nucleo di questo lavoro: di un Omero irricevibile, d'altro canto, si parla e si parlerà soprattutto in riferimento a problemi di *decorum* e di verosimiglianza (Baldassarri 1982a: 14-15 e *passim*), ambiti – specialmente il primo – coinvolti nella fusione tra moduli oraziani e materiali aristotelici di cui si è detto in precedenza⁸⁸. D'altra parte, la rivendicazione ricordata poco sopra di un cosciente distacco da Aristotele non prevede tanto un concreto abbandono della *Poetica* né un flagrante contrasto con essa quanto il lavoro creativo di un'esegesi declinata in estensioni,

⁸⁸ Sul rapporto tra Orazio e Aristotele nella prima metà del Cinquecento, oltre agli studi già citati, si vedano anche le indicazioni di Battistini-Raimondi (1984: 82-86).

completamenti, innovazioni⁸⁹ che corrisponde al lato «progressista» (Javitch 1998) dell'aristotelismo cinquecentesco senza con ciò realmente affrancarsene.

Nonostante queste ultime limitazioni, circoscrivere l'*Apologia* di Fórnari alla pur predominante ricerca dell'affiliazione dell'*Orlando furioso* ai parametri classici con cui i critici lo avevano attaccato rischia di oscurare i diversi destini dei generi letterari che ciascuna strategia difensiva implica. Nella prospettiva della teoria dell'epica, e osservandone l'articolarsi intorno al paradigma dell'unità, è possibile indicare come non ogni linea di difesa si presti all'affermarsi di questo tratto poi ritenuto, in una serie ininterrotta di varianti che come si vedrà si snoda fino a giorni più vicini ai nostri, caratteristica essenziale dell'*epos in sé*: mentre la pedissequa affiliazione del poema ariostesco al canone omerico-aristotelico convalida gli schemi di quest'ultimo nella versione più rigida, una rilettura della teoria e della prassi classiche affrontata dal punto di vista (e di partenza) del *Furioso* può produrre una valutazione assai diversa di quelle, un loro differenziarsi-da-sé. Se sembra paradossale la dimostrazione dell'unità dell'*Orlando furioso*, è probabile che altrettanto stravagante appaia l'individuazione di una molteplicità, o quantomeno di una non-unità, nell'*Iliade* di Omero, ma non ci si dovrebbe dimenticare che tale giudizio di «paradosso» sorge su una decisione già avvenuta, spesso implicitamente, a livello dei presupposti: l'unità dell'epica, magari solo in parte dimostrata, risulta così adeguata e naturale da rendere inevitabile qualunque lettura diversa da quella che ne conferma ogni volta la pertinenza. Del prevalere di quest'ultima direzione e di alcune sue conseguenze ci si continuerà a occupare a lungo; per quanto riguarda Fórnari, basterà aver segnalato che l'*Apologia*, benché collabori al consolidamento del paradigma dell'unità epica, offra elementi che, mentre contestano la piena attendibilità di quel medesimo paradigma, ne testimoniano altresì la non ancora realizzata e assoluta affermazione.

3. Giraldi e Pigna: teoria dell'epica sul dorso della teoria del romanzo

Accogliendo la datazione indicata da Giraldi – mossa non scontata, se è vero che proprio la collocazione temporale svolge un ruolo preciso nelle vicende del presunto plagio tra letterati che, non decisiva nel

⁸⁹ Cfr. Baldassarri 1977b e Javitch 1998.

presente percorso, ci si limita qui a segnalare⁹⁰ –, il 25 luglio 1548 Pigna inviava una lettera allo stesso Giraldi, allora suo maestro, per ottenerne un parere a proposito di possibili modalità di difesa dell'*Orlando furioso*: «non sono stato in alcuna città», scrive Pigna da Lucca, «che favellato non ebbi con persone dotte del *Furioso* del nostro messer Lodovico, le quali [...], quasi tutte, chi in una cosa e chi in un'altra, il riprendono» (Giraldi Cinzio 1973: 246). Insieme con gli altri documenti sopra ricordati (Hempfer 2004: 49-50; Javitch 1999a: 35-36) – l'*Apologia* di Dolce e l'*Apologia*, anteposta alla *Spositione*, di Fórnari –, la lettera di Pigna costituisce un precoce inventario delle principali critiche di cui, già prima della metà del secolo, il *Furioso* è oggetto:

[...] benché varie e molte siano le riprensioni, e fatte in più luoghi particolari, a me pare però che tutte a questo s'indirizzino, ch'egli non abbi seguitato le vestigia degli antichi poeti. Imperciocché dicono che il titolo propone una cosa della quale manco si parla in tutto il libro che d'altro, e seguitano argomentando che gli altri scrittori fanno rispondere insieme il principio e il fine, ma che il suo cominciamento è diversissimo da quello che nell'ultimo si conchiude. Dicono altresì che

⁹⁰ La lettera viene pubblicata (e datata) da Giraldi soltanto alcuni anni più tardi, a testimonianza della propria originalità teorica, in un contesto di accuse reciproche di plagio con Pigna, prima suo allievo e poi suo concorrente in virtù della pubblicazione – avvenuta nel 1554, lo stesso anno dei *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, che pure recava la data del 1549 – de *I Romanzi*. In quest'ultima opera, per parte sua, Pigna addita Giraldi di essersi servito di sue idee manifestategli anni prima, revocando addirittura in dubbio la possibilità che Giraldi fosse stato suo maestro in materie di cui aveva conoscenza limitata, come, per esempio, nel caso del greco (Pigna 1997: 12-13). Non preme ricostruire oltre la vicenda né tantomeno esprimersi su quale possa essere stata davvero la direzione del plagio, ammesso e non concesso che plagio vi fu: le opere di Giraldi e Pigna vengono qui studiate in quanto documenti di diverse strategie di difesa dell'*Orlando furioso* e, dunque, di legittimazione del romanzo, fini alla luce dei quali, come ha notato Javitch (1999a: 37), esse risultano tra loro differenti. Sulla questione, tuttavia, si vedano anche le letture diverse di Boccassini 1992 e Benedetti 1998; di alcune stranezze della lettera inviata da Pigna a Giraldi, inoltre, si occupa Mazzacurati 1985 (306-312). Lo studio più recente del rapporto tra i due letterati ferraresi è Jossa 2013a, ma cfr. già Jossa 1996: 142-147 (sullo scambio epistolare tra Pigna e Giraldi), 147-180 (su Giraldi) e 180-193 (su Pigna).

va per tutta l'opera saltando d'una cosa in un'altra intricando tutto il poema, e che piglia quelle sorti d'arme fatte con incantagione, e quelle donne ed uomini negromanti che sono fuori dell'usanza, e quello che molto più monta, vi aggiungono che si dee stare su una sola azione, ma che egli molte ne piglia; oltre di ciò che fuori del decoro molte cose vi sono, come in due luoghi l'avarsi fatto esso pazzo per amore, e massime nella fronte del libro; come l'introdurre tanti lunghi lamenti nelle giovani donne innamorate, e come fare tanto piangere tanti cavalieri per amore, e che non si conviene fare quelle digressioni così spesso fatte da lui, e che è poco dicevole, trattando cose pastorali e poscia reali, mescolare le persone basse ed umili con l'alte e con le gravi; che parimente disdice proporci una cosa di cattivo esempio, volendo fare impazzire un uomo savio, cosa che (per usare il loro parlare) non ha del maestrevole come vuole avere il poeta che sta sul giovare, e come mostrarono Omero e Virgilio descrivendo i nobili travagli di due generosissimi capitani. Ma, per non andar scorrendo per ogni minuta parte, in breve cercano di farmi vedere che egli si è del tutto scostato dalla *Poetica* di Aristotile. (Giraldi Cinzio 1973: 246-247)

Come è agevole notare, la gamma di difetti imputati al *Furioso* – esaustiva al punto da far ritenere che, quanto ai capi di accusa, la materia sia fin da quest'altezza cronologica già tutta in gioco – è incorniciata dal richiamo a quei «sistemi di referenza» (Hempfer 2004: 52) che incombono, con l'aspetto di un letto di Procuste, sulla lettura del poema: «le vestigia degli antichi poeti» e la «*Poetica* di Aristotile», nel resoconto di Pigna, compongono l'apparato normativo secondo le cui regole si valuta l'opera di Ariosto, anche se, come si è osservato in precedenza, la dimensione problematica del *Furioso* non è interamente riducibile alla sue incongruenze misurate nella sola prospettiva aristotelica (*ibidem*). Se la lista di mancanze, quella che la lettera di Pigna esibisce, trova il suo fondamento nella prescrizione, non sorprende che la risposta di Giraldi, tempestivamente datata 1 agosto 1548, sia intesa a colpire, o quantomeno a mettere in questione, la norma medesima; più importante dei dettagli e delle singole voci, infatti, è il tentativo – certo embrionale se paragonato al trattato che verrà, ma subito ben riconoscibile – di infrangere la continuità tra Ariosto e la prassi antica convalidata dalla teoria aristotelica che consente di testare il primo sul canone imposto dalla seconda: decisivo, in altre parole, è lo sforzo di impedire alla norma di funzionare come norma. Lo schema della difesa, in cui «Giraldi anticipa

alcune delle considerazioni poi sviluppate nel *Discorso intorno al comporre dei romanzi*» (Javitch 1999a: 39-40), trova il suo passaggio cruciale nell'affermazione su base linguistica⁹¹ della differenza tra Ariosto e i classici, un gesto che assicura la possibilità di circoscrivere l'applicazione delle regole seguite da Omero e Virgilio a un ambito nel quale il *Furioso* non rientra; notevole è la fissazione del principio che, se occorre imitare Omero e Virgilio, ne deve essere rinnovata l'opzione per l'adeguatezza all'uso del tempo in cui si scrive:

Perché nei loro tempi fu necessario ad Omero ed a Virgilio, in quali non si allungarono da quella maniera di poesia che introducevano nei costumi dei loro tempi, e che essi giudicavano potere essere grata a coloro, al tempo dei quali essi scrivevano, è anco stato mestieri agli scrittori dei romanzi che nella nostra hanno scritto, seguire quella forma

⁹¹ Giraldi (1973: 249), in particolare, apparenta il greco al latino e il volgare alle altre lingue romanze, creando così spazi reciprocamente distinti per l'imitazione: «Dico adunque che se la lingua volgare fosse così venuta dalla greca, e dalla latina sola, come la latina ebbe origine dalla greca, io senza alcun dubbio terrei che si commettesse grandissimo fallo se il poeta che scrivesse in questa lingua si partisse dalle vestigia di coloro ond'ella avesse avuto il suo principio; ma avendo ella avuto il nascimento d'altronde, non veggio che si possa biasimare chi altramente in essa scrive, che non fece Vergilio ed Omero; e come Omero (per quanto si crede da alcuni, ché di questo parere non sono io, come mi pare che non ne sia anco Aristotile nella sua Poetica) diede principio alle cose della greca poesia che trattasse materie eroiche, e così lodevolmente ne scrisse, che fu maraviglioso ad ognuno, e come il grande e riguardevole imitator Vergilio nella lingua latina, che dalla greca veniva, così seguì Omero che non se ne partì se non in quanto cercò di sovrastargli (come fe'), così hanno anco i poeti di questa nostra lingua seguiti coloro ch'essi si hanno proposto ad imitare, i quali sono gli auttori ch'hanno scritto lodevolmente nelle lingue onde la nostra ha presa la maniera del comporre, come romanzi, francesi, provenzali e spagnoli, dai quali prima si ebbe questo modo di poeteggiare. E come i costumi di quelle genti ed il modo di vivere, di conversare, di armeggiare, di cavalcare e di parlare (quanto alla forma del dire, non quanto alle parole), è stato accettato in molte parti dagli Italiani, come mostrano le signorie introdotte con tanta frequenza ne' nostri parlari, ed altre simili cose, come i nomi delle dignità, delle signorie, delle maggioranze i quali ci abbiam noi pigliati da loro e fattigli nostri, anzi talmente aggranditi che non paiono tolti impresto da altronde, ma nostri proprii natii, così è anco avvenuto delle nostre poesie»

«*In guisa d'acqua che rinchiusa ingorga*»

e quella maniera di poema, ch'era già accettata dall'uso dei migliori scrittori di questa lingua, quantunque ella fosse lontana da quella di Virgilio e di Omero, i quali ad altri tempi e in altre lingue scrissero, le quali avevano altri costumi ed altri modi di poeteggiare. (Giraldi Cinzio 1973: 249)

Questa tesi si combina in sostegno reciproco con la separazione della tradizione moderna (romanza) da quella antica (greca e latina) in modo da produrre l'inserimento dell'*Orlando furioso* in un paradigma del tutto alternativo rispetto a quello ricavabile dalle critiche che la lettera di Pigna indirettamente manifesta. Lontano dal lavoro con cui Fórnari rivendica la conformità aristotelica e classica del poema, Giraldi ne assume l'alterità come un fatto compiuto, deliberato e, ciò che più conta, perfettamente legittimo:

E quantunque egli finisca in Ruggiero, ha seguitato l'ordine della sua proposizione, e s'altrimenti egli ha proposto che non fe' Virgilio ed Omero non è maraviglia se ha anco altrimenti finito, perché non è stata la sua intenzione di proporsi a descrivere una sola azione di un cavaliere, come fe' Virgilio ed Omero, ma molte di molti, seguendo il costume dei romanzi, non quello di Greci o di Latini. (*ibid.*: 251-252).

La «posizione modernista» (Javitch 1999a: 43) di Giraldi liquida «la validità sopratemporale delle norme estetiche dedotte dalla teoria e dalla prassi dell'antichità» (Hempfer 2004: 68), proponendo «al contrario la loro necessaria variabilità storica nell'ambito del mutamento generale del corrispettivo contesto sociale complessivo» (*ibidem*); tuttavia, per quanto d'avanguardia o almeno «atipica» (Javitch 1999a: 43) nel panorama delle discussioni cinquecentesche, essa non prevede alcuna azione concreta per la contestazione argomentata della norma da cui si prefigge di riscattare la lettura (e la costruzione) dell'*Orlando furioso*. Nonostante la lettera costituisca poco più di una bozza della compiuta trattazione affrontata nel successivo *Discorso*, è possibile osservare come Giraldi non si faccia carico di una contro-dimostrazione che mini l'attendibilità dell'apparato normativo classicista, orientandosi piuttosto verso un suo disinnescamento: le regole – le stesse di cui detrattori del *Furioso* si erano serviti per il loro attacco – restano valide, ma inapplicabili, e dunque inattive, per ciò che concerne il romanzo moderno. Mentre «eleva [...] l'esistente a norma» (Hempfer 2004: 85) evitando di dare conforto teorico a una struttura

testuale che si giustifica e si legittima così col semplice esserci, Giraldi non tenta di «mettere in dubbio il carattere di modello della poetologia e della prassi antiche riguardo al poema eroico», poiché suo esclusivo interesse è «giustificare il romanzo come genere letterario distinto ed esteticamente accettabile nell'ambito della tradizione volgare» (*ibid.*: 85-86)⁹². Separando una *norma* da un *uso* che a essa non è riconducibile, Giraldi straordinariamente promuove la canonizzazione dell'*Orlando furioso* in ragione della sua modernità intesa come differenza, ma, nell'affermare quella differenza, radicalizza l'opposizione tra il *romanzo* e l'*epica*⁹³: l'unità di quest'ultima, anzi, diventa il tratto realmente

⁹² In linea con il mancato tentativo di discutere se non compromettere la validità in sé della norma poetica classica è tanto l'individuazione, a proposito del *Furioso*, di «una certa analogia con il poema epico antico» ottenuta «menzionando da un lato la 'maestà' tipica del poema eroico e dall'altro paragonando la distanza di Ariosto dalla tradizione precedente con il distacco tra Omero e Virgilio» (Hempfer 2004: 67), quanto, e più contraddittoriamente con la tesi principale, il tentativo di difendere gli incanti del romanzo sulla base dei poemi classici: «E quelle fataggioni che sono nei loro poemi introdotte non meritano il biasimo che costoro gli danno, sì perché l'Ariosto ne ha avuto l'esempio da coloro che egli si ha preso ad imitare, sì perché non pure gli scrittori dei romanzi, ma i Greci ed i Latini non le hanno schifate, come si legge di Achille, di Tedide, di Calipso e di Circe, e di altre tali» (Giraldi Cinzio 1973: 251).

⁹³ In questo passaggio, l'uso del corsivo vorrebbe rinviare – e magari alludere – alle precisazioni terminologiche con cui Bruscaagli (1987: 53) apre le sue riflessioni su «romanzo» ed «epos» nel periodo in questione: in esse lo studioso individua una sorta di rimozione che ha investito «la forma "romanzevole" del Rinascimento italiano», considerato come, presso diversi nomi autorevoli della teoria dei generi letterari (Voltaire, Hegel, Auerbach, Bachtin), essa abbia mancato di «imporsi quale momento essenziale [...] dello sviluppo europeo delle forme narrative» (*ibid.*: 55). Nelle intenzioni, il percorso che si sta affrontando vorrebbe tracciare una dinamica complementare, anche se forse contraria, a quella che le note di Bruscaagli delineano: la codificazione in senso forte di un genere – nel caso specifico, dell'epos – può essere fatta a detrimento non solo di ciò che vi si oppone (del romanzo, cioè), ma pure dello stesso genere codificato; lo schema oppositivo, infatti, condanna ciò che non segue la norma all'eterodossia o, peggio, al mancato riconoscimento, ma sigilla il lato normativo in una fissità asfittica e, si tenterà complessivamente di dimostrarlo, non meno falsificante.

contrastivo rispetto alla molteplicità del romanzo – l'affermazione, con la differenza, della sua non-modernità. La ricollocazione di Omero e Virgilio nel loro tempo non è funzionale a riscattare anch'essi dalle letture e dalle norme cinquecentesche contro cui Giraldi si impegna a difendere il poema di Ariosto: a patto di non diventare operative in territori a loro estranei, quelle norme vengono convalidate nella versione più rigida – Virgilio e Omero, insomma, avrebbero davvero descritto «una sola azione di un cavaliere» (Giraldi Cinzio 1973: 252) –, rivelando che il movimento con cui si afferma la modernità del romanzo coincide col (e si serve del) movimento che limita e destina l'epica a un passato forse altissimo, ma senza dubbio non più recuperabile, non più attuale⁹⁴.

Ci si conceda una breve – e peraltro, forse, soltanto apparente – digressione. All'atto di introdurre il terzo libro de *I romanzi*, dedicato all'illustrazione dei modi in cui Ariosto «sia tornato sul testo del *Furioso* del 1521 per emendarlo, correggerlo e migliorarlo definitivamente» (Ritrovato 1997a: XX), Pigna si impegna in una premessa di metodo per sostenere la validità di uno studio che, rivolto a oggetti che presentino tra loro una qualche forma di opposizione, proceda per contrasto fino a illuminare, attraverso l'enfaticizzazione delle differenze reciproche, le rispettive identità:

Tutte le cose [...] ch'hanno fra sé qualche opposizione, insieme paragonate, molto meglio giudicar si lasciano che se di loro ciascuna sola si vedesse e dall'altre lontana; il che viene a provarsi non pur per quello che communalmente di due litiganti si dice, de' quali chi l'uno udito ha dee altresì udir l'altro, se tra essi la sentenza dar si vuole, ma ancora per quello che tutto 'l dì ne' colori si vede, essendo che un rosso, che bello parrà, a lato ad un sopravvegnete né più bello sarà tenuto, né quasi rosso, ma mostrerà avere del bianco e del giallo, e questo istesso che il vanto portava, dal vero vermiglio occupato e vinto, né più sorgere potrà

⁹⁴ Hempfer (2004: 68) segue utilmente le tracce di questa posizione di Giraldi fino allo scambio epistolare che quest'ultimo ebbe con Bernardo Tasso e, a proposito del tema in questione, cita la lettera del 12 giugno 1556 (leggibile nell'epistolario del Tasso *senior*), in cui Giraldi bolla l'operazione dell'*Italia liberata dai Goti* di Trissino come «uno scrivere a morti». Sul carteggio tra Giraldi e Bernardo Tasso, si veda almeno Rasi 1980; la lettera del primo al secondo si legge in Giraldi 2003: 343-364.

né più apparire. Laonde, chi delle cose inferiori ragiona è molto poco inteso, se quelle che di sopra stanno in tutto tralascia; neanche le soprastanti bene comprender ansi quando delle basse parola alcuna non facciamo; e, senza conoscimento d'ambidue le parti, quelle che sono tra picciole e grandi non potranno essere dimostrate. Somigliantemente, che possesso sia nel vivere non sapremo già mai, se del morire, che di tale stato ci priva, chiari non fossimo. E all'intelligenza di Dio si perviene e a certo segno che se li dà, col negare ch'egli sia cosa alcuna di quelle che veggiamo. Risolvonsi, tuttavia, tutti i dubbi, con l'affermare con determinato termine quello che in effetto è, ed è meglio che il falso col vero si scontri e il vero col falso, che che questo di quello manchi e quello di questo. Sono finalmente i contrarii in ciò della natura medesima che gli altri opposti, se non che, forse, più che gli altri debbono venire in comparazione. Per la qual cosa l'onesto e il disonesto piacere tanto cacciando si vanno, che in uno accozzargli bisogna voler sapere la qualità di questa lor nimicizia. E quel mezzo che uguale è tra numeri o tra parti, e quello che misto è o semplice, come stiano dichiarati non saranno, quando come si distruggano non s'insegni: tal che fa mestiero che de gli estremi si favelli, e come poco e molto sieno dissimili, e come d'essi ora l'uno ora l'altro più dal centro si scosti. Alla qual sorte di contraposizione io meco stesso più che all'altre pensando, deliberato ho di spiegare la maniera del compor le stanze e del conoscere i numeri e le voci migliori, col dire quali sieno i buoni e insieme quali i cattivi; dalla quale contrarietà la corrispondenza n'è nasciuta che è di più e di meno, o cattivi o buoni. (Pigna 1997: 127-128)

Articolato con eccellente perizia retorica, il brano si profonde in dettagli ed esempi riguardo ai modi e alle possibilità di studiare gli oggetti, più o meno ideali, «ch'hanno fra sé qualche opposizione»; tace, però, sul principio utile a identificare l'opposizione stessa – un principio che risulta eventualmente deducibile dalla successiva sequenza degli opposti o di quei contrari ancora più adatti alla comparazione –, presentandola come un concetto pressoché naturale, tale da non richiedere alcuna discussione. Che l'opposizione possa essere costruita, per Pigna, non sembra costituire un problema, né, analogamente, merita

un cenno la possibilità che un termine sia pensabile al di fuori dell'opposizione medesima. Nel paradigma oppositivo, tuttavia, un polo della relazione vive e accede alla visibilità soltanto entro il rapporto con l'opposto, è in quanto *non è* (è *con*, è *contro*) l'altro: l'opposizione è prospettica e corrisponde a *una* comprensione dell'oggetto estremamente situata e finita, tale per cui estendere al di fuori di essa la validità di ciò che all'interno di essa si osserva corrisponde a trascendere impropriamente una prospettiva limitata, trasformando in modo arbitrario l'unilaterale in totale. Non si tratta di revocare la legittimità del procedimento attraverso cui si oppone per conoscere, ma di circoscriverne i risultati; venendo alla questione dei generi, e valutando in essa le conseguenze di un silenzio sul metodo oppositivo (come si vedrà, del tutto frequente) simile a quello di Pigna – che, lo si ricordi, nel brano citato si riferisce alle diverse versioni di selezionati passaggi dell'*Orlando furioso* –, si dovrà insistere sulla necessità di non trascurare il raggio di luce parziale (particolare e di parte insieme) che l'incanalare in opposizione i termini di *epica* e *romanzo* getta sull'uno e sull'altro polo: gesto critico tanto più necessario, questo, se si riflette sul fatto che, mentre esistono termini in relazione oppositiva scontata se non quasi naturale, per *epica* e *romanzo* è preferibile parlare, e proprio a partire dal Cinquecento italiano, di contrarietà creata. L'abitudine al confronto, infatti, non deve far dimenticare come esso trovi fondamento e legittimità in una scelta – talvolta implicita, talaltra apertamente dichiarata – che, in ogni caso, non è mai l'unica scelta possibile. Di qui dovrebbe evidenziarsi lo statuto potenzialmente problematico di brani come il seguente, ancora tratto da *I Romanzi* di Pigna, ma questa volta dedicato proprio al genere letterario:

E perché come i romanzi da gli altri a loro simili scrittori dissimili sieno si comprenda, con gli epici per ordine andrò confrontandogli, che così non solamente quello che detto abbiamo verrà a provarsi, ma ancora la regola si scoprirà con cui romanzevolmente scriver si richieda, e come tale scrittura abbia una forma da per sé parte con l'altre conveniente e parte no, e come per lo posto fondamento non sia degna di biasimo se in molte cose dall'altre s'allontana. (*Ibid.*: 20)

Lo sforzo, ora esplicito, di istituire uno spazio di misurabilità reciproca per *epica* e *romanzo* è funzionale a ricavare una teoria (la

«regola») del romanzo da quella dell'epica che, evidentemente, si dà per nota o comunque per meno controversa; momento secondo e decisivo per l'individuazione delle specificità del concetto da definire, la differenza sfrutta un fondo comune la cui apertura è un'esigenza manifesta nelle prime fasi dei *Discorsi* giraldiani:

Et facilmente mi lascio io persuadere che questo modo di comporre romanzi sia successo appresso noi nel loco delle compositioni heroiche de' Greci e de' Latini. Perché, come questi nelle lor lingue scrivevano gli illustri e chiari fatti de' cavalieri forti, così coloro che si sono dati a scriver romanzi trattano finte materie di cavalieri, i quali essi chiamano erranti. Onde si veggono nelle lor compositioni virtuosi et coraggiosi fatti, mescolati con amori, con cortesie, con giuochi, con strani avvenimenti alla guisa che facevano i Greci et i Latini nelle lor compositioni. (Giraldi Cinzio 2003: 14)

Citare in sequenza Pigna e Giraldi può favorire l'impressione, in realtà falsificante, che i discorsi teorici dell'uno e dell'altro siano, se non interscambiabili, quantomeno coerenti tra loro e magari immediatamente suscettibili di considerazione unitaria: recuperando un precedente riferimento al lavoro di Javitch (1999a: 37) e seguendone la traccia, occorre invece notare come le rispettive «argomentazioni differiscano» (*ibidem*) per almeno due ragioni. Per lo studioso americano, la prima concerne una differenza tra gli obiettivi delle due opere critiche: se Pigna appare «più intento a difendere l'opera di Ariosto che il genere del romanzo cavalleresco», Giraldi muove «dal successo straordinario e dalla reputazione già raggiunta del *Furioso* per renderlo un emblema del romanzo in generale», di lì spingendosi a dimostrare quanto «un nuovo genere poetico fosse più attraente e rilevante per il pubblico moderno rispetto all'*epos* classico» (*ibidem*); la seconda, invece, riguarda le stesse strategie argomentative, l'una, quella di Pigna, intesa a fronteggiare l'accusa «che il poema di Ariosto non avesse seguito le orme degli antichi associandolo in tutti i modi possibili agli epici dell'antichità», l'altra, quella di Giraldi, orientata a respingere gli attacchi «tramite il riconoscimento della modernità e della differenza di un romanzo come quello di Ariosto, giustificando questa differenza sul piano storico» (*ibid.*:

39-40)⁹⁵. Ribadita la forte continuità che, se letti nella prospettiva appena riassunta, i *Discorsi* presentano con la lettera che Giraldi aveva inviato a Pigna abbozzando un'ipotesi di apologia del *Furioso*, è possibile a questo punto avanzare alcune osservazioni.

A proposito di Pigna, Ritrovato (1996: 134; 1997a: XXIX-XXX) ha affermato giustamente che «la questione del romanzo è la questione del *Furioso*»; una coincidenza che, estesa oltre il Pigna – «vale», infatti, «sia per chi difende sia per chi attacca il romanzo» (Ritrovato 1996: 134) –, comporta il «fondersi» della «visione teorica» con l'«analisi critica» (*ibid.*: 134-135): giusto precisare, allora, che la difesa del *Furioso* condotta ne *I Romanzi* non deve distinguersi dalla difesa del romanzo moderno⁹⁶ di cui il poema ariostesco, come indiscutibile capofila, assurge a rappresentante emblematico. Per quanto riguarda Giraldi, invece, bisogna ricordare l'irriducibilità dei *Discorsi intorno al comporre dei romanzi* al fine apologetico, pur innegabilmente presente, rispetto all'*Orlando furioso*. Lo stesso Javitch (1988: 200-202), in un articolo anteriore cui si è già alluso in precedenza, aveva messo in luce come, in apparenza intento a radicare la propria argomentazione nelle opere di Boiardo e di Ariosto, Giraldi si allontanasse poi dalla pratica di quelli per proporre soluzioni innovative che legittimassero non tanto l'*Innamorato* o il *Furioso* quanto, piuttosto, l'*Ercole*, il poema, cioè, che egli stesso aveva (o meglio, avrebbe avuto) in

⁹⁵ Accostando la questione a partire dalle diverse etimologie del termine *romanzo* che Giraldi e Pigna propongono – greca la prima, francese, e dunque, *romanza*, la seconda –, Jossa (2002: 38) giunge a una conclusione esattamente rovesciata, e così afferma che «mentre Giraldi si sforzava di legare i romanzi alla tradizione classica greca e latina, Pigna stabilisce fin dall'inizio la loro identità moderna». Se è vero che l'interpretazione di Javitch, come si vedrà meglio più avanti, richiede un'apparente forzatura della lettera del testo, o quantomeno la selezione di una componente ritenuta più significativa, essa mi sembra comunque preferibile alla lettura di Jossa, che nel passaggio citato tende ad assolutizzare un tratto che, pur non superfluo, è di minor portata strutturale nell'argomentazione complessiva dei due critici. Per limitarsi a un'osservazione per così dire neutra, tale discordanza sembra potersi porre come prova, per giunta non unica, di quanto non facilmente riducibili a un punto di vista univoco siano le opere di Giraldi e Pigna (e qualcosa di analogo, lo si ricorderà, era già emerso a proposito del lavoro di Fónari).

⁹⁶ Per una discussione sul genere del romanzo e sul «modo romanzesco», si vedano anche Ritrovato 1997b e Casadei 1998.

cantiere⁹⁷. Sulla base di questo carattere autoreferenziale, peraltro unito a un inquadramento dell'opera teorica all'interno del profilo storico-culturale che contraddistingueva Giraldi presso la corte ferrarese, Rasi ha notevolmente rivisto la funzione della difesa di Ariosto nei *Discorsi*: essa, così, non sarebbe «che un mezzo per vanificare una ripresa dell'epica classica nel momento stesso in cui l'obbiettivo è l'affermazione della struttura narrativa del poema mitologico, l'*Ercole* appunto» (Rasi 1987a: 286)⁹⁸. Nonostante riconosca la molteplicità di prospettive da cui è possibile leggere i *Discorsi* – «l'ambigua coesistenza di proposte critiche contrastanti» (*ibidem*) ne appare tratto distintivo –, la lettura della studiosa include Boiardo e Ariosto, al pari di Aristotele e Omero, tra le «vittime illustri» del particolare «modernismo» (*ibid.*: 279) di Giraldi⁹⁹; la celebre contestazione dell'universale validità di un dato modello che quest'ultimo sostiene non si limita a certificare l'irrecuperabilità,

⁹⁷ Oltre che nel trattato sul romanzo, Javitch (1988: 202-205) correttamente individua un andamento teorico autoreferenziale pure nel *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*; anche in questo caso, l'intenzione di piegare la teoria a favore della propria prassi conduce Giraldi a frequenti «misreadings» (*ibid.*: 204) di Aristotele e della tradizione, consapevoli travisamenti guidati dalla duplice volontà di essere «simultaneamente moderno e vitale e nondimeno di ancorare la sua pratica all'interno di una tradizione» (*ibid.*: 205) che, si potrebbe insistere, fosse pienamente autorizzante. Fin troppo cauta – ma la cautela si spiega come continua valorizzazione dell'opera teorica di Giraldi – la formulazione di Villari (2002: X), secondo cui «L'impegno teorico si fonda in gran parte sulla stessa prassi letteraria giraldiana, di cui l'autore intende giustificare le scelte, gli aspetti innovativi, gli obiettivi edificanti, nell'ambito di una costante conciliazione tra i canoni tradizionali e le istanze culturali coeve».

⁹⁸ Sull'*Ercole*, marginale nel presente lavoro ma tuttavia non trascurabile proprio in ragione dell'impegno teorico che ne è alla base, cfr. Rasi 1987b e 1991; Bruscaagli 1991.

⁹⁹ Si è correttamente scritto che, per Giraldi, «il *Furioso* è il Romanzo ma non necessariamente ogni romanzo deve essere come il *Furioso*: il genere resta autonomo dai suoi prodotti e può svilupparsi in direzioni nuove» (Moretti-Tognoli 1991: 194)». In questa luce, «il romanzo a più azioni di un solo personaggio» propugnato da Giraldi si colloca in «posizione intermedia tra il poema epico e quello cavalleresco» quale «compromesso tra regolarità classica ed eccentricità moderna» (*ibidem*), anche se il tentativo, rilevante sul piano teorico, non sarà destinato a incontrare il favore del pubblico.

perlomeno in forma diretta¹⁰⁰, del poema omerico, ma investe pure la stagione, che si vorrebbe oramai conclusa, di Boiardo e Ariosto (Jossa 2002: 27)¹⁰¹:

Nei *Discorsi intorno al comporre de i Romanzi* non c'è soltanto la contrapposizione, quasi scontata, tra poema epico regolare e romanzo cavalleresco, che anzi, ritenuti parimenti inattuali, devono lasciare il passo ad un terzo modello narrativo, l'unico effettivamente praticabile, il poema mitologico costruito «alla maniera dell'istoria» e centrato non sull'unità dell'azione ma dell'eroe [...]. Obiettivo dei *Discorsi* non è la legittimazione teorica del modello ariostesco; paradossalmente sono proprio queste pagine giraldiane a sancirne il definitivo superamento. (Rasi 1987a: 279)

Fermarsi alla suddetta legittimazione del *Furioso*, insomma, significherebbe considerare come *fine* ciò che nell'argomentazione di Giraldi è soltanto uno strumento; ciò non toglie, però, che, sebbene corrisponda a una parte limitata nell'intero discorso critico, sia possibile estrapolare dalla proposta di Giraldi il procedimento impiegato per svincolare il romanzo moderno dall'epica classica e valutarne i meccanismi in rapporto ad altri lavori più specificamente orientati in direzione apologetica. In questo senso, sembra davvero utile seguire l'impostazione di Javitch e così mettere in relazione le diverse strategie adottate da Pigna e dallo stesso Giraldi, ma spostando l'oggetto ultimo dell'indagine: oltre a stabilire la principale modalità difensiva cui ognuno dei due letterati ricorre, ci si può chiedere, allora, quale concetto dell'epica essi presuppongano – con ciò intendendo che di «epica» si dovrà parlare proprio a livello di assunzioni di fondo, talvolta non discusse – o comunque suggeriscano. Il sospetto, di cui nelle prossime

¹⁰⁰ Sulla necessità di accomodare Omero all'uso dei tempi, un'esigenza che fa tutt'uno con il verdetto di inferiorità dello stesso Omero rispetto a Virgilio, si vedano Rasi (1987a: 280-285) e ancora Baldassarri (1982a), il primo contributo concentrato su Giraldi, il secondo esteso all'intera stagione cinquecentesca del poema narrativo.

¹⁰¹ Sebbene priva di ogni riferimento a un carattere di auto-legittimazione che è invece largamente presupposto dall'impostazione complessiva del *Discorso intorno al comporre de' romanzi*, Villari (2002: X) osserva in questo senso che «l'unica norma accettabile» per Giraldi «è dunque la stessa 'relatività' della norma, soggetta all'adeguamento alla temperie storica in atto».

pagine si tenterà di dimostrare la fondatezza, consiste nel fatto che, per quanto differenti e diversamente finalizzate tra loro, le argomentazioni di Giraldi e di Pigna collaborino e insieme contribuiscano a dare dell'epica una versione artatamente non moderna, perché ancora una volta la condizione della propria modernità è l'affermazione – o il pregiudizio – della non-modernità di un altro. Impiegando un linguaggio con venature giuridiche tutt'altro che estraneo ai teorici del tempo e spesso assorbito e riecheggiato dagli studiosi contemporanei, questa dialettica tra *antico* e *moderno* è traducibile nella parallela dialettica tra *regolare* ed *eccentrico*¹⁰²; termini polari, questi ultimi, che, privati nell'uso del loro carattere conflittuale e negoziale, hanno finito per sovrapporsi con comodità eccessiva ai rispettivi concetti di *epica* e *romanzo*. Come in parte si è già detto, concentrare il riscatto di questa origine polemica sulla riabilitazione del polo che ha sofferto una condanna per eccentricità – sul *romanzo*, cioè – è un'operazione utile e necessaria ma parziale, perché presuppone una assiologizzazione negativa di quella eccentricità; ma l'eccentricità, come la modernità che nell'antinomia essa connota, può essere anche valutata positivamente, e ciò in coincidenza con un rovesciamento che proietta la luce negativa sul polo della norma e dell'antichità. Essere in regola e non essere in regola sono posizioni suscettibili entrambe di considerazione positiva e negativa: motivo, questo, che impone non di prendere l'una o l'altra parte, ma di comprendere come un livello neutro nell'utilizzo di ciascun polo sia di fatto un'illusione che nasconde e convalida un'assiologia latente.

Giraldi, che per i motivi in parte riassunti punta a una separazione di antico e moderno così netta da neutralizzare la portata normativa del primo ambito per il secondo, ricorre con frequenza a una sorta di retorica della libertà e della costrizione; con l'esempio autorevole di Virgilio, egli sostiene fermamente la necessità di radicare nella storia la prassi poetica:

Et per parlare hora generalmente, dico che non debbono gli auctori che sono giudiciosi et atti a comporre, così stringere la loro libertà fra i termini di chi prima di loro ha scritto, che non ardiscano porre un piè fuori dell'altrui orme; che oltre che ciò sarebbe male usare i doni c'havesse a loro dati la madre Natura, averrebbe anco che la poesia mai non uscirebbe di que' termini, i quali le havesse posto uno scrittore, né più oltre moverebbe il

¹⁰² Si ricorderà, per esempio, che proprio di «regolarità classica» ed «eccentricità moderna» parlano Moretti e Tognoli (1991: 194): si veda la precedente nota 34.

piè di quello che l'havessero fatta camminare que' primi padri. La onde, conoscendo il gran Vergilio che, s'è lecito alla architettura, all'arte militare, alla rhetorica, alla geometria, alla musica et alle altre arti che sono degne di libero animo, aggiungere, crescere, minuire, mutare, giudicò che ciò tanto più fosse convenevole al poeta, quanto a lui era data quella medesima podestà, c'ha dato il consentimento del mondo allo eccellente dipintore, nell'arbitrio del quale è variare le imagini come gli pare che più si convenga al suo proposito. Et perciò in moltissimi luoghi mostrò come poteano i buoni scrittori, calpestando la medesima via per la quale erano caminati i più antichi, torcersi alquanto dal viaggio fatto da loro, et lasciando talhora le loro orme, co' propri lor passi andarsi ad Helicon. (Giraldi Cinzio 2003: 54; corsivi aggiunti)

L'argomento è forte, e riprende un'idea già emersa nel corso dello scambio epistolare con Pigna: anche i classici, nel loro tempo, hanno trattato le regole come parametri dotati di valore relativo, che necessitano la prova concreta di un contesto specifico. C'è un'evidente correzione, però: mentre nella lettera citata in precedenza al nome di Virgilio era accostata, in una logica simile, quello di Omero, ora il poeta greco perde la posizione che aveva, retrocedendo di colpo, in virtù di un'intertestualità riconosciuta, a occupare il posto dell'«orma» da cui Virgilio può, a buon diritto, tentare l'affrancamento. La rivendicazione della legittimità di scrivere seguendo l'uso dei tempi porta a distinguere tra Omero e Virgilio, guadagnando il secondo alla parte di Giraldi – è un Virgilio colto nella sua modernità, e qui sta la forza maggiore di un argomento che riesce a portare un *classico* nell'orbita dei *moderni* – e lasciando il primo nel ruolo di autorità senza autorità. Disinnescato il valore normativo della prassi omerica, occorre altresì disattivare la forza di regola dei testi teorici antichi:

Però non si dee voler tenere il poeta thoscano tra que' confini, tra' quali si sono astretti i Greci et i Latini, come altrove a bastanza habbiamo detto, ma dee caminare per quelle strade, le quali gli ahno proposte i migliori poeti di questa nostra favella, con quella istessa autorità c'hanno havuta i Greci et i Latini nelle lingue loro. *Et questo è stato cagione che io mi sono molte volte riso di alcuni c'hanno voluto chiamare in tutto gli scrittori de' romanzi sotto le leggi dell'arte dataci da Aristotile et de Horatio, non considerando che né questi, né quegli conobbe questa lingua, né questa maniera di comporre.* Et però non sono da essere chiamati questi

componenti in tutto sotto tali leggi et tali ordini, ma si deono lasciare tra que' termini tra' quali gli hanno posti chi ha data tra noi autorità et riputazione a queste specie di poesia. (*Ibid.*: 54-55; corsivi aggiunti)

Possibilità di non attenersi alla pratica classica e parallela possibilità di non seguire la poetica normativa – che non può valere per oggetti ignoti a coloro che di quell'apparato normativi sono responsabili – relegano Omero e Aristotele nel passato dell'inapplicabilità, e ciò senza che Giraldi debba farsi carico di proporre dei due una versione alternativa nel merito rispetto a quella che i detrattori del romanzo moderno sostenevano: la questione si sposta a un livello metateorico, ma il contenuto della teoria non incontra mutamenti sostanziali. Emblematica, in tal senso, la discussione dell'unità di azione, considerato come il problema costituisca allo stesso tempo uno dei tratti più indicativi della presunta eccentricità ariostesca e uno dei settori in cui Giraldi ambisce in proprio a una soluzione originale che liquidi, nelle sue intenzioni, la forma di Omero e la forma di Ariosto. Le opzioni praticabili sono tre (*ibid.*: 33-35), ciascuna titolare di qualità diverse e specifiche che non devono quindi trasformarsi in parametri con cui giudicare le caratteristiche di un'altra:

1. azione unica di un solo eroe;
2. azioni multiple di diversi eroi;
3. azioni multiple (tutte le azioni della vita, cioè) di un unico eroe.

Lo schema restituisce bene l'immagine di un Giraldi impegnato soprattutto a ricavare lo spazio per il proprio esperimento poetico, se è vero che nel primo punto si colloca Omero, e con lui chi voglia seguire la norma aristotelico-oraziana, nel secondo punto Ariosto e nel terzo, non nominato ma facilmente individuabile, lo stesso Giraldi, con l'*Ercole*. Preme evidenziare, però, non tanto questa dinamica autoreferenziale della teoria – ciò che, comunque, ne costituisce la vera forza motrice –, quanto l'assenza di una discussione diretta dell'unità omerica convalidata, come assume Giraldi, da Aristotele e Orazio. Studiando le modalità di gestione dell'eredità di Omero nel Cinquecento, Baldassarri (1982a: 15) ha osservato che:

A un'organizzazione interna come quella dell'*Iliade*, pur unitaria e accentratrice nelle strutture generali, ma poi largamente disponibile per un accostamento per così dire paratattico delle sequenze narrative, a

una molteplicità di punti di vista generatori dei discorsi e delle azioni, viene così a sostituirsi di norma, nella tradizione cinquecentesca, un'organizzazione verticale e gerarchica soggetta a verifica rigorosa in ogni punto della linea di accrescimento e sviluppo del poema.

Se parte di questo processo di gerarchizzazione è da imputare all'azione dello «spettro del romanzo»¹⁰³ sulla codificazione dell'epica, non dovrebbe stupire incontrarne segnali in letterati direttamente rivolti a un rigido protezionismo difensivo delle caratteristiche dell'epos più lontane e opponibili a quelle del romanzo; nel caso di Giraldi, però, la situazione è quasi rovesciata, perché come il bisogno di preservare la purezza del polo epico conduce qualcuno (lo si vedrà con Minturno) a insistere su un'unità forte da contrapporre radicalmente alla varietà, così la necessità di Giraldi di situare nella storia le differenti leggi e pratiche poetiche esige un'uguale enfasi sulla stessa cesura. Giraldi, in altre parole, ha tutto l'interesse – in questo analogamente a critici su posizioni diverse dalle sue – a scavare la maggior distanza possibile tra l'unità dell'epica omerica, la molteplicità del romanzo di cui il *Furioso* è espressione massima e la soluzione nuova e in parte compromissoria del poema mitologico: circoscrivere il modello dell'*Iliade* nel regno di un'unità così estrema da essere del tutto irricevibile è espediente utilissimo per legittimarsi come novità in proprio e, nel mezzo, per riscattare il poema ariostesco da una griglia di valutazione classica. Indispensabile riferimento concettuale e impraticabile modello diretto di poesia, l'unità dell'*Iliade* può essere addirittura lodata nel suo tempo ma certamente non riattivata in tempi moderni, andando in tal modo a costituire, con diverse altre qualità su cui non è necessario soffermarsi, quel patrimonio omerico tanto prezioso quanto inavvicinabile se non con forti operazioni di riadattamento al presente, pena l'incorrere in controproducenti e inattuali riesumazioni di cui *l'Italia liberata dai Goti* di Trissino – il quale volendo e pensando di scegliere l'«oro» di Omero ne colse in realtà lo «sterco» (Giraldi Cinzio 2003: 45) – è manifestazione estrema¹⁰⁴:

Dee adunque avvertire, chi vuole pigliare da Homero materie da scrivere, di appigliarsi solo a quelle che convengono all'età nella quale

¹⁰³ L'efficace espressione è tratta dall'importante saggio di Javitch 2003.

¹⁰⁴ Su Trissino come bersaglio polemico di alcuni segmenti della trattazione di Giraldi, cfr. Villari 2003: XXXI-XXXII.

scrive, et non appigliarsi a quelle che, se ben sono tollerabili in Homero, per le cagioni dette, riescono elle vitiosissime hoggidì in quegli scrittori c'hanno bisogno che loro sia data autorità, non che essi la possano dare alle cose che non l'hanno da sé. (*Ibidem*)

L'unità, *quella* unità, non può oramai trovare accoglimento, squalificata da un uso, quello della molteplicità, che a sua volta sarebbe stato inaccettabile presso gli antichi:

[...] è da avvertire che i soggetti o le materie de' romanzi non sono di quella maniera che sono quelle di Vergilio et di Homero; perché l'uno et l'altro di questi, nelle sue compostioni, si ha preso ad imitare una sola attione di un huomo solo, et i nostri ne hanno imitate molte, non solo di uno, ma di molti. Perché sovra otto o dieci persone, o più, o meno, fondano tutta la fabrica del loro componimento, ma danno il nome all'opera loro da quella persona, o da quella attione che è di più consideratione in tutta l'opera, et dalla quale pare che dependano tutte le altre, o sia almeno cagione di legarle insieme. Et anchora che questa compostione non sia accettata né da' Greci, né da' Latini, è però riuscita lodevole in questa nostra lingua, havendole data quella istessa autorità gli eccellenti scrittori di essa, che diedono alle loro gli scrittori delle due già dette. (*Ibid.*: 22)

L'unità frastagliata e non priva di una sua «molteplicità» dell'*Iliade* si perde, ancor prima che nella correzione adattativa con cui si chiede di recuperare di Omero soltanto ciò che non stride con la modernità, nel mancato riconoscimento di quella non-univocità originaria; e se si ricorda di come Baldassarri (1982a: 15) parlasse di una «molteplicità» relativa «ai punti di vista generatori dei discorsi e delle azioni», si comprende che un conto della/e azione/i inteso nella sola accezione quantitativa non è costitutivamente in grado di rendere ragione di tale intrinseca varietà. Si è visto in precedenza, con Bittner (1992), quale peso abbia l'aristotelismo nella capacità di discernere e isolare l'«azione» dall'agire; calando più specificamente nella dimensione testuale questo problema, è possibile avvertire l'influenza dell'aristotelismo – e cioè dell'orientamento che Gibaldi, per alcuni tratti almeno, si proponeva di contestare – nel pieno accoglimento di quell'idea di unità: se un testo, e dunque anche l'*Iliade*, corrisponde già a una segmentazione del mondo, esso può risultare nondimeno irriducibile a una nuova segmentazione che lo comprima in

una azione unica o in una struttura organicamente coerente che a un'azione principale subordina e riconduce ogni suo elemento costitutivo.

Tra queste ultime due possibilità, Giraldi percorre la prima; Pigna, invece, la seconda. In apparenza più elastica, la concezione dell'unità proposta da Pigna resta tuttavia all'interno di un orizzonte tale da denotare l'assenza di qualsivoglia dubbio sul fatto che un'azione possa essere considerata in un senso diverso da quello meramente quantitativo. Gli strumenti concettuali impiegati da Pigna, più complessi, possono ben testimoniare ciò che egli stesso potrebbe giungere a pensare ma che, invece, di pensare si vieta:

[...] questa illustre azione, a essere epica, sarà una sola d'una sola persona: il che accaduto è acciocché l'arte sia più compiuta, essendo che più azioni di termine mancherebbono, e ne verrebbe il processo in infinito, e più fini farebbono. E chi con più fini compone né alla natura né alla moralità s'avicina, e perciò un sol fine come un solo scopo si proporremo, e facendo altrimenti torrassi via l'unità, che è la perfezione d'ogni materia. Ma per che cagione più imprese con l'ira di Achille si congiungono, se più imprese più proponimenti dimostrano? Non si nega che molti fatti non si possano abbracciare, ma ben si dice ch'uno principale vi sarà, col quale alcuni altri soccorsi s'accompagnino, nel modo che ad un nostro ultimo fine molti altri concorrono, tutti nientedimeno ad esso solo indirizzati. (Pigna 1997: 30)

Pigna distingue tra «azioni» e «fini», una mossa che potrebbe diventare il primo passo per concepire un'azione in se stessa molteplice, sdoppiata e contraddittoria, producendo così il superamento a livello strutturale di una dicotomia che, sebbene a quest'altezza in fase di formazione, tende a farsi già netta. Si tratta, tuttavia, di una possibilità mancata, perché la distinzione si converte subito in coincidenza e altrettanto immediatamente si traduce in un rafforzamento del paradigma dell'unità: l'assunto secondo cui si danno tante azioni quanti fini, combinandosi con la convinzione della necessità di «un sol fine come un solo scopo», motiva con vigore ancora più intenso l'unità dell'azione epica, corredandola di un significato etico-morale destinato a sovrapporsi a quello strutturale originario. Se non è l'inizio di una saldatura tra «forma e ideologia» (Mazzacurati 1974) che, si continuerà a vederlo, finirà per caratterizzare in modo sempre più tangibile i concetti di *epica* e

romanzo, questo passaggio di Pigna rappresenta comunque una non equivoca testimonianza della vocazione al conferimento di curvature extra-strutturali a parametri che, nella *Poetica* di Aristotele, rimanevano invece di pertinenza della struttura del testo. Come se non bastasse, questa concezione dell'unità complessivamente nuova – perlomeno rispetto a Gibaldi – consente a Pigna di aprirsi una via di legittimazione del romanzo moderno, e in particolare dell'*Orlando furioso*, che poggia su fondamenta aristoteliche; contro la disattivazione della norma antica praticata da Gibaldi, Pigna punta a una teoria romanzesca che tenga conto di Aristotele e in questa prospettiva, chiudendo il primo libro de *I Romanzi*, ovvero la sezione più chiaramente teorica, scrive:

Questo è quello che intorno al romancio m'è paruto di dire, generalmente considerandolo, dal quale mentre ho favellato, quantunque d'Aristotile mai menzione fatto abbia, non è stato però che di tutta la sua *Poetica* servito non mi sia, tutta maneggiandola. E come in tutto *Il duello*, non mai da lui veduto, lume ne diede Aristotile, così quivi ne' romanzi è stato la nostra guida, benché egli mai non ne parlasse. Ma ciò non fa nulla, secondo che al suo proprio luogo da ciò si difendemmo, che fu nel proemio scritto contra a' calunniatori. Resta che, poi che in su l'universale stati siamo, al particolare descendiamo, acciocché, quasi dalla teorica alla pratica trapassando, quelle cose dinanzi a gli occhi pogniamo, le quali nella mente impresse si sono. (Pigna 1997: 68)

Al di là di differenze talvolta piuttosto raffinate che fanno di Pigna un critico sensibile circa alcune caratteristiche della forma moderna¹⁰⁵, il romanzo rimane commensurabile all'epica per quanto riguarda l'unità:

avertiremo che i romanzi si dan bene a più fatti di uomini, ma che un uomo specialmente si propongono, il quale sia sopra tutti gli altri celebrato, e così con gli epici concorrono nel pigliare una sola persona; ma nel prendere un sol fatto non è così, perciocché tanti ne trattano

¹⁰⁵ Brusagli (1987: 63), per esempio, parla di «genialità critica» a proposito della capacità di Pigna di cogliere la «finzione di oralità» che contraddistingue il romanzo moderno: per una compiuta panoramica su *I Romanzi* di Pigna, qui studiati in una prospettiva troppo particolare per restituirne un'immagine pienamente attendibile, si vedano anche gli studi, in parte già citati, di Boccassini 1992, Ritrovato 1996 e 1997a, Jossa 1996 (180-193) e 2002.

quanto lor pare essere assai, ed assai è ogni volta che in tutti quegli onorati pericoli e in tutte quelle maggiori azioni posto gli hanno che a un perfetto cavagliere si ricercano, e così il gire in infinito si toglie. Senza ch'alcuni tra essi vi sono che una principale azione si propongono, e giunti che sono a lei da tutta l'opera s'espediscono, ma questa sopra non fanno e picciole le altre, come fan gli epici. (*Ibid.*: 30)

Non sfruttata la possibilità, pur intravista, di un concetto dell'azione che davvero trascenda il conto dei suoi protagonisti, il paradigma quantitativo distingue l'unità di epica e romanzo per un semplice dato numerico, da una parte chiudendo l'epica nello schema dell'eroe singolo e dell'azione principale al cui cospetto le altre tendono a svanire, dall'altra aprendo il romanzo a una molteplicità che comunque non elimina un certo ordinamento gerarchico tale da permettere il conseguimento di una nuova, se si vuole più morbida, unità. Non può sorprendere, allora, il parziale rientro di Pigna su posizioni meno avanzate nel corso del secondo libro, quando, fin dalla biografia di Ariosto lì contenuta, risulta evidente come egli intenda «incoraggiare i suoi lettori a vedere delle affinità tra le “carriere” di Ariosto e di Virgilio, tra la genesi del *Furioso* e quella dell'*Eneide*» (Javitch 1999a: 45); su questa stessa linea, inoltre, si sviluppa la lettura del testo, che, ricalcando un procedimento già familiare a Simone Forni, valorizza in senso autorizzante l'intertestualità ariostesca mettendone in mostra la continuità con i classici. Riprendendo un esempio fatto anche da Javitch (*ibid.*: 45-46), si può citare il caso dell'apertura e della conclusione del poema, la prima apparentata all'*Iliade*, la seconda all'*Eneide* (Pigna 1997: 82-83): strategia difensiva, questa, che accentua l'adesione agli antichi nella prospettiva della prassi dopo che, nel primo libro, se ne era sostenuta la conformità – o meglio, la difendibilità – teorica.

Qualche pagina fa si era avanzato il dubbio che le elaborazioni teoriche di Giraldi e di Pigna, benché tra loro diverse e rivolte a distinti obiettivi – l'autoreferenzialità di Giraldi, per limitarsi a un esempio soltanto, rimane pressoché estranea al discorso di Pigna –, collaborassero all'affermarsi del concetto di unità relativo all'epica che sarebbe diventato uno dei tratti di fondamentale differenziazione tra i generi letterari di *epos* e *romanzo* e, inoltre, una delle caratteristiche di maggiore irrecuperabilità del primo termine, quella che lo avrebbe reso, a seconda dei punti di

vista, irraggiungibile e perfetto o viceversa superato e asfittico. Tornando a un'idea ricordata nella discussione della *Poetica* di Aristotele, si potrebbe dire che la storia dei generi letterari, anche in questi passaggi teorici non sempre ritenuti centrali, non sia davvero altro che la storia dell'aristotelismo (Willems 1981: 244), e che dunque nonostante l'apparente disattivazione di Aristotele tentata da Gibaldi, si rimanga in un quadro pienamente aristotelico. C'è senz'altro del vero; conta di più, però, rilevare come due figure impegnate in diversi percorsi teorici di legittimazione e di articolazione concettuale di un genere letterario nuovo (o di generi letterari nuovi, tenuto in considerazione il lavoro di Gibaldi a supporto del poema mitologico) producano discorsi tra loro compatibili sul genere letterario presentato come antico, concorrendo in misura determinante – per quanto magari *e contrario* – a consolidare il concetto di epica al cospetto del quale cercano pur sempre di salvare le opere di loro interesse. In altre parole, i «primi teorici del romanzo» (Stanesco 1987) sono, non meno dei (e non diversamente dai) loro rivali, teorici dell'epica: difetto ed eccesso di codificazione si tengono, e critica e difesa sono soltanto due aspetti di una stessa – e bilaterale – costruzione.

4. *Minturno e Sassetti: dalla parte dell'unità*

Cambiando l'oggetto del discorso senza interromperne la continuità, è bene proseguire sull'ultima nota toccata nella sezione precedente e così insistere, per quanto da una prospettiva radicalmente diversa rispetto a quella appena assunta con Gibaldi e con Pigna, sul carattere bilaterale e intrinsecamente dicotomico del lavoro teorico condotto sui concetti di epica e romanzo. Angolazione differente, si è detto, perché, mentre gli sforzi dei due letterati ferraresi, pur non del tutto coincidenti quanto a metodi e obiettivi, si collocano prevalentemente nell'area della legittimazione del romanzesco – ma, contro ogni rischio di riduzione al bipolarismo, si consulti il paragrafo da poco concluso –, le opere di Minturno e di Sassetti che ora ci si appresta a studiare sono al contrario rappresentative della linea aristotelica più intransigente e, stando ad auto-dichiarazioni in realtà non del tutto scontate, più ortodossa¹⁰⁶: una

¹⁰⁶ Non bisogna dimenticare, infatti, che anche la posizione più dichiaratamente aristotelica non esclude un lavoro di interpretazione sul testo della *Poetica* che, magari minimo, preclude a ogni possibile aristotelismo l'essere del tutto – e univocamente – aristotelico: se c'è dell'aristotelismo in ogni ambito toccato

posizione, questa, non lontana dal rovesciare la disattivazione tentata da Giraldi delle norme di Aristotele riguardo a testi da quelle non contemplati nell'illegittimità, o addirittura nell'inesistenza, di qualcosa di cui Aristotele stesso non avesse parlato. Non è il caso, però, di introdurre (né tantomeno di risolvere) la questione con una battuta un po' schematica, anche se utile a indicare, nei suoi tratti generali, le opposte direzioni di una polemica di cui, lo si ricorderà ancora una volta, si prova a sostenere una certa solidarietà in termini di risultati tra le fazioni in lotta; anzi, proprio il riferimento alla contesa, qui ancora anteriore alla controversia su *Furioso* e *Liberata* sorta nell'ultimo scorcio di secolo, andrà in realtà sfumato, perché la pur percepibile presenza di argomentazioni comuni da un testo all'altro (Hempfer 2004: *passim*) non basta a delimitare in senso del tutto unitario lo spazio teorico in cui si situano molte di queste opere, ciascuna animata da intenzioni solo parzialmente sovrapponibili a quella delle altre. Se ciò è vero per Giraldi e Pigna, come poco sopra si è ribadito, ancor più lo sarà per Minturno e Sassetti, autori di testi distanti per fortuna, ambiti di interesse e strategie argomentative: e tuttavia la seconda coppia, per quanto meno abituale della prima, si giustifica per la condivisione di una prospettiva apparentemente conservatrice¹⁰⁷ che permette di accostare la costruzione della teoria dei generi letterari dal versante specularmente opposto rispetto a quello di Giraldi e di Pigna. Lo «spettro del romanzo» già evocato per alcuni tentativi di codificazione dell'epica – una presenza di cui Javitch (2003), come si vedrà, ravvisa significative tracce proprio in Minturno – non è altro che il rovescio di quello “spettro dell'epica” che si è osservato svolgere quasi il ruolo di forma per la fusione del concetto di romanzo, e in entrambi i casi risulta pressoché impossibile garantire all'oggetto

dalla storia dei generi letterari, è vero altresì che ogni aristotelismo non può pienamente coincidere -- per difetto, per eccesso o per entrambi – con Aristotele. Questo processo, in fondo, caratterizza la costitutiva ambiguità del rapporto col classico in epoca rinascimentale, se è vero che, come ha scritto Steadman (1967: 139), un autore del Rinascimento «poteva difficilmente evitare di introdurre un proprio giudizio personale anche quando professava di interpretare o di meramente seguire gli antichi».

¹⁰⁷ Che l'aspetto di conservatorismo corrisponda a un'apparenza è un richiamo al saggio di Javitch (1998) che sostiene il carattere in realtà «progressista» del classicismo cinquecentesco, un'idea la cui principale realizzazione deve essere individuata nel lavoro teorico e pratico di Torquato Tasso.

codificato una vitalità autonoma rispetto allo spettro che, nell'ombra, ne permette l'evidenza¹⁰⁸. Al di là di successioni cronologiche e di connessi rimandi intertestuali, il nuovo binomio formato da Minturno e Sassetti è funzionale proprio a questo: a scoprire, cioè, di quale epica parli chi parla di epica, a comprendere quale concetto di essa sostenga chi si propone di difenderne la purezza. La convinzione sottesa a tale ricerca è che la difesa dell'epica, a livello di superficie orientata in senso contrario al tentativo di difesa del romanzo, produca un'immagine del proprio oggetto non meno penalizzante di quella esito del discorso 'modernista'¹⁰⁹: penalizzante, s'intende, soprattutto nel tempo e nella critica a seguire, quando l'epica sarebbe diventata un oggetto contrario alla modernità stessa¹¹⁰, tanto incapace di vivere in essa quanto inadeguato a leggerne i tratti.

A proposito dei lavori di Minturno e Sassetti, si è poco sopra fatto cenno al diverso raggio dell'uno e dell'altro: se il *Discorso contro l'Ariosto* di Sassetti, infatti, muove dalla prospettiva limitata di una polemica specifica, *l'Arte poetica* di Minturno, di qualche anno precedente, si presenta come un trattato in quattro libri nelle intenzioni esaustivo sui generi letterari – i primi tre libri sono dedicati ciascuno a un singolo tipo di poesia, tenuto conto che essa si divide in «parti» delle quali «l'una si chiama Epica, l'altra Scenica, la terza Melica o Lirica» (Minturno 1971: 3) – e sullo stile (argomento del quarto libro); e tuttavia, in ragione della già ricordata coincidenza della questione del romanzo e della questione del *Furioso*, non sorprende che, da una parte, Minturno si concentri sul poema di Ariosto e che, dall'altra, Sassetti giunga da quello a toccare aspetti non circoscrivibili al *Furioso* medesimo. A tale riguardo, Weinberg

¹⁰⁸ Con le parole di Erspamer (2009: 41), benché riferite a un problema diverso da quello messo a tema qui, si può efficacemente affermare che «una differenza *voluta* non è una vera differenza: è un attributo dell'identità, come lo sfondo che viene dipinto solo per dare risalto alla figura a cui abbiamo assegnato il primo piano [...]. La vera differenza non la possiamo scegliere: *accade*».

¹⁰⁹ In questo passaggio, il termine 'modernista' è impiegato con un'approssimazione eccessiva, e vale soltanto all'interno di un'opposizione, peraltro dubbia (si veda Javitch 1998), tra gli "antichi", i sostenitori dell'epica classica e regolare, e i "moderni" difensori del romanzo: l'intero percorso affrontato in questo lavoro vorrebbe contribuire alla revisione se non alla dismissione di queste categorie.

¹¹⁰ «Tra epica e modernità», ha scritto Moretti (1994: 12) «vige un rapporto inversamente proporzionale».

(1961: 971) ha ben presto notato che rigettare l'opera di Ariosto, per Minturno, non vale tanto a respingerne il particolare esperimento, quello di singolo poeta, quanto a negare la legittimità della forma-romanzo che egli aveva praticato: funzionale al conseguimento di questo scopo, allora, è la mossa di «non considerare il romanzo come un genere poetico separato e legittimo», appunto, «ma piuttosto come una trasgressione dei vari immutabili principi – quale l'unità d'azione – che definiscono la poesia eroica» (Javitch 1999a: 74).

Giova ribadire, con Hempfer (2004: 75), che la contestazione della differenza tra poema epico e romanzo non è necessariamente connessa a una svalutazione del secondo e a una affermazione della superiorità del primo, potendo anzi essere uno strumento di nobilitazione del romanzo stesso; come si vedrà, però, l'operazione condotta da Minturno intende proprio istituire una gerarchia in base a cui collocare in posizione di vertice l'epica a detrimento del romanzo: in estrema sintesi, il procedimento impiegato da Minturno consiste nell'adottare una griglia di individuazione del genere letterario come oggetto teorico rispetto alla quale poema epico e romanzo cavalleresco non si possono distinguere da un punto di vista formale, sovrapponendo poi a tale schema un apparato di norme valido a certificare la perfezione dell'epos classico e parallelamente a rilevare le imperfezioni del romanzo moderno. Nelle battute iniziali dell'*Arte poetica*, opera teorica in forma di dialogo, alla domanda dell'interlocutore Vespasiano Gonzaga su che cosa sia la ciò «che propriamente epica poesia si chiama», Minturno risponde così:

Imitazione d'atti gravi e chiari, de' quali un contesto perfetto e compiuto sia di giusta grandezza, col dir soave, senza musica, e senza ballo, or narrando semplicemente, or introducendo in atto e in parole altrui; acciocché e per la pietà, e per la paura delle cose imitate e descritte l'animo purghi di tali affetti con mirabil piacere, e profitto di lui. (Minturno 1971: 9)

Non importa ora soffermarsi su dettagli isolati di una definizione in cui è agevole riconoscere l'aristotelismo di fondo (un aristotelismo che peraltro si mostra disponibile tanto a un lavoro creativo sulla fonte

quanto a una commistione con spunti oraziani)¹¹¹; ciò che conta, qui, è osservare come il paradigma impostato da Minturno nel passaggio citato sia sufficientemente vago e scarno da non comportare l'immediata estromissione dai confini tracciati del romanzo, di cui anzi non sarebbe impossibile – e in parte lo si è già visto – sostenere la conformità a una regola di questo tipo. Le maglie, però, non tardano a stringersi. Sforzandosi di chiarire l'allusione a «un contesto perfetto e compiuto» e «di giusta grandezza», Minturno entra decisamente nella discussione del problema dell'unità:

ogni poema, acciocché egli sia uno, convien ch'egli abbia uno intero e perfetto contesto di cose finte e imitate, il qual favola si chiama; perciocché l'esser uno il soggetto e una la materia che si tratta fa che la favola sia altresì una. Quel veramente s'intende che sia uno, che non è misto né composto di cose diverse; e benché di molte si faccia, tutte quelle giungono ad un fine, e sono tra loro sì congiunte e unite che non vanamente né sciocamente par che si sieno con quella unione adattate, ma di maniera tale che, l'una di loro avvenendo, verisimile era, o pur necessario, che l'altra seguisse. E insomma quel che è uno e intero per compositione di varie cose convien che sia tale che, cangiandosene o togliendosi parte, se ne venga a guastar tutto o pur a scemare. (*ibid.*: 11)

A garantire l'unità, insomma, è un vincolo causale che squalifica ogni ipotesi di molteplicità: la varietà si giustifica nella misura in cui è riconducibile a un fine unico, come insieme di parti tutte indispensabili al conseguimento di un singolo esito: ne deriva, sempre in piena osservanza della lettera aristotelica, il rifiuto per un'unità in accezione nudamente temporale, poiché eventi diversi, pur svoltisi nel medesimo tempo, non bastano a comporre un'azione unica. L'unità dell'azione, al contrario, è preservata dall'unità del fine a cui ogni azione – ogni azione parte dell'Azione, potremmo dire – risulta indirizzata, un principio causale-organicista che non può che riconvocare l'antica metafora dell'animale, non casualmente recuperata in un passaggio di poco seguente che, tra parafrasi e traduzione della *Poetica*, da un lato prescrive l'interezza

¹¹¹ L'associazione di Aristotele e di Orazio, operata da Minturno in prospettiva anti-ariostesca e anti-romanzesca, è stata notata da Hempfer (2004: 52) e, prima, da Rasi (1982: 47).

dell'opera e dall'altro ne definisce la corretta dimensione (*ibid.*: 11-12). Complementare all'insufficienza della contemporaneità come requisito per il raggiungimento dell'unità di azione, inoltre, è l'insufficienza dell'unità di agente: ancora una volta l'osservazione è ricavata dal testo di Aristotele, di cui viene replicato non soltanto l'assunto teorico ma anche l'esempio, se è vero che Minturno loda Omero perché

d'Achille non si dispose di volere altro scrivere che l'ira, la quale a' Greci fu di tanti mali cagione né cosa aggiunse che verisimilmente o di necessità non ne seguisse, e acquetata quell'ira con la more d'Ettore, e cangiata la rea fortuna de' Greci in migliore, diede fine al suo poema.
(*Ibidem*)

Sorvolando su altre questioni che il brano, pur breve, evoca (su tutte il lieto fine quale tratto distintivo del poema epico in canonica opposizione alla tragedia, un argomento prossimo anche agli interessi di Tasso), occorre segnalare come il problema individuato da Aristotele fosse venuto a intersecare, già nel tempo in cui si colloca l'opera di Minturno, nuovi punti critici emersi nella discussione sull'*Orlando furioso*. Tra i capi di accusa più rapidamente formulati contro il poema di Ariosto, infatti, figurava la non-coerenza del titolo rispetto alla materia trattata nel testo (Hempfer 2004: 117-121): che il testo recasse nel titolo il nome di Orlando e allo stesso tempo prevedesse la celebrazione di Ruggiero (e degli Este attraverso di lui), per esempio, veniva rimarcato allo scopo di denunciare l'irriducibilità dell'opera a un'unica azione. Più che alla critica in sé, ricordata con troppa semplificazione, conta rivolgere l'attenzione alla difesa che essa fu in grado di suscitare, perché, con un procedimento che a questo punto dovrebbe essere avvertito come familiare, voci diverse si impegnarono a proteggere il titolo ariostesco ravvisando un'analogia incoerenza nell'*Iliade* di Omero, chiamata così dal nome della città sede della guerra, ma poi dedicata esclusivamente all'ira di Achille. Della controversia riguardo a questo tema specifico Minturno rende testimonianza in una fase successiva del primo libro dell'*Arte poetica*, quando, all'interno di una più ampia sezione rivolta al *Furioso*, contesta l'idea, ricordatagli dal suo interlocutore, che il titolo ariostesco presenti un carattere simile a quello del titolo del poema di Omero: se il primo viene al massimo scusato non per ragioni intrinseche, ma perché scelto per «piacere a molti» e «perché l'opera più s'accettasse e più volentieri si

leggesse» (Minturno 1971: 29), il secondo può dal canto suo vantare motivazioni strutturali. Al rilievo di Vespasiano Gonzaga circa il fatto che «ha il suo nome l'Iliada dal luogo ove fu la guerra» e «nondimeno il soggetto dell'opera è l'ira d'Achille» (*ibid.*: 28), Minturno ribatte che

Non così l'ira d'Achille è il soggetto della divina Iliada come quel di che ella fu cagione per dimostrare quanto era il valor d'Achille il quale mentre apparve in campo i Greci furon vincitori. Ma, poiché lo sdegno ebbe in lui tanto di potere ch'egli lasciò di prender l'arme in loro aiuto, la vittoria era de' Troiani. (*Ibidem*)

L'*Iliade* può chiamarsi «Iliade» perché l'ira di Achille è l'«Iliade»: il poema, cioè, narra sì un episodio circoscritto all'interno della guerra di Troia, ma quell'episodio vale per la guerra nel suo complesso; più debolmente, l'*Orlando furioso* deve il suo titolo alla maggiore attrazione che il nome di Orlando riesce a esercitare sul pubblico rispetto a qualunque altro eroe cantato nei romanzi, ma ciò non toglie che il poema sia anche – se non soprattutto, in ragione almeno del fine encomiastico – il poema di Ruggiero, vero protagonista del fine a cui l'opera tende (*ibid.*: 29). Ariosto, di fronte alla fatica e alle incertezze di comporre due poemi, scelse di scriverne uno solo che contenesse la materia di entrambi («l'un già da cui si nominasse il poema; l'altro in cui fosse il segno al quale tutto si dirizzasse»: *ibidem*); Omero, invece, selezionò un segmento soltanto dell'intera materia a sua disposizione, un frammento che fosse rappresentativo del (o equivalente al) totale di essa. Senza farne un tema esplicito del suo discorso, Minturno sfiora – “sfiora” e non tocca, certo, ma in modo sufficientemente chiaro perché possano esserne articolate conseguenze a partire dal suo testo – un punto di potenziale ambiguità all'interno dell'inattaccabile (e da lui stesso insistentemente riaffermata) unità omerica o, più correttamente, unità aristotelico-oraziana di cui Omero costituisce la perfetta realizzazione. Difendere l'*Iliade* dalla difesa dell'*Orlando furioso* che si concretizza come attacco alla coerenza dell'*Iliade* medesima, infatti, porta Minturno ad affermare e insieme a negare la duplicità che l'*Iliade* reca in seno alla sua stessa unità: la proclamata coincidenza di azione e fine si ottiene congiuntamente alla sommessa ma ben percepibile affermazione che una azione può essere più di una azione. L'uscita di scena di Achille esito della lite con Agamennone e il suo ritorno in battaglia prodotto dal desiderio di vendicare l'uccisione

di Patroclo *sono* la guerra di Troia che Omero racconta, ma *sono* anche ciò che dicono di essere, e cioè il racconto di un'offesa e di una vendetta che trascende quell'offesa e che, senza necessariamente cancellarla, ne disattiva gli effetti. La prescritta – e in Omero realizzata – sovrapposibilità piena di azione e fine non esclude la duplicità, suscettibile di valere come contraddittorietà, entro ciascuno dei due termini: è possibile distinguere, per esempio, tra la caduta di Ettore e la caduta di Troia o, dall'altro versante, tra la vendetta di Achille e la vittoria dei Greci? Forse sì, ma senza poter separare un elemento dall'altro. Distinzione, insomma, ma non separazione, perché quel pezzo di storia che Omero sceglie di narrare è *tutta* la storia: la parte resta parte, eppure vale per l'intero. L'episodio dell'ira di Achille compie la guerra di Troia come quest'ultima si compie nell'ira e nel riscatto dall'ira dell'eroe, o nel superamento (antidialettico, senza sintesi) dell'ira che tiene Achille nella tenda in direzione di un'ira che lo riporta attivamente in battaglia a combattere una guerra personale – un duello – che *insieme* è la guerra stessa¹¹².

L'insistita affermazione dell'unità omerica, combinata con la questione posta dal titolo, apre una faglia nell'unità medesima; una faglia, però, che l'altrettanto insistita opposizione con la non-unità del romanzo sigilla precocemente, scacciando dall'epica quanto di problematico essa è in grado di rivelare e garantendole quella compiutezza che, nel Cinquecento brandita in quanto paradigma di perfezione contro il romanzo (*romance*), genere in quel momento avvertito come rivale, avrebbe finito per esserle rivolta contro quando, deposta la connotazione positiva e assunta un'accezione di segno rovesciato, la compiutezza stessa non sarebbe più stata una qualità da rivendicare. E se la smagliatura nel discorso critico di Minturno che qui si è cercato di individuare e discutere ha finito per rimanere silente, ben più decisivo è

¹¹² Baldassarri (1982a: 79-80), in proposito, ha giustamente osservato che «la morte di Ettore è nell'*Iliade* non soltanto l'episodio saliente (e risolutore) della lunga guerra di assedio che si svolge sotto le mura di Troia, ma anche il momento della vendetta di Achille per l'uccisione di Patroclo che, dopo la parentesi dell'"ira", ha ricondotto in battaglia l'eroe assente e che, in virtù di una legge fatale più volte ricordata, sarà causa della stessa morte di questi prima della caduta della città: non a caso, secondo uno schema ricorrente nel poema, al vincitore Ettore morente può ricordare l'imminenza della sua stessa morte».

risultato invece il lato manifesto della teoria letteraria dell'autore, sostenitore di una versione dell'unità epica così rigida da essere, concedendosi un salto in avanti forse intempestivo, pressoché compatibile con quella proposta da Bachtin (1979) nel quadro di un attacco all'epica portato dalla prospettiva del romanzo moderno (*novel*). La perfezione, lo si ribadisca, era diventata un difetto¹¹³: dimostrare che quella perfezione è stata il prodotto di una costruzione teorica senza che fosse un tratto naturale di alcune opere né tantomeno di un genere, allora, può contribuire a impostare in modo diverso l'intero problema dei generi letterari in questione qui.

Nel corso dell'analisi finora condotta sul testo di Minturno, si è richiamato nuovamente, dopo che se ne era già parlato leggendo il lavoro di Fórnari, il concetto di *episodio*, termine tecnico di primaria importanza in tutta la teoria cinquecentesca dei generi letterari, decisivo non solo nell'*Arte poetica* dello stesso Minturno ma anche, come si vedrà più avanti, nelle elaborazioni teoriche tassiane¹¹⁴: si potrebbe sostenere, anzi, che il concetto di «episodio», il correlativo «favola» e l'imprescindibile riferimento al «fine» costituiscano i poli di una triangolazione in cui si gioca la quota più rilevante della partita dell'unità di azione. Il «fine» – che deve essere unico, stante la coincidenza di *fine*, appunto, e *azione* – è il luogo verso cui la «favola» deve convergere pena il non essere una; non solo: per Minturno, gli «episodi», definiti al negativo come quelle parti che possono separarsi dalla favola «senza offesa di lei», si pongono con

¹¹³ In un'interessante presentazione dei problemi connessi alla concezione del testo, Fusillo cita, come emblema di un'estetica dell'incompiuto che, sulla scorta di sperimentazioni prima romantiche e poi moderniste, ha contraddistinto il Novecento, un significativo brano di Thomas Bernhard (1985: 30): «il piacere più grande ce lo danno i frammenti, e non a caso nella vita proviamo il più grande piacere quando la vita stessa ci appare come un frammento, e come il tutto è per noi raccapricciante, come è orribile, in fondo, la perfezione di tutto ciò che è compiuto» (Fusillo 2009: 133-134).

¹¹⁴ Pur se non direttamente discussa qui, mi sembra utile ricordare la valida intuizione di Javitch (2003: 168-170) secondo cui l'interesse per gli «episodi» testimonia l'influenza del romanzo cavalleresco sulla definizione e sulla congiunta codificazione del poema epico: lo studioso americano osserva giustamente che la questione degli episodi assume nel Cinquecento un'importanza di gran lunga superiore rispetto a quella riconosciuta da Aristotele nella *Poetica*.

essa in rapporto necessario, richiedendo di apparire tali che «paiano da lei dirivare, né ad altro fine dirizzarsi» (Minturno 1971: 13). La componente digressiva, e dunque potenzialmente centrifuga, presenta un'accessorietà che non le consente una concreta autonomia: l'episodio può mancare, ma, se c'è, non può proporre un fine alternativo (una fine alternativa, quindi). Ripetuta da Minturno in diverse fasi del suo discorso¹¹⁵, la regola della coerenza rispetto al fine estesa anche agli episodi neutralizza la vitalità in direzione eccentrica degli episodi stessi o subordina questi ultimi alla razionalità della relazione di causa-effetto che governa lo schema del poema-modello: l'unità, in questo senso, diventa un principio di riduzione interpretativa del testo a un fine esclusivo alla luce del quale leggere e valutare in prospettiva teleologica ogni azione e soprattutto l'azione intera. L'estemporaneo bagliore dell'ambiguità nel cuore dell'unità sparisce nella pratica ermeneutica di individuazione di un fine unificante che, *uno* in accezione numerica, incontra un'assiologizzazione utile a trascenderne la portata quantitativa e a farne un luogo capace di esercitare una forza centripeta su ciascun settore del testo: un'operazione critica, questa, che, adattandosi innanzitutto all'*Iliade*, ne ricava una norma con cui misurare le trasgressioni compiute dai moderni. Omero e Virgilio, infatti,

per l'opera arricchire, molte cose e dissimili v'interposero; ma tali che, benché di fuori s'introducessero o pur alla favola s'aggiungessero, non però sì di lontano che non ad un fine medesimo si dirizzassero. Laonde quelle favole sono pessime riputate, nelle quali né verisimilmente né per necessità veruna intraposte molte cose veggiamo, quali comunemente sono queste che di sogni empion le carte. (*Ibid.*: 25)

L'attacco a chi scrive «fole di romanzi» (*ibid.*: 26) che conclude il brano appena citato è il preludio a pagine in cui Minturno, dopo aver destinato il romanzo al volgo, cioè a chi non conosce davvero la poesia e le sue regole, prima traccia una sommaria storia del «romanzo» a partire

¹¹⁵ Per esempio, distinguendo «essenziale» e «accidentale» riguardo alla forma della poesia, Minturno stabilisce, in consonanza con la *Poetica* di Aristotele, la centralità della favola, «fine della poesia» (Minturno 1971: 15), mentre decreta l'accidentalità degli episodi, «i quali, sì come la favola, sono imitazioni de' fatti e detti altrui, e si vestono de' medesimi ornamenti, e s'adornano de' medesimi colori; e al medesimo fine si dirizzano» (*ibid.*: 16).

dall'etimologia del termine (*ibidem*) e poi insegue la differenza di quello dal poema eroico sul terreno scivoloso dell'unità e della varietà; scivoloso, si è detto, perché la caratterizzazione dell'unità che serve a Minturno come linea di demarcazione rischia di collocare lo stesso Omero in una zona di irregolarità. La differenza tra «romanzo» ed «eroica poesia» che Minturno traccia su suggerimento di Vespasiano Gonzaga, infatti, sono tali¹¹⁶ da condurre quest'ultimo a chiedere se ciò che distingue il romanzo non sia in realtà condiviso dallo stesso «padre della poesia» Omero, trattando egli «molte cose illustramente fatte da Ulisse, da Diomede, dall'uno e dall'altro Aiace, da Menelao, dal Re Agamennone, da Nestore, e dagli altri Semidei, ancor che 'ntenda d'uno Achille sopra a tutti loro laudare» (*ibid.*: 27); Minturno risponde ammettendo la varietà dell'*Iliade*, ma riconducendola e subordinandola all'unità: Omero, appunto,

tutto fa nascer d'un principio e tutto ad un fine dirizza; il che non avviene così nel romanzo. Prese Omero a dire dell'ira d'Achille, quanto rea fusse ella stata a' Greci e di quanti danni cagione; perciocché mentre quel Semideo n'andò combattendo, niuno de' Troiani ebbe ardimento d'uscir fuori dalla città. Ma, poiché egli s'adirò contro al re Agamennone per la ingiuria da lui ricevuta, e per tal cagione si diliberò di non più combattere con gl'inimici in aiuto de' suoi, quelli presero ardire e forza, e vennero più volte à battaglia con danno de' Greci. Laonde trattando divinamente tutto quel che dopo l'ira di colui seguì, sotto quell'una faccenda molte cose attamente tra loro congiunte comprende, qual è l'abbattimento di Menelao con Paride, e d'Ettor con Aiace, e di Patroclo con Ettore, e il consiglio che tenne Ulisse con Diomede ad uccider Reso e a togli i cavalli, e lo 'ncendio delle navi, et altre cose non poche, infin che l'ira si cangiò per la morte di Patroclo e

¹¹⁶ Chiede Vespasiano: «In che è differente il romanzo dalla eroica poesia che voi c'insegnate?»; risponde Minturno: «Questa, come s'è detto, si pone ad imitare una memorevole faccenda perfetta d'una illustre persona. Quello dicono aver per oggetto una congregazione di cavalieri e di donne, e di cose da guerra e da pace, quantunque uno si rechi innanzi, il quale abbia a fare sopra tutti gli altri glorioso, e trattar tanti fatti di lui e degli altri quanti ne stima bastare alla gloria di coloro i quali si è disposto di laudare, ancor che faccia de' più memorevoli elettione, e prendere a descrivere paesi diversi e contrari e varie cose in quelli avvenute per tutto quel tempo nel qual già corre l'istoria favolosa della materia impresa a cantare» (Minturno 1971: 27).

«In guisa d'acqua che rinchiusa ingorga»

passò verso i Troiani, di che venne ch'Ettore ne fu miserabilmente ucciso. (*Ibid.*: 27-28)

Se si ricorda il discorso portato avanti con Bittner (1992) a proposito dell'unità descritta nella *Poetica* di Aristotele, riesce difficile credere che l'unità scoperta da Minturno nel poema omerico sia davvero «unità» (quante azioni ci sono nell'azione descritta da Minturno? E ancora: dove sono i confini dell'uno?): essa sembra, piuttosto, la capacità di trovare un principio in nome del quale ricondurre (e ridurre) tutto il testo a una versione stilizzata di se stesso. A smascherarsi, qualche riga oltre, è proprio Minturno: rispondendo a Vespasiano Gonzaga, che tenta di giustificare il titolo dell'*Orlando furioso* e l'intenzione di Ariosto di «mostrar sopra tutti gli altri degno di laude Ruggiero» (Minturno 1971: 28), Minturno afferma che se Ariosto

non era contento di trattare le cose di Ruggiero come del più eccellente di tutti i cavalieri che a quella guerra si trovarono presenti la qual fatta fusse per la pazzia d'Orlando, compor potuto avrebbe un'altra favola di lui, sì come in laude d'Achille Omero l'*Iliade* compose [...]. (*Ibidem*)

Seguirà, qui circolarmente, la discussione sul titolo da cui si è partiti; ciò che ora conta osservare, però, è l'individuazione di *un* principio-fine perlomeno discutibile (la lode di Achille) alla luce del quale leggere l'*Iliade* nel suo complesso: in funzione di quel singolo principio, tutte le azioni diventano parti dotate di una carica vettoriale che le indirizza verso un punto comune e le raccoglie in unità. Frustrata dalla struttura del *Furioso* – questa, in fondo, l'idea che ispira lo studio delle «letture discrepanti» condotto da Hempfer (2004) –, l'operazione critica con cui si stabilisce un senso unificante al quale ridurre l'intero testo vanta maggiore credibilità intuitiva nel caso dell'*Iliade*, ma niente di più di una relativa, e relazionale, credibilità. Relazionale, perché costruita per contrasto sui difetti che Minturno imputa al romanzo: se ne potrebbe fare un inventario organizzato per coppie oppostive, ma basterà richiamare l'attenzione sull'insofferenza per la tecnica che si sarebbe poi chiamata *entrelacement*¹¹⁷ per comprendere come, al fine di criticarne più

¹¹⁷ Gli scrittori di romanzi, dice Minturno, «come i puri epici narran cose di molte persone e di molti anni; come i veri epici, che sono eroici nominati, usano le riconoscenze e le peripezie, e dipingono i costumi e gli affetti, e fanno

efficacemente la devianza, ci fosse l'esigenza di rivendicare il valore di un'unità quanto più possibile rigorosa; la feconda osservazione di Javitch (2003: 161) secondo cui, proprio perché impegnato a evidenziare «unità, coerenza e congruità come caratteristiche tipiche dell'epica», Minturno «isola come uno dei [...] principali difetti le sospensioni arbitrarie della narrazione che caratterizzano la [...] struttura episodica» del romanzo, può essere valida anche in senso inverso, poiché è la necessità di condannare il romanzo che orienta Minturno a fornire una versione dell'epica schiacciata sui tratti oppositivi, e soprattutto sull'unità da far valere contro la molteplicità del romanzo. E tuttavia l'affidabilità del parametro dell'unità omerica e dunque epica è allo stesso tempo relativa, poiché, sebbene forse l'*Iliade* non sia costruita su una struttura in grado di decostruire le «strategie di annichilazione» della critica mostrandosi nella sua irriducibilità a ipotesi interpretative unilaterali – così il *Furioso*, invece, nell'analisi di Hempfer (2004)¹¹⁸ –, sembra poco accettabile una concezione del poema omerico così schematica da ridurre la complessità a una azione e, di più, a un fine: e anche ammettendo, ma non facilmente

d'alcuno elettione il quale abbiano sopra a tutti gli altri a lodare, e con molti episodi accrescono il poema; e come essi hanno propriamente in costumanza, interrompono spesse volte il corso del dire e in tralasciano quel che trattano d'una parte in un'altra saltando, e poi il ripigliano là onde s'eran dipartiti, il che fanno e quando il tempo il concede e quando il tempo il ricusa. Concede il tempo che, narrata una faccenda, a narrare un'altra se ne vada altrove in quel medesimo tempo avvenuta, e si ritorni a procedere innanzi nella narrazione delle cose intralasciate, sì come [...] fa l'epico non senza contentezza dell'auditore per la varietà delle cose narrate, che naturalmente diletta. Ma non concede che, impresa una battaglia o cominciata una tempesta o qualunque altra cosa, nel meglio s'interrompa e, quando più se n'attende il fine, si tralasci per trattar d'alcuna altra faccenda la quale ad altre persone, in altra parte, nel medesimo processo di tempo avvenuta sia, come hanno propriamente in costume i romanzatori senza riguardo di ciò che 'l tempo ricusa e del desiderio che lascian negli animi degli ascoltanti, anzi molesto che dilettevole. Perciocché a niuno ragionevolmente dee piacere che alcuna cosa interrotta gli sia quanto più gli diletta» (Minturno 1971: 35). È interessante notare, e su questo rinvio a Javitch (2003), che anche un fautore dell'unità come Minturno riconosce il diletto naturalmente prodotto dalla varietà delle cose narrate; a un altro lavoro di Javitch (1980 = 2012) occorre invece rimandare per le implicazioni relative alle repentine interruzioni della narrazione.

¹¹⁸ A tal proposito, cfr. anche Hempfer 1998: 119-146.

concedendo, che un fine possa agglutinare più azioni, resterebbe da dimostrare, e anzi si spera di aver contribuito a destabilizzare l'idea, che un'azione non possa contenere più fini. Si pensi, per esempio, al rapporto tra Achille e Agamennone, tra l'«eroe» e il «re», per richiamare il titolo di un lavoro che sarà d'ora in poi ricorrente (Jackson 1982): privato e pubblico, individuale e collettivo, sono, come si è già parzialmente suggerito, livelli che l'*Illiade* tematizza e frequenta in una stessa azione (quella che, con qualche approssimazione, Minturno individua), eppure tale azione assume una portata del tutto differente a seconda che a essa ci si rivolga dall'una o dall'altra prospettiva. Hegel, benché in modo non sufficientemente univoco perché la critica successiva ne tenesse adeguato conto, lo avrebbe capito, ma le sue intuizioni sarebbero state radicalizzate fino a essere, come si vedrà, distorte: a contatto col *novel* e con il suo mondo, l'epica avrebbe visto esasperare i suoi tratti antitetici rispetto a quelli. Anche a questo si è già fatto cenno e si dovrà tornare in modo più specifico; va notato da subito, però, come la radicale unità di un Minturno, senza naturalmente essere fonte diretta dei discorsi a cui si è in via incidentale alluso qui, sarebbe stata una comoda base sulla quale sovraimporre connotazioni ulteriori – nuove unità, insomma, sopra un'unità originariamente polemica, negoziale e, in definitiva, malsicura. Di queste eventuali incrinature non si sarebbe conservata memoria: al contrario, le esigenze imposte da una controversia sui generi letterari che, ancora al di qua della disputa sui poemi di Ariosto e Tasso, era ormai già definita, incoraggiavano la valorizzazione di pronunciamenti netti benché (o proprio perché) unilaterali, dichiarazioni di principio magari non completamente dimostrate, ma non per questo meno influenti. Sarà il caso, quest'ultimo, di una tra le più celebri pagine dell'*Arte poetica* di Minturno, una sorta di compendio dei principi generali cui il testo è ispirato:

Ora veggiamo quali sieno gli autori dell'epica poesia della quale noi ragioniamo e quali de' romanzi. Certo è che l'idea di questa espressa nell'opere loro ci diedero i più nobili poeti de' Greci e de' Latini, e i più eccellenti scrittori dell'una e dell'altra lingua l'arte poetica ne composero. De' romanzi furon inventori i barbari, e tali che mai non ebber qualche riputatione di dottrina, come che da qualche lume di natura fusser guidati. Ma tutti affermano che la natura degli uomini senz'arte non può far opera perfetta, e coloro che si studiano di trovar in quei sogni nuovo artificio, mi par che vadano cercando alberi

frondosi et erbe verdi nell'arene dell'Etiopia; né certamente altro è questo che cercar legge in gente naturalmente nimica di ragione, e il vero nella vanità e l'errore nella certezza. E benché essi per mostrare che vaglion molto d'ingegno e di dottrina s'ingegnino d'introdurre nuova arte poetica al mondo, non però sono di tanta autorità che creder più loro che ad Aristotele et ad Orazio si debba; ma se l'arte insegnataci da costoro con l'esempio dell'omerica poesia è vera, non veggio come un'altra diversa da quella darsene possa. Perciocché una è la verità: e quel che una volta è vero, convien che sia sempre e in ogni età, né differenza di tempi il cangia come ch'ella abbia potere di cangiare costumi e vita, per la cui mutatione non è che 'l vero nel suo stato non rimanga. Onde la varietà de' tempi nata dappoi non farà che nella poesia trattarsi debba più che una faccenda intera e di giusta grandezza, con la qual tutto l'altro verisimilmente e ragionevolmente convenga e sia congiunto. Oltre a ciò l'arte pone tutto il suo studio ad imitare la natura, e tanto fa bene l'opera sua quanto a lei s'appressa: ma in ciascun genere di cose quella tiene una regola con la qual si regge nel suo operare e alla qual tutto dirizza. (Minturno 1971: 32-33)

«Se un'idea è più moderna di un'altra», secondo ciò che Gadda mette in bocca a Gonzalo Pirobutirro nella *Cognizione del dolore* (Gadda 1988: 637), «è segno che non sono immortali né l'una né l'altra»¹¹⁹: proprio lo scenario che, nel brano appena citato, Minturno si impegna a scongiurare. In contrasto con le difese del romanzo tentate in sede teorica, Minturno stronca la possibilità di una nuova regola del fare poesia non tanto preferendo quella antica, quanto facendo coincidere quest'ultima con una verità immutabile, sottratta al tempo perché pertinente alla natura stessa: l'autorità del paradigma oraziano-aristotelico, derivante dalla piena coincidenza che, in nome dell'unità, poetica e "mondo" presentano, assurge a un livello tale da obliterarne l'originaria artificialità. Come si vede, la questione teorica coinvolge un piano metateorico: al di là della validità intrinseca dello schema riconducibile a Orazio e Aristotele, Minturno riconosce a esso un che di eterno, un carattere di verità assoluta – sciolta dal tempo, innanzitutto; ma, come si è visto, anche dai testi che dovrebbero certificarla – inteso a risolvere il dibattito senza davvero affrontarlo. L'affermazione di «una» e una sola verità, mentre squalifica ciò che non vi si conformi destinandolo all'inammissibilità se non addirittura all'inesistenza – di qui il mancato

¹¹⁹ La suggestione gaddiana, a questo proposito, deriva da Erspamer (2009: 103).

riconoscimento del romanzo come variante alternativa di poesia –, determina al suo interno uno spazio definitivamente stabile e non più discutibile, una volta per tutte, appunto, *vero*¹²⁰: se nel sistema di valori dell'*Arte poetica* di Minturno questa strategia rende un servizio all'epica, decretandone il completo trionfo, essa nondimeno prepara il campo per un'inversione di segno destinata a stravolgerne la conclusione senza il bisogno di una revisione dell'intero percorso attraverso cui quella viene conseguita. La titolarità di una forma vera in tutti i tempi, e dunque a prescindere dal tempo, è una qualità suscettibile di investimento euforico, come accade nel caso del testo di Minturno, o di investimento disforico, come invece accadrà per i sostenitori della varietà, del divenire, dell'incompiuto e del frammentario: capace di essere un valore e un disvalore a seconda della prospettiva da cui è osservata, insomma, questa fissità atemporale finisce per essere costruita e consolidata tanto dai suoi fautori, interessati a servirsene in quanto misura della verità, quanto dai suoi detrattori, a loro volta intenti a provarne l'inattualità di fronte al mutare dei tempi, delle forme o, più generalmente, della 'vita'. Per questo motivo, lo sforzo di celebrazione dell'unità, portato avanti da Minturno nella sua versione più assertiva e intransigente¹²¹, risulta una tattica dall'esito paradossale, una difesa che protegge il proprio oggetto offrendone un'interpretazione tale da procurare a chi voglia attaccarlo gli strumenti più efficaci per farlo: insistere su uno squilibrio di valore utile a istituire una gerarchia in base a cui viene revocata in dubbio la stessa legittimità a esistere del termine subordinato – del romanzo, cioè – diventa la premessa di un rovesciamento che, in tempi diversi e cambiati, farà coincidere la presunta perfezione regolare dell'epica con un'inattuabile compiutezza assiologica, traducendone l'atemporale verità nella irrecuperabile inattualità di ciò che è inabilitato a vivere nel (e a leggere il) divenire.

Al di là di differenze cui si è in parte già accennato, il *Discorso contro l'Ariosto* di Filippo Sasseti condivide con l'opera di Minturno

¹²⁰ «Alla condanna del romanzo», ha scritto giustamente Rasi (1982: 47), «Minturno affianca il severo richiamo all'universalità della norma aristotelica assimilata *tout court* ad un Vero che non consente revisioni o mutamenti».

¹²¹ A tal proposito, Weinberg (1961: 973) ha osservato che la rigidità della posizione di Minturno prepara già il campo per l'aprirsi della futura controversia fra sostenitori di Ariosto e sostenitori di Tasso.

l'indisponibilità a riconoscere uno statuto poetico autonomo al romanzo, una posizione che Sasseti sostiene rifiutando all'*Orlando furioso* la dignità di modello – la funzione, appunto normativa, di «Iliade novella» (Sasseti 1913: 484):

[...] ho creduto che bene stea il mostrare che no' pure non si debbono osservare le vie, e modi in quell'opera dall'Ariosto; ma che al tutto sono da fuggirsi le sue vestigia per coloro che desiderano di recar agl'altri giovamento con diletto e gloria eterna a sè stessi. (*Ibidem*)

Fin dalle battute iniziali del *Discorso*, come si è detto in precedenza, la questione del *Furioso* vale per l'intero problema del genere letterario: se all'ordine del giorno ci fosse soltanto la difesa del poema ariostesco – e quindi l'individuazione delle regole interne che ne determinano l'articolazione –, Sasseti si dice convinto che «niuno risentire si dovrebbe» (*ibidem*) di qualsivoglia tentativo apologetico; la polemica che egli si incarica di condurre, allora – il suo essere «contro l'Ariosto» – riguarda l'elevazione del *Furioso* a testo-cardine di una presunta forma innovativa di poesia, imperfetta, se si vuole, e tuttavia non diversamente imperfetta dai tempi e dalla lingua moderni, cui quindi corrisponderebbe appieno rispetto alla perfezione, oramai fattasi impossibile, del poema eroico. A questa impostazione dell'argomento – che, mentre riprende temi emersi nei lavori di Gibaldi e di Pigna, anticipa elementi destinati a una certa vitalità nel dibattito degli ultimi due secoli sui generi letterari oggetto di discussione (si pensi, in proposito, al rilievo assunto dall'idea dell'impossibilità di azione epica nel mondo moderno) –, Sasseti fa seguire una contestazione della cesura con cui si vorrebbe neutralizzare l'operatività della regola aristotelica e, insieme, attribuire portata normativa al *Furioso*. Pur non del tutto nuova, la strategia di Sasseti presenta peculiari motivi di interesse, impegnata com'è a confutare l'idea secondo cui «non sendoci hoggi [nel Cinquecento, cioè] gl'eroi no' ci sono conseguentemente le attioni loro» (*ibid.*: 485)¹²²; al contrario, sostiene

¹²² Su questo, Weinberg (1961: 974) indica in Pigna e in Gibaldi i rivali che Sasseti, pur senza farne il nome, si propone di smentire: «la loro difesa del romanzo e la loro creazione di una specifica poetica per quello», osserva Weinberg, «derivano dalla premessa che l'epica è un genere esaurito, non più possibile nell'Italia a loro contemporanea»; sulla scorta del fatto che «la

Sassetti, «mancate non sono mai, ne mancano adesso le eroiche azioni delle quali comporre si possano epiche e tragiche poesie» (*ibid.*: 487): ciò di cui è priva la modernità non sono tanto le azioni e gli eroi – l'esempio più luminoso suggerito da Sassetti è quello di Cristoforo Colombo –, quanto il «premio alla virtù [...] che i secoli antichissimi le dettero» (*ibid.*: 488). Diretta conseguenza di queste affermazioni, dunque, è il fatto che le caratteristiche strutturali delle opere moderne, e dell'*Orlando furioso* su tutte, non possano essere giustificate col ricorso a una diversità della materia trattata: quest'ultima, anzi, consentirebbe al poema eroico di vivere nella sua forma perfetta («il secolo presente molto bene è capace del poema epico senza che introdurre si habbia in luogo suo una imperfetta poesia»: *ibidem*), lasciando totalmente a carico di chi opti per una forma alternativa la scelta di non attenersi – o l'incapacità di attenersi – alla forma autentica¹²³. A fronte di difensori del romanzo che cercavano di far valere il principio della vitalità di forme differenti in tempi differenti, Minturno aveva risposto negando che la forma *vera*, pertinente alla natura stessa, potesse variare al variare dei tempi: pur nell'accordo di massima con Minturno a livello della conclusione, Sassetti non sottrae la forma aristotelica alla sua dimensione temporale, ma non la considera inattuale perché è il tempo presente a rimanere sostanzialmente simile a quel passato in cui tale forma era sorta. La poesia che fu antica, insomma, rimane valida e possibile perché fondata su azioni che anche la contemporaneità è in grado di offrire al poeta; e così, apparentemente senza ricorrere al manifesto dogmatismo di Minturno¹²⁴, l'autore del *Discorso contro l'Ariosto* prepara la base per la lettura integralmente aristotelica che del *Furioso* intende proporre: legittima, in altre parole, un «sistema di referenza» particolare (quello aristotelico) a essere il paradigma attraverso cui costruire la sua analisi del testo. E tuttavia Sassetti non si limita a questo: nel prosieguo del *Discorso*, come si vedrà

premessa è sbagliata e ogni cosa dedotta da essa è di conseguenza errata», Sassetti tenta quindi di dimostrare la verità della tesi opposta.

¹²³ A giudizio di Sassetti, ha scritto Javitch (1999a: 173) riprendendo un'osservazione di Weinberg (1961: 975), «il romanzo è puramente un'epica messa malamente insieme».

¹²⁴ Aprendo il suo *Discorso*, però, Sassetti (1913: 484) rivela di considerare il poema ariostesco esito di un *uso* aberrante rispetto a una *norma*, negando l'idea che possa essere istituita, a partire da quell'uso, una nuova norma in grado di legittimarne le scelte.

subito, egli provvede a radicalizzare la norma aristotelica al punto che, analogamente a quanto si è osservato per Minturno, l'offensiva portata al romanzo e la congiunta apologia dell'epica già prefigurano critiche che in futuro verranno indirizzate all'epica stessa.

Che la strategia di Sassetti consista in una riduzione del poema epico e del romanzo a una norma comune – tattica che, come si è osservato, può funzionare in due direzioni opposte, utile tanto alla legittimazione del romanzo quanto alla sua condanna – risulta evidente dal precoce inserimento di una frase pressoché tradotta dalla *Poetica* di Aristotele; in modo simile a ciò che avevano fatto Minturno e, lo si vedrà più avanti, Tasso, Sassetti imposta la questione attraverso schemi inadatti a far risaltare le eventuali differenze tra romanzo e poema eroico:

Tre sono le cose le quali necessariamente concorrer deono a fornire sovranamente ciascuna poesia: quello che s'imita; quello con che s'imita; el modo dello imitare. (*Ibid.*: 484)

Sulla base di una linea di lettura così fedelmente aristotelica, ci si potrebbe aspettare una negazione delle differenze tra i generi letterari in questione connessa a una svalutazione delle caratteristiche del romanzo come devianti; il *Discorso*, però, nonostante appaia nel complesso aderente a questo schema di massima, non si limita a una lettura unidirezionale della relazione tra i due poli (romanzo come tradimento della norma epica a cui dovrebbe attenersi), ma, discutendo argomenti emersi in altre opere, presenta tentativi di analisi in senso inverso. È il caso, per esempio, della cosiddetta «finzione di oralità» che, considerata da Pigna (1997: 20) tratto distintivo della narrazione romanzesca rispetto a quella – e si ricorderà di come Brusciagli (1987: 63), a questo proposito, abbia parlato di «genialità critica» del letterato ferrarese –, Sassetti ritiene operativa anche nel poema epico:

la differenza che tra l'uno e l'altro è stata ritrovata del parlare gl'epici de se continuamente o gl'altri fingere di cantare alla presenza d'uno o più signori è cosa tanto leggiere che senza riso non può considerarsi, cominciando l'Iliade: *mhhin aþide, qea*; e l'Odissea *aþdra; moi; eþnepe moi'sa*, e Virgilio *Arma virumque cano*, di maniera che essi cantano ancora, ma facemo che e narrino o parlino continuamente; chi non sa che il narrare è delle cose che ad altri si referiscono? e che sempre che si favella o si narra ad altri si favella e si narra? e se bene talvolta

«In guisa d'acqua che rinchiusa ingorga»

gl'huomini da sé stessi favellano, all'ora l'uso della favella è mal usato significandosi a se medesimo quello che non occorre, che sono i concetti dell'animo; i quali prima si fanno che si proferiscano. Narrano dunque gli epici o cantano ad altri essi ancora sicome fanno i Romanzi e l'uso di essa epica Poesia fu tale che ela da i Rapsodi vestiti a guisa di Poeta era hor qua hor là cantata; e dai medesimi dichiarata ancora; sicche in ciò e' non verrebbero a essere in altro queste poesie differenti, che dall'essere cantate quelle indifferentemente a ciascuno e questo a certi e determinanti signori quando ciò osservato fusse da tutti, e non dall'Ariosto solamente; la qual differenza è di tanto poco valore che e non occorra metterla per legge tra l'una e l'altra poesia [...]. (*Ibid.*: 489)

Poco oltre, nella stessa prospettiva, Sassetti contesta la specificità del romanzo in tema di rapporto con la finzione, rivendicando, col sostegno di Aristotele, la possibilità di «fingere cose che state al mondo non sieno» (*ibid.*: 490) anche per i poeti epici. Riguardo a questa modalità di lettura, come si vede disposta a risalire da presunti *markers* del romanzesco verso l'epica per mettere in luce quanto essa, in realtà, ne sia di per sé dotata, si è appena parlato di «analisi in senso inverso»: la definizione, puramente funzionale, allude al fatto che, sebbene orientato a qualificare come aberranti alcuni elementi del romanzo, il *Discorso* di Sassetti contiene una complementare direzione critica volta a 'scoprire' e a valorizzare il romanzo nell'epica – a resistere, cioè, a una lettura meramente contrastiva. E tuttavia, resta il fatto che proprio quest'ultimo approccio prevale nella prassi critica di Sassetti; significativo, a tal proposito, il rilancio aristotelico attraverso cui vengono individuate le componenti fondamentali della poesia, peraltro subito successivo alla dichiarazione (*ibid.*: 491) che fissa negli «huomini che intendono di scrivere», contro «a' riveditori delle stampe» che «infinito guadagno hanno tratto dell'opera» di Ariosto, il pubblico del *Discorso* stesso (l'uso, insomma, non può aspirare a un livello normativo del quale soltanto i «dotti» rimangono competenti):

Dando adunque principio a questo ragionamento, dico quattro essere le parti che si ricercano in ciascuna epica Poesia; dalle quali essa prende qualità; favola; costumi; sentenza e favella [...]. (*Ibidem*)

Sulla «favola», fattore principale in accordo con Aristotele, si regge quindi la dimostrazione della tesi di Sassetti – l'indegnità, cioè,

dell'*Orlando furioso* come modello di poesia. E così, mosso dall'intenzione di guadagnare un'interpretazione quanto più possibile utile a decretare gli errori di Ariosto, proprio sulla «favola» Sassetti concentra i maggiori sforzi argomentativi, sfruttando la *Poetica* di Aristotele – il suo parametro ineludibile di validità compositiva – per creare un concetto della «favola» stessa che delegittimi inappellabilmente il *Furioso*.

Già qualche pagina prima del segmento aristotelico appena citato, in realtà, Sassetti aveva avanzato una critica al poema ariostesco a partire dalla sua struttura e specificamente dal rapporto tra la favola e gli episodi:

Noi havemo il Poema dell'Orlando Furioso, episodico o disunito, il quale per la sua varietà diletta; chi non istima che egli molto più diletterebbe se tutte quelle cose che dentro vi sono, fussono in guisa incatenate, che una dall'altra dipendesse e tutte insieme ad un sol segno ferissono? Se la guerra di Troia servì per episodio all'ira di Achille, molto acconciamente poteva fare questo effetto al furore d'Orlando quella di Parigi; se la guerra che Agramante faceva alla Francia potè tanto a menar in lunga le nozze di Ruggiero naturalmente veniva ella per episodio in questa attione; se mentre che il Re Agramante alla spugnatione di Parigi era intento avvennero e 'l furore d'Orlando e l'amore di Ruggiero, di loro natura venivano ad essere questi due episodi di quella primiera attione. Tre poemi del Furioso fare si potevano, ciascuno dei quali tutto quello contenesse che questo contiene [...]. (*Ibid.*: 488)

Sebbene possa sembrare che Sassetti legga Ariosto *con* Omero, rimproverando al primo di non aver costruito la propria opera sul modello del secondo pur in presenza di un materiale che gliene avrebbe data la possibilità, egli legge allo stesso tempo Omero *con* – o meglio *con* e *contro* – Ariosto: la contestazione del *Furioso*, in altre parole, spinge Sassetti a un'interpretazione (parzialmente implicita) dell'*Iliade* tale da funzionare assai più efficacemente come referente oppositivo del *Furioso* che non in quanto lettura del tutto affidabile dell'*Iliade* stessa. Costretta dai paradigmi aristotelici e asimmetrici del rapporto causa-effetto e della relazione parte-tutto, l'analisi di Sassetti, per potersi permettere di criticare l'*Orlando furioso*, considera il testo di Omero fedele a quei parametri, e dunque ne legge la forma in una versione secondo cui tutto è «incatenato» e indirizzato «ad un sol segno». Tradimento di una struttura

di per sé «paratattica», come si è ricordato con Baldassarri (1982a: 15), e perciò resistente a una subordinazione di ogni elemento a un unico principio, l'Omero di Sasseti perde inoltre l'ambiguità che all'*Iliade* deriva dallo statuto della relazione tra l'ira d'Achille e la guerra di Troia; come le discussioni sul titolo ripetutamente citate provvedono a testimoniare, il concetto di episodio, applicato all'*Iliade*, si rivela piuttosto problematico: l'ira di Achille, infatti, è un episodio della guerra di Troia che insieme vale per la guerra intera – ciò che comporta, parallelamente, il farsi episodio della guerra stessa rispetto all'ira di Achille. La relazione è simmetrica, e quindi leggibile in modo speculare nonostante da una parte e dall'altra prendano posto grandezze diseguali: parte e tutto, insomma, coincidono, perché la parte è parte del tutto e il tutto, simmetricamente, è parte della parte. L'imposizione al poema di Omero di uno schema asimmetrico, rispettoso del nesso causa-effetto e della relazione parte-tutto, comporta invece una lettura dell'*Iliade* condotta sulla *Poetica* di Aristotele e in contrasto con l'*Orlando furioso*: due prospettive complementari, queste, che concorrono a estirpare dal testo omerico ogni abnormità, rendendolo, da poema, *idea di poema*¹²⁵, esemplare del genere così perfetto da non essere più un vero esemplare, ma l'unico – in quanto unicamente legittimo – Modello-Codice¹²⁶.

¹²⁵ Sull'«idea di poema» che l'*Iliade* ha finito per incarnare nel corso del Cinquecento occorre citare fin da subito lo studio di Residori (2004) dedicato alla *Gerusalemme Conquistata* di Tasso: questo lavoro, su cui si tornerà, riconosce e indaga mirabilmente, nel quadro della riscrittura tassiana, l'effetto dell'idealizzazione – ma si vorrebbe dire, anche sulla scorta di osservazioni di Baldassarri (1982a), della *ideologizzazione* – che investe l'*Iliade* nel sedicesimo secolo.

¹²⁶ Per il concetto di Modello-Codice, e del correlativo Modello-Esemplare, si veda Conte 1985 (= 2012). La tesi di Javitch (1998) secondo cui l'aristotelismo produce l'abbandono del modello singolo (o dei modelli singoli) in favore di un comporre regolato da norme generali di poesia non esclude un'operazione di astrazione, condotta ancora sul testo singolo (nel caso concreto, l'*Iliade*), che trasforma il Modello-Esemplare in Modello-Codice. Una parte cospicua del problema che si intende discutere, anzi, si gioca proprio qui: Omero resta un modello, ma nel farsi Modello-Codice subisce un investimento idealizzante che finisce per essere una distorsione tanto dello stesso Omero (su questo, ancora una volta, si veda Baldassarri 1982a) quanto dell'epica come genere che a quello, in posizione di archetipo, va ricondotta.

Aristotele e Omero, una volta di più, si saldano in un'alleanza che, strategica nel confronto con Ariosto e da questo resa più netta, produce una concezione dell'*Iliade* sì distante dal *Furioso* al punto da diventarne un'inesorabile strumento di critica, ma pure pregiudizievole per l'*Iliade* stessa: se non ora – al tempo, cioè, di Sasseti –, almeno quando la dimensione di testo-monumento pressoché sottratto all'interpretazione (in definitiva: alla lettura) sarebbe stata non la qualità da rivendicare contro epigoni eterodossi, ma il motivo più incontestabile per relegare il poema in un «passato assoluto». Del programma che prevede l'addomesticamento dell'*Iliade* in funzione di una critica da rivolgere contro il *Furioso*, la riduzione dell'azione al semplice dato quantitativo risulta l'esito più evidente: Ariosto ha commesso l'errore di non aver fatto tanti poemi quante azioni¹²⁷, o quantomeno di non aver articolato il suo testo in maniera ipotattica, e dunque subordinando a un'azione principale ed esclusiva le altre azioni che esso contempla. Priva di ogni problematicità interna, l'azione è un oggetto da contare e ordinare, non suscettibile di essere contraddittoria in sé, ma, semmai, soltanto di apparire incoerente quando non organizzata secondo un rigoroso paradigma causale che la riduca a unità.

Causalità (ma si potrebbe dire *necessità*) e *unità*, allora, risultano gli strumenti che Sasseti impiega con maggiore intransigenza, servendosene per abbattere alcuni argomenti che i difensori di Ariosto avevano avanzato per assicurare al *Furioso* una conformità ai classici tale da riuscire autorizzante. E così, sulla scorta del requisito aristotelico dell'interezza dell'azione, Sasseti nega che il principio del *Furioso*, dichiaratamente individuabile nell'opera di Boiardo, possa essere legittimato da una parallela dipendenza dell'*Odissea* dall'*Iliade* e, insieme, dell'*Eneide* dai poemi omerici, perché in tal modo verrebbe a confondersi una distinzione tra azione principale ed episodi che, se consente una continuità nell'autonomia tra i testi classici, rende al contrario dipendente – e dunque eteronomo – il *Furioso* dall'*Innamorato* (*ibid.*: 493-494, 510). Questa critica, assai nota perché presente già nei giovanili *Discorsi* di Tasso, si associa nel testo di Sasseti a una contestazione di altri luoghi prediletti da commentatori e sostenitori di Ariosto: è il caso, per esempio,

¹²⁷ Qualche pagina più avanti (*ibid.*: 494), su questo punto, Sasseti è ancora più esplicito: «egli è mestieri poi che tre sono le attioni di questo volume [del *Furioso*], come di tre favellarne, se ben tre attioni ci inferiscono tre poemi».

dell'apertura e della conclusione del *Furioso*, che in ottica difensiva erano state non di rado associate la prima all'*Iliade*, in ragione della contesa iniziale, la seconda all'*Eneide*, considerata l'aderenza – esibita soprattutto nel verso finale – del duello tra Ruggiero e Rodomonte allo scontro estremo tra Enea e Turno¹²⁸. Se l'operazione di distinguere l'*incipit* del *Furioso* da quello dell'*Iliade* non presenta particolari difficoltà¹²⁹, più complicato e meno condivisibile è il procedimento utile a separare il finale del poema ariostesco dall'*Eneide*; in questa sede, infatti, interviene con forza il paradigma della causalità/necessità – prospettiva che, se non riesce a dar interamente conto del duello che chiude il poema ariostesco, non per questo si rivela più adatta a leggere in senso univoco il finale dell'*Eneide*. Sassetti misura la propria incapacità di comprendere il motivo per il quale Rodomonte sopraggiunga a turbare un ordine oramai conseguito sulla capacità di individuare un nesso causale nella conclusione dell'*Eneide*, un vincolo di necessità che tiene insieme «il conquisto di Latio e di Lavinia e la morte di Turno», fatti «intra di loro incatenati che se l'una cosa non accade, l'altra non succeda» (*ibid.*: 495). Senza entrare in un dibattito sul finale dei due poemi che sarebbe digressivo rispetto al percorso affrontato¹³⁰, basterà dire che la condanna alla non-necessità del duello tra Ruggiero e Rodomonte è ottenuta tramite una lettura dell'*Eneide* parziale al punto da essere riduttiva, perché la

¹²⁸ Questi argomenti, come si è visto in precedenza (cfr. p. 102), erano stati di Pigna (Javitch 1999a: 45-46). A tale riguardo, cfr. anche Hempfer 2004: 120.

¹²⁹ «Dall'essere di bisogno che l'attione sia intera deriva che ella debba haver principio mezzo e fine e quindi procede che non possa il Poema incominciare onde che sia, ma donde è conveniente: hora se l'intendimento del Furioso fusse la pazzia d'Orlando solamente, e cominciasse dal fuggirsi Angelica del padiglione, onde ne segue lo smarrirla il paladino; andarne cercando; e trovare quello che egli non harebbe voluto, sì che egli ne impazza, il Poema incomincerebbe da luogo conveniente; né occorrerebbe andare accattando la similitudine fra l'Iliade e 'l Furioso; perochè quelli amori non hanno convenienza alcuna in tra di loro, sendo nell'Iliade la differenza per la fanciulla nata tra Agamennone et Achille; dove che nel Furioso Carlo tolse Angelica non per godersela, ma per darla a chi de' suoi paladini più s'adoperasse; il qual partito quanto fusse conveniente a quella Maestà altri sel veggano» (*ibid.*: 494).

¹³⁰ Per quanto riguarda Ariosto, rinvio a Saccone 1974b (201-247), Sitterson 1992, Javitch 2010 e Confalonieri 2013; per Virgilio, invece, raccomando la lettura, splendida, di Barchiesi 1984 e infine il recente volume di Putnam 2011.

necessità della morte di Turno, per ciò che indica Sassetti, è in realtà piuttosto tenue, e comunque non in grado di esaurire le ragioni di un episodio costruito per «generare un'interpretazione problematica» (Barchiesi 1984: 106). Ancora una volta, dunque, la critica di Ariosto si realizza attraverso il sacrificio di una componente potenzialmente abnorme del testo classico: brandita come carnefice della forma romanzesca, l'epica ne risulta allo stesso tempo vittima, paradossale conseguenza di un procedimento che, in altro modo, può essere valutato in quanto lettura dell'epica condotta a spese dell'epica medesima.

Tra gli effetti di una concezione dell'epica prodotta dal combinarsi dell'opposizione con il *Furioso* e di un'applicazione della *Poetica* di Aristotele rigorosa fino alle soglie dell'ipercorrettismo, occorre ricordare un passaggio, incompleto nella parte iniziale (*ibid.*: 508-509), in cui Sassetti affronta la questione della «trama plurima» (το πολυμυγον, *Poet.* 1456a 12: 41), tessera imprescindibile per la distinzione e la diversa valutazione dell'epica e della tragedia nel testo aristotelico e, insieme, passaggio strategicamente obbligato per la critica della struttura ariostesca. Interessato a scongiurare ogni possibile apertura verso una norma che non renda immediatamente manifesta l'imperfezione del *Furioso*, Sassetti si mostra disponibile a una lettura tendenziosa della *Poetica*, semplificando così l'unità composita che Aristotele aveva per l'epica – e che, al tempo stesso, risultava un tratto decisivo per il suo giudizio di inferiorità dell'epica rispetto alla tragedia – in un nudo dato quantitativo: «non si dee [...] dire che Aristotele intenda che più favole habbia una heroica poesia, ma una sola e lunga» (Sassetti 1913: 509). Aristotele, insomma,

non intende [...] perciò che più favole in uno heroico poema si ritrovino, ma riguarda alla *quantità continua d'essa favola e non alla moltitudine*; il che manifestamente si scorge da quello che egli soggiugne, come se alcuno facesse tutta la favola dell'Iliade, pero che in esso le parti pigliano la grandezza conveniente per la lunghezza, il che deriva dal potersi imitare in cotai poemi attioni le quali maggior tempo per essere adoperate ricercano e sopportano, che quelle delle tragedie non fanno le quali a stretto e determinato tempo si sottopongono, e tutto che per via di racconto elle sieno capaci degli episodi che procedono da attioni fatte in altra parte che dove l'attione principale si finge, elle sono tuttavia in ciò differenti dal poema epico non potendo le cose raccontere esser così discoste che in poco spatio di tempo non ne

giunga la novella e per quanto appartiene alle cose che in un medesimo tempo e in diversi luoghi si fanno, perché le cose precedenti di quanto si voglia passato tempo possino esser narrate in su la scena; ma dalla parte del futuro elle non possono trapassare la volta solare dove che l'epopeia può allungare il filo della sua narrazione per più tempo tanto quanto alla sua costituzione si conviene mantenendo la 'ncominciata attione. (*Ibidem*; corsivi aggiunti)

Una differenza potenzialmente strutturale e perciò qualitativa si attenua nella diversa quantità che permette di ricomprendere l'epica – fatta salva, appunto, la possibilità di una maggiore estensione innanzitutto temporale – all'interno della disciplina (e dell'unità) della tragedia: la «moltitudine», termine sospetto perché vicino al romanzesco, si volge in «quantità continua», il *plurimo* nel *più grande*; l'unità dell'epica, a contatto col romanzo, si stringe oltre Omero e addirittura oltre Aristotele, arroccata in un'opposizione frontale che finisce per essere la premessa di una sua compiuta soffocazione (con Sasseti, però, si dovrebbe parlare di auto-soffocazione).

Attacco del romanzo e difesa dell'epica, per Sasseti e per Minturno, non si lasciano distinguere, e il doppio gesto che era già stato di Giraldis e di Pigna – la costruzione, cioè, di una teoria dell'epica all'atto di elaborare una teoria del romanzo – vale, per quanto da un'angolazione inversa, anche per loro. Non può sorprendere, quindi, che obiettivi contrastanti, perseguiti con strategie analoghe, producano effetti che, soprattutto se valutati a distanza – quando l'articolazione dei generi letterari ha raggiunto una relativa stabilità –, contemplan larghe quote di coincidenza: teorie di epoche successive, in particolare quelle sorte tra Ottocento e Novecento, sarebbero intervenute ad accomunare con una patina uniformante le opposte prospettive emerse a quest'altezza. L'unità dell'epica, spesso disgiunta dalla sua dimostrazione, sarebbe stata privata dell'origine polemica, e, valore o difetto, ne avrebbe comportato la compianta, o sospirata, irrecuperabilità. Rincorrere un'ideale e tentare di affrancarsene sono operazioni che condividono, di necessità, l'ideale stesso, solidali nel dare realtà a qualcosa che, al di fuori della rincorsa e dell'affrancamento, faticherebbe a trovare quella stessa realtà: ricordarsi degli sforzi condotti nell'una e nell'altra direzione, allora, significa affrontare a ritroso l'itinerario che dalla *realtà* costruita scende all'*ideale* che l'ha formata e ancora al processo di affermazione di questo ideale.

Fino a vedere che di costruzioni, e dunque di 'realtà', avrebbero potuto – e magari potranno – sorgerne altre, diverse.

5. *Tasso tra concordia (ma non coincidenza) degli opposti e negazione dell'opposizione*

Suddividendo in fasi, in verità fluide, la materia trattata in questa sezione cinquecentesca, si è già anticipata in precedenza la difficoltà di collocare l'attività teorica tassiana rispetto al panorama delle discussioni di poetica esaminate qui; scontata la centralità non soltanto del Tasso poeta, ma pure del letterato capace di raggiungere un alto grado di originalità nell'elaborazione sul versante più propriamente teorico, restano aperti, riguardo al secondo aspetto, alcuni problemi importanti. Se il lavoro di Tasso sulla teoria non può mai essere disgiunto dalla concreta prassi poetica – una specificità che vale per l'intera carriera di poeta narrativo dell'autore –, è tuttavia un fatto che diversi testi teorici trovino la loro origine nel quadro di controversie o di apologie: radicalizzando la questione, si potrebbe dire che a uno sforzo condotto in direzione di un'autonoma creazione, se ne affianca uno eteronomo e polemico che, evidente a partire dagli anni della "revisione romana" (1575-1576), non è comunque assente dagli scritti anteriori. A complicare lo scenario, anzi, interviene l'interdipendenza di queste due linee, considerato come ciascuna contenga larghe quote dell'altra: anche quando sembra porsi al servizio esclusivo della scrittura, infatti, la costruzione teorica non può che confrontarsi con le posizioni alternative, a seconda dei casi accogliendole, respingendole o – tratto caratterizzante di Tasso – mediando tra esse e assorbendole in nuove configurazioni; allo stesso tempo, ogni intervento polemico può contribuire a modificare o almeno a precisare l'impostazione precedente. E così, come la distinzione tra testi scritti per «ammaestramento di sé stesso» (Tasso 1875: 435) e testi generati da esigenze di difesa non costituisce un utile strumento di classificazione, nemmeno risulta affidabile una distinzione tra scritti che preparano un determinato momento di scrittura poetica e scritti che, retrospettivamente, una particolare scrittura difendono, perché la protezione di una scelta di frequente prefigura un'ipotesi già innovativa: e si pensi fin d'ora al caso paradigmatico dell'*Allegoria del poema*, testo diviso tra un'esigenza auto-esegetica, peraltro non priva di insidie nei suoi esiti, e la capacità di preludere a svolte in termini di programmi poetici.

In questa situazione, che non consente di isolare un testo teorico dai vari stadi del poema tassiano – o meglio, dei poemi tassiani – e dall'attività teorica e pratica degli altri letterati, scegliere un momento specifico che rappresenti la teoria di Tasso rischia di essere non tanto riduttivo quanto, piuttosto, errato. Ciononostante, è possibile ritenere i *Discorsi dell'arte poetica* un punto di osservazione privilegiato per l'argomento che si sta trattando: «non superati nelle loro istanze centrali (malgrado integrazioni e se si vuole alterazioni complesse) nemmeno all'altezza dei tanto più tardi *Discorsi del poema eroico*» (Baldassarri 1977b: 5), essi esibiscono una «singolare coerenza» (*ibid.*: 6) che nella sostanza è destinata a rimanere immutata anche nelle fasi più avanzate della parabola tassiana. Non sarà inutile, però, accostare i *Discorsi dall'arte poetica* dalla breve prefazione¹³¹ *Ai lettori* anteposta al *Rinaldo* (Tasso 1936: 3-6), un testo che, concepito negli stessi anni¹³², è la prima testimonianza dell'interesse di Tasso per molti dei problemi oggetto della presente ricerca. All'atto di introdurre il poema cavalleresco giovanile, Tasso si mostra infatti già pienamente consapevole del dibattito in corso e, insieme, dell'opzione compromissoria tentata col *Rinaldo*, «parte ad imitazione degli antichi e parte a quella de' moderni composto» (*ibid.*: 6). Pur negli spazi limitati di un testo inteso non tanto a partecipare compiutamente a una discussione quanto a fornire una prospettiva di lettura del poema, il giovane poeta manifesta alcune intuizioni non trascurabili:

Né credo che vi sarà grave ch'io, discostatomi alquanto da la via de' moderni, a que' miglior antichi più tosto mi sia voluto accostare: che non però mi vedrete astretto a le più severe leggi d'Aristotile, le quali spesso hanno reso a voi poco grati que' poemi che per altro gratissimi vi sarebbero stati; ma solamente que' precetti di lui ho seguito i quali a

¹³¹ Sulle «prefazioni» nella tradizione cinquecentesca del poema narrativo e la loro funzione, cfr. Baldassarri 1982d.

¹³² Pubblicati per la prima volta nel 1587, i *Discorsi dell'arte poetica* furono in realtà scritti molto tempo prima, in particolare tra il 1561 e il 1562 (anno di pubblicazione, appunto, del *Rinaldo*), secondo la proposta di Poma (1964: 263-270). Sui *Discorsi dell'arte poetica* e il contesto padovano che li ispirò, cfr. anche Baldassarri 1977b, 1984, 1995; Girardi 1997; Scarpati 1982: 156-200. Cfr., inoltre, Rhu 1986, 1991, 1993 (in particolare pp. 15-56); Grosser 1992: 159-221; Günsberg 1998.

voi non togliono 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 l'agnizioni e le peripezie o necessariamente o verisimilmente, e che vi siano i costumi e 'l discorso espressi. È ben vero che ne l'ordir il mio poema mi sono affaticato ancora un poco in far sì che la favola fosse una, se non strettamente, almeno largamente considerata; e ancora ch'alcune parti di essa possano parere oziose, e non tali che sendo tolto via il tutto si distruggesse, sì come tagliando un membro al corpo umano quel manco ed imperfetto diviene, sono però queste parti tali, che se non ciascuna per sé, almeno tutte insieme fanno non picciolo effetto, e simile a quello che fanno i capelli, la barba, e gli altri peli in esso corpo, de' quali se uno n'è levato via, non ne riceve apparente nocumento, ma se molti, bruttissimo e difforme ne rimane. (*Ibid.*: 4-5)

Più dell'opposizione frontale tra antichi e moderni rispetto alla quale Tasso, rivendicando la propria autonomia nei confronti di entrambi, si candida invece come mediatore, colpisce la coscienza del fatto che «*astringersi* a le più severe leggi di Aristotele» – con una retorica che era già stata di Giraldi – pregiudica la possibilità di apprezzare ciò che, al di fuori del paradigma aristotelico, avrebbe i titoli per essere apprezzato: un'idea, questa, che può valere sì come punto di partenza per il compromesso tra *norma* e *uso*, ma che sembra evocare e, forse, denunciare l'applicazione penalizzante di quel sistema di referenza in fase di lettura (e una prospettiva di lettura consigliata, in fondo, è proprio ciò che Tasso sta suggerendo). Inoltre, pur prendendo alla lettera la metafora organica desunta dalla *Poetica*¹³³, egli ne impiega le risorse non per screditare gli episodi, ma piuttosto per conferire a quelli un ruolo quasi strutturale: se è vero che non ciascuna parte del testo ha una funzione così essenziale da doversi ritenere necessaria, tuttavia le componenti accessorie, valutate complessivamente, non possono più essere ritenute accessorie, poiché l'opera, priva di quelle, rimarrebbe «bruttissima e difforme». Con altra perizia retorica, e con tutt'altro vigore sistematico, Tasso tornerà più volte sulla questione; fin d'ora, però, è chiaramente percepibile la volontà di

¹³³ Operazione, questa, non inconsueta nel Cinquecento: in proposito, si veda il cap. 1, dove si parlava dell'effetto di «parodia involontaria» che un brano di Giraldi – ma il discorso sarebbe riproponibile per il Tasso della prefazione al *Rinaldo* – potrebbe produrre agli occhi di un lettore attuale.

non rinunciare alla varietà in nome di un'unità troppo rigidamente intesa¹³⁴, anche perché non è affatto sicuro che una tale unità sia ravvisabile negli stessi poemi classici sui quali dovrebbe risultare modellata. A questo riguardo, Tasso, augurandosi che il *Rinaldo* non venga letto secondo prospettive unilaterali, aggiunge:

Ma io desiderarei che le mie cose né da' severi filosofi seguaci d'Aristotile, c'hanno innanzi gli occhi il perfetto esempio di Virgilio e d'Omero, né riguardano mai al diletto ed a quel che richieggono i costumi d'oggi, né dai troppo affezionati de l'Ariosto, fossero giudicate; però che conceder non mi vorranno che alcun poema sia degno di loda, nel qual sia qualche parte che non faccia apparente effetto, la qual tolta via non però ruini il tutto; ancor che molti de' tai membri siano nel Furioso, e ne l'Amadigi, ed alcuno negli antichi greci e latini. (*Ibid.*: 5)

Il principio della necessità del diletto, inavvertita un tempo, nel presente – anche questa convinzione ricorrente in altri testi di Tasso – si unisce all'osservazione, in senso contrario, secondo cui «negli antichi greci e latini», e dunque non soltanto nei poemi contemporanei, vi erano parti inessenziali, cassabili senza danno del sistema-testo complessivo. In una direzione e nell'altra – ma la seconda è più importante per questa ricerca, perché smarca i classici dai classici stessi – Tasso tenta di aprire una strada per un aristotelismo compromissorio, capace di venire a patti con le richieste del gusto cinquecentesco e insieme di trovare spazi di manovra all'interno dello stesso meccanismo del "classico".

Quest'ultimo programma, che prevede un rapporto costante ma non semplicemente applicativo dell'apparato di regole ricavabili dalla *Poetica* e dai suoi esempi di riferimento, informa, com'è noto, l'impianto dei *Discorsi dell'arte poetica*. Per discutere la questione, dibattuta da voci autorevoli (Baldassarri 1977b; Javitch 1999b), è utile prendere le mosse dal primo dei tre *Discorsi*, in cui Tasso, dopo aver prescritto che «l'azioni che devono venire sotto l'artificio dell'epico siano nobili e illustri» (Tasso 1964: 10-11), affronta il problema della relazione fra l'*illustre* in accezione tragica e, appunto, in accezione epica. Nella griglia, ormai consueta, di

¹³⁴ Sull'unità di azione, però, ci saranno alcuni spostamenti significativi su cui si avrà occasione di tornare; per il momento, mi limito a rinviare allo studio di Bocca (2008-2010).

«differenze essenziali e specifiche (per così chiamarle) per le quali [...] l'un poema dall'altro si separa e si distingue» (*ibid.*: 11), contano, in base alla *Poetica*, «le diversità delle cose imitate, del modo d'imitare, de gli strumenti co' quali s'imita»; da questa premessa, prosegue Tasso ricordando Aristotele, risulta che

L'epopeia [...] è conforme con la tragedia nelle cose imitate, imitando l'una e l'altra le illustri, ma le fa differenti il modo: narra l'epico, rappresenta il tragico; e gli istrumenti: usa il verso solamente l'epico, e il tragico, oltre il verso, il ritmo e l'armonia. (*Ibidem*)

Riguardo alle «cose imitate», insomma, la differenza non c'è; né, secondo Aristotele, avrebbe dovuto esserci: come si è visto nel corso di tutto il primo capitolo, e come Javitch (1999b: 525) ha potuto notare rifacendosi agli studi di Halliwell (1986: 243-285), «l'insistenza di Aristotele sulle somiglianze tra epica e tragedia era tutt'altro che oggettiva, perché serviva a sostenere la sua idea che l'epica fosse una forma di prototragedia». Interpretando il silenzio di Aristotele come sintomo di «quella oscura brevità ch'è propria di lui» (Tasso 1964: 11), Tasso si garantisce invece la possibilità di andare oltre Aristotele senza trasgredirne la lettera ma, semmai soltanto integrandone le lacune: la strategia consiste nell'individuare uno spazio di presunta incompletezza nella *Poetica* e proporre al suo interno qualcosa di innovativo che, proprio per il fatto di non contraddire apertamente la fonte ma di intervenire su una sua omissione – che in realtà, in quanto voluta, non era tale (Javitch 1999b: 526) –, è in grado di guadagnarsi la conformità rispetto al testo aristotelico¹³⁵. E così, rifiutando il procedimento con cui prima Giraldi

¹³⁵ L'apparente disaccordo tra Baldassarri (1977b) e Javitch (1999b) circa la fedeltà ad Aristotele del Tasso dei *Discorsi dell'arte poetica* può essere ricomposto senza troppe difficoltà: entrambi, infatti, insistono sull'irriducibilità del lavoro condotto da Tasso «a un processo di deduzione, quasi di "traduzione letterale", delle norme aristoteliche circa la tragedia al campo contiguo del poema epico» (Baldassarri 1977b: 17). L'inserimento di Tasso tra i teorici «ortodossi» rispetto alla *Poetica* si combina, nello studio di Baldassarri, a un'analisi dei modi con cui Tasso dà seguito alla propria «rivendicazione del diritto non già di confutare, ma certo di interpretare e completare Aristotele» (*ibid.*: 11) che scopre nella proposta tassiana «la fisionomia ben precisa di un compromesso straordinariamente acuto e insieme inquietante fra norma e uso, fra classici e

Cinzio e poi Minturno¹³⁶ avevano esteso all'epica la catarsi propria della tragedia, Tasso distingue gli effetti dei due generi, producendo, su questa base, una differenza per «natura» tra epica e tragedia che contraddice la stessa *Poetica* di Aristotele:

Se l'azioni epiche e tragiche fossero della istessa natura, produrrebbono gli istessi effetti, percohé dalle medesime cagioni derivano gli effetti medesimi; ma non producendo i medesimi effetti, ne seguita che diversa sia la natura loro. Che gli istessi effetti non procedano da loro, chiaramente si manifesta. Le azioni tragiche movono l'orrore e la compassione, e ove lor manchi questo orribile e questo compassionevole, tragiche più non sono. Ma l'epiche non son nate a mover né pietà né terrore, né questa condizione in loro si richiede come necessaria [...]. (Tasso 1964: 11-12)

«Il poema epico», dirà più avanti Tasso (*ibid.*: 40), «ha per fine la meraviglia»: e se da un parte questo principio gli consente di «asserire con una certa ragionevolezza che i protagonisti dell'epica non sono [...]

moderni, fra epica e romanzo, fra Omero-Virgilio e Boiardo-Ariosto e, non proprio in ultima istanza e non proprio paradossalmente, fra l'Aristotele *auctus* e gli scritti del Giraldis e del Pigna» (*ibid.*: 36); pur condividendo questa lettura, Javitch insiste maggiormente sulla novità della teoria poetica di Tasso, accentuandone l'aspetto creativo che nondimeno Tasso stesso tende a mascherare (Javitch 1999b: 532-533). Diverso, ma anche in questo caso sottilmente, appare invece il modo di considerare l'eredità aristotelica da parte dei due studiosi: a fronte del comune il punto di partenza circa il fatto che già Aristotele preveda «un primo lavoro di deduzione e di estensione all'epica dei principi e delle norme [...] prima esposte per la tragedia» (Baldassarri 1977b: 14), Baldassarri valuta il lavoro degli interpreti cinquecenteschi come una prosecuzione di un compito a loro assegnato dallo stesso Aristotele, mentre Javitch, senza valorizzare appunto le presunte mancanze del testo greco, ascrive all'esclusiva responsabilità degli esegeti successivi questo tipo di procedimento: c'è spazio per condividere entrambe le ipotesi di lettura, e per ribadire, riunendo quanto emerso qui e nel corso del primo capitolo, che l'estensione della disciplina tragica a quella epica operata da Aristotele, a differenza di quella cinquecentesca che tuttavia non può che risultarne condizionata, si giustifica per un progetto tendenzioso inteso a fare della tragedia il compimento e l'apice del genere.

¹³⁶ Cfr. cap. 1, p. 21, nota 26. Cfr. anche Baldassarri 1977a: 21-22.

gli stessi di quelli richiesti dalla tragedia» (Javitch 1999b: 526), dall'altra esso fa sistema con il fondamentale problema del «meraviglioso», uno dei luoghi in cui si gioca la possibilità della costruzione del poema epico attraverso un confronto produttivo, e quindi non in rapporto di semplice contrasto, con la recente tradizione teorica del romanzo. In proposito, merita di essere citato per esteso quanto osservato da Baldassarri (1977b: 31), e cioè che

se [...] la giustificazione teorica dell'individuazione tassiana della «maraviglia» come fine del poema eroico si fonda pur sempre su luoghi aristotelici (il *qamaston* è più proprio dell'epopea che della tragedia), i connotati precisi del «mirabile» nei *Discorsi dell'arte poetica* sono definiti proprio in riferimento concretissimo ai romanzi e alla loro sistemazione teorica da parte del Giralaldi e del Pigna; e al «meraviglioso» di cui parlava Aristotele, cui nell'epica era persino lecito sfumare nell'*allogon*, si viene concretamente sostituendo nel Tasso il «meraviglioso verosimile», che del romanzo recepisce significativamente due delle funzioni centrali, e cioè le venture e gli incanti¹³⁷.

Il «meraviglioso verosimile» è la soluzione che Tasso propone sul versante della scelta della materia a un problema – quello, appunto, del compromesso fra tradizioni non soltanto diverse, ma anche apparentemente inconciliabili – che, insieme con la richiesta di un vigore teorico ancora più intenso, torna attuale nel secondo *Discorso*; anzi, poiché «dar[...] forma e disposizione poetica» alla materia scelta è, rispetto a quella stessa elezione, «assai più difficile fatica», e intorno a essa «quasi tutta la virtù dell'arte si manifesta» (Tasso 1964: 17), si può dire che sia proprio quest'ultima sezione a sollecitare il maggior sforzo nel percorso di elaborazione di un originale programma poetico. E basterà ricordare, in proposito, come all'altezza dell'*inventio* il disaccordo con la via battuta da Ariosto, per limitarsi al nome che di lì a qualche anno si sarebbe trovato in opposizione polare con quello di Tasso, sia piuttosto contenuto: con l'eccezione della critica, per il momento soltanto abbozzata e comunque non esclusiva dello stesso Tasso, per la materia «troppo ampia» (*ibid.*: 15) dell'*Innamorato* e del *Furioso* unitariamente

¹³⁷ Sui concetti di «meraviglioso» e «irrazionale» nella *Poetica* di Aristotele, e per il loro uso in riferimento all'epica e alla tragedia, cfr. cap. 1, pp. 37-38.

considerati¹³⁸, non si riscontra, a livello tematico, l'incompatibilità strutturale (e in sostanza ideologica) che appare un portato specifico della parte dei *Discorsi dell'arte poetica* dedicata alla *dispositio* (Javitch 2007: 516). Benché sarebbe errato non leggere già il primo *Discorso* come un tentativo di correzione di alcune peculiarità del romanzo, rimane possibile, almeno alla luce del principio generale cui deve ispirarsi la scelta della materia, non recidere alla radice – e di questo, tra poco, si vedranno ulteriori motivi – la legittimità delle caratteristiche di un testo come l'*Orlando furioso*:

Prendasi dunque il soggetto del poema epico da istoria di religione vera, ma non sì sacra che sia immutabile, e di secolo non molto remoto né molto prossimo alla memoria di noi ch'ora viviamo. (Tasso 1964: 10)

Se in prospettiva tematica l'operazione teorica (e poi pratica) di Tasso è intesa soprattutto a respingere le soluzioni «dell'angelologia "omerica" del Trissino e degli angeli Gradivi e Nettunii dell'*Italia liberata* a vantaggio della [...] tradizione "evangelica"» (Baldassarri 1977a: 33) e analogamente a rifiutare le «intrusioni mitologiche a scopi ornamentali» (*ibid.*: 34) che saranno proprie di poemetti come quelli di Bolognetti e di Costo, celebrativi della vittoria di Lepanto, il confronto col romanzo, anche quando relativo ai temi, prevede allora sul piano della struttura (Weinberg 1961: 651-652) – della *dispositio*, appunto – il raggiungimento di una concreta ipotesi compromissoria, di un equilibrio tensivo capace di porsi come superamento di numerose antinomie. L'approdo, così noto da poter essere anticipato fin d'ora, sarà infatti costituito dal conseguimento di «quell'unità ch'è mista» (Tasso 1964: 39) – di un'unità, quindi, capace di accogliere la varietà stessa senza tuttavia risultarne pregiudicata o corrotta.

Interamente consacrato a quest'ultimo scopo, il secondo *Discorso* rivela un'attenzione costante a servirsi di strategie funzionali a ottenerlo: ne è prova il fatto che, anche quando in apparenza impegnato a presentare in maniera neutra aspetti determinati delle questioni di volta in volta in gioco, Tasso dissimuli l'argomentazione all'interno della presentazione, facendo in modo che un itinerario già tendenzioso assuma

¹³⁸ «Soverchia lunghezza sarebbe forse nell'*Innamorato* e nel *Furioso*, chi questi due libri, distinti di titolo e d'auttore, quasi un sol poema considerasse, come in effetti sono» (Tasso 1964: 15).

una patina di neutralità. Si prenda, per esempio, l'introduzione al problema della favola «perfetta», in occasione del quale Tasso riprende, corredandola di motivazioni ragionate a proposito dell'incompiutezza formale (*ibid.*: 19-22), la critica all'*Orlando innamorato* e all'*Orlando Furioso*; dopo aver stabilito i requisiti specifici dell'«integrità» della favola sulla scorta della *Poetica* di Aristotele¹³⁹, Tasso scrive che tale

condizione dell'integrità si desidera nell'*Orlando innamorato* del Boiardo, né si trova nel *Furioso* dell'Ariosto: manca all'*Innamorato* il fine, al *Furioso* il principio; ma nell'uno non fu difetto d'arte, ma colpa di morte, nell'altro non ignoranza, ma elezione di voler fornire ciò che dal primo fu cominciato. (*Ibid.*: 19)

All'atto di denunciare le imperfezioni speculari dell'*Innamorato* e del *Furioso*, Tasso assolve tanto Boiardo quanto Ariosto per quelle stesse imperfezioni; in realtà, la morte del primo e il deliberato proposito di completamento del secondo costituiscono, più che una vera assoluzione, l'espedito attraverso cui Tasso attribuisce a entrambi una certa coscienza dell'unità, se non addirittura l'intenzione di conseguirla: in altre parole, il testo implica – con un sottile ma evidente oltraggio che applica al momento della scrittura di Boiardo e di Ariosto le stesse condizioni vissute in prima persona dal medesimo Tasso – che Boiardo non avesse potuto concludere l'opera come avrebbe voluto e che, insieme, Ariosto si fosse proposto *soltanto* di portare a compimento il progetto inaugurato dal suo predecessore. Senza dire apertamente il falso, Tasso traspone le due verità dell'incompiutezza dell'*Innamorato* e del carattere di aggiunta del *Furioso* in un contesto che le stravolge e le mette al servizio dell'esigenza di unità che si viene contemporaneamente costruendo: e così, nascosto dietro l'imparzialità di un giudizio sui poemi imperfetti portato dall'apparente prospettiva dei loro autori (ma che, in

¹³⁹ «Tutta o intiera deve essere la favola perch'in lei la perfezione si ricerca; ma perfetta non può esser quella cosa ch'intiera non sia. Questa integrità si troverà nella favola s'ella avrà il principio, il mezzo e l'ultimo. Principio è quello che necessariamente non è doppio altra cosa, e l'altre cose son doppio lui. Il fine è quello ch'è doppio l'altre cose, né altra cosa ha doppio sé. Il mezzo è posto fra l'uno e l'altro, ed egli è doppio alcune cose, e alcune n'ha doppio sé» (*ibid.*: 19). A tale definizione generale segue, appunto, la discussione dei limiti dell'*Innamorato* e del *Furioso*.

realtà, corrisponde al proprio punto di vista), egli riesce a presentare come condiviso, e quindi come altamente credibile, un sistema di referenza personale o comunque di parte.

Complementare alla discussione appena riassunta è l'elogio dell'*Iliade*; interessante è il modo in cui Tasso ritrae la perfezione del poema omerico:

Questa condizione dell'integrità mancherebbe parimente nell'*Iliade* d'Omero, se vero fosse che la guerra troiana avesse presa per argomento del suo poema; ma questa opinione di molti antichi, refutata e confutata da i dotti del nostro secolo, chiaramente per falsa si manifesta; e se Omero stesso è buon testimonio della propria intenzione, non la guerra di Troia, ma l'ira d'Achille si canta nell'*Iliade*: «Dimmi, Musa, l'ira d'Achille, figliol di Peleo, la quale recò infiniti dolori a i Greci e mandò molte anime d'eroi all'inferno». E tutto ciò che della guerra di Troia si dice, propone di dirlo come annesso e dependente dall'ira d'Achille, e in somma come episodii che la gloria d'Achille e la grandezza della favola accrescano; della quale ira pienamente e l'origine e le cagioni si narrano nella venuta di Crisa sacerdote e nel rapto di Briseide; e con un perpetuo tenore sino al fine è condotta, cioè sino alla riconciliazione che fra Achille e Agamennone dalla morte di Patroclo è cagionata. (*Ibid.*: 20)

Contrastiva rispetto alle mancanze che per i motivi citati caratterizzano *l'Innamorato* e il *Furioso*, la perfezione dell'*Iliade* risulta da una simmetrica riduzione di quell'ambiguità che, come si è già sostenuto discutendo *l'Arte poetica* di Minturno, è un tratto distintivo dell'opera di Omero: curiosa e rivelatrice, in tal senso, appare *l'excusatio* di Tasso, intento a rivendicare l'«integrità» dell'*Iliade* nel momento stesso in cui ne afferma per via di negazione l'intrinseca duplicità. La strategia, questa volta, consiste appunto nel contestare preventivamente una prospettiva ammissibile, e per giunta non incompatibile con quella che si vuole sostenere, per produrre l'impressione di un rapporto reciprocamente esclusivo tra le due opzioni: *l'Iliade* corrisponde senza dubbio a ciò che Tasso afferma, ma al tempo stesso riesce a valere anche per ciò che Tasso nega – e che, proprio attraverso la negazione, rende visibile. Radicalizzata da esigenze oppostive nei confronti dei veri bersagli di queste pagine (del romanzo, cioè, e della sua non-integrità), l'integrità dell'*Iliade* raggiunge un grado estremo: e tuttavia, come *l'Iliade* – può sembrare

quasi ironico ricordarlo – non è circoscrivibile ai versi proemiali che Tasso cita per convalidare la propria tesi, così essa non è soltanto «l'ira di Achille»; o meglio, *l'Iliade* verte sì su questo episodio dell'«ira di Achille», ma è tale episodio che, per come viene presentato, racchiude in sé – lo si ripeta, senza escluderla – quell'alternativa che Tasso suggerisce di considerare errata. Non pare azzardato avanzare fin d'ora il sospetto che l'integrità autorizzante di Omero, conseguita in sede critica a partire dall'impulso del confronto polemico con il romanzo, trovi la propria ragione in un livello formale ma più correttamente esteriore, su un piano che, utile a squalificare la varietà romanzesca, è inadeguato a dar conto dell'ambiguità del poema omerico di riferimento: un fatto, questo, che, se confermato – ma il percorso che si sta tentando dovrà prima giungere al termine –, renderà lecito diffidare di sovrastrutture ideologiche applicate all'epica muovendo da un concetto formatosi nella contingenza di opposizioni parziali e in larga misura create per interesse.

Di tali questioni ci si continuerà a occupare a lungo; intanto, sarà il caso di notare come il rifiuto dell'ambiguità dell'*Iliade*, non estranea a meccanismi di funzionamento simmetrico per cui la parte vale per il tutto e viceversa, consenta a Tasso di servirsi di una metafora organica altrimenti inattuabile, inscrivendo così l'idea del poema in una struttura causale e, appunto, organicistica già riguardo al parametro, di ascendenza aristotelica, della grandezza:

Ma sì come l'occhio è dritto giudice della dicevole statura del corpo (peroché convenevol grandezza sarà in quel corpo nella vista del quale l'occhio non si confonda, ma possa, tutte le sue membra unitamente rimirando, la lor proporzione conoscere), così anco la memoria commune degli uomini è dritta estimatrice della misura conveniente del poema. Grande è sconvenevolmente quel poema in cui la memoria non si perde né si smarrisce, ma, tutto unitamente comprendendolo, può considerare come l'una cosa con l'altra sia connessa e dall'altra dependa, e come le parti fra loro e co 'l tutto siano proporzionate. (*Ibid.*: 21-22)

Questa concezione organica, però, perviene agli esiti più maturi nella lunga sezione dedicata al problema dell'unità, per altri «occasione di varie e lunghe contese» (*ibid.*: 22) e parallelamente luogo di massimo impegno teorico per lo stesso Tasso, capace di elaborare in queste pagine un progetto sistematico che costituisce l'indispensabile premessa di ciò

che sarà la *Gerusalemme liberata*¹⁴⁰. La questione dell'unità viene introdotta da Tasso nel corso di una pagina molto famosa che vede opposti i «difensori della unità», protetti dallo «scudo della auttorità di Aristotele» e «della maestà de gli antichi greci e latini poeti», e i sostenitori de «l'uso de' presenti secoli», forti del «consenso universale delle donne e cavalieri e delle corti» nonché dell'«esperienza [...], infallibile paragone della verità» (*ibidem*), constatandosi, chiasmaticamente, che

l'Ariosto, che, partendo dalle vestigie de gli antichi scrittori e dalle regole d'Aristotele, ha molte e diverse azioni nel suo poema abbracciate, è letto e riletto da tutte l'età, da tutti i sessi, noto a tutte le lingue, piace a tutti, tutti il lodano, vive e ringiovanisce sempre nella sua fama, e vola glorioso per le lingue de' mortali; ove il Trissino, d'altra parte, che i poemi d'Omero religiosamente si propose d'imitare e dentro i precetti d'Aristotele si ristinse, mentovato da pochi, letto da pochissimi, apprezzato quasi da nissuno, muto nel teatro del mondo e morto alla luce de gli uomini, sepolto a pena nelle librerie e nello studio d'alcun letterato se ne rimane. (Tasso 1964: 22-23)

La netta polarizzazione prelude alla soluzione tassiana che, articolata come combinazione di un doppio rifiuto e di un doppio accoglimento, si farà carico di tenere insieme il diletto e la regola; nel frattempo, dal punto di vista della strategia argomentativa, non va trascurata l'operazione che, da un lato, attribuisce ad Ariosto una esplicita intenzione di infrangere una norma invero ancora di là da venire al momento della composizione del *Furioso*, dall'altro rende Trissino un pedissequo applicatore di quella stessa norma, oscurando completamente il suo rapporto, in realtà percepibile¹⁴¹, con l'universo del romanzo: la

¹⁴⁰ A tal riguardo, Javitch (1998: 194) ha osservato che il risultato dell'esigenza di mediazione avvertita da Tasso «fu non solo il più intelligente trattato sull'epica del Cinquecento, ma addirittura la *Gerusalemme Liberata*». Sull'originalità delle pagine dei *Discorsi dell'arte poetica* dedicate all'unità dell'azione, inoltre, cfr. Gigante-Sberlati 2003: 416-418.

¹⁴¹ Alcuni studi recenti hanno giustamente richiamato l'attenzione sulle modalità attraverso cui Trissino si confronta con la tradizione romanzesca, contribuendo così a impostare su nuove basi il luogo comune della oltranzistica fedeltà ad Aristotele e a Omero: in proposito, rinvio a Jossa 2002 (139-155); Gigante 2003b (46-79) e 2010; Javitch 2007; Di Santo 2012. Agnes, in uno studio ancora importante, sosteneva sì che Tasso, dietro la condanna dell'esito

'restrizione' della regola, in tal modo, diventa insieme un parametro da far valere (contro Ariosto) e un limite di cui liberarsi (contro Trissino), suscettibile di essere rivendicata o accettata con riserva ma, in entrambi i casi, fortemente affermata nella sua *realtà*. Si tratta, insomma, di aprire lo spazio per una mediazione che si svolga sotto il segno di una regola tale da non funzionare come immediata condanna di ciò che non vi si attiene ma, al contrario, sufficientemente aperta per poter recepire il proprio – apparente – contrario. Prima di questo risultato, però, la norma può agire in direzioni meno innovative, riprendendo coordinate teoriche già emerse in lavori analizzati in precedenza; sarà il caso, questo, dell'affermazione del principio dell'unità immediatamente successiva al brano appena citato, una fase in cui Tasso da una parte recupera l'idea, già di Minturno, di una legittimazione naturale dell'unità stessa («l'unità porta in natura perfezione, e imperfezione la moltitudine»; *ibid.*: 23-24) e dall'altra ribadisce la coincidenza tra i termini di «favola», «azione», «poema» e «fine» che, almeno per «azione» e «fine», si era osservata fin da *I romanzi* di Pigna:

presupponendo che la favola sia il fine del poeta (come afferma Aristotele, e nessuno ha sin qui negato), s'una sarà la favola, uno sarà il fine, se più e diverse saranno le favole, più e diversi saranno i fini; ma quanto meglio opera chi riguarda ad un sol fine che chi diversi fini si propone, nascendo dalla diversità de' fini distrazione ne l'animo e impedimento nell'operare, tanto meglio opererà l'imitator d'una sola favola che l'imitatore di molte azioni. Aggiungo che dalla moltitudine delle favole nasce l'indeterminazione, e può questo progresso andare in infinito, senza che le sia dell'arte prefisso e circoscritto termine alcuno. (*Ibid.*: 24)

Se si accetta la provocazione di giustapporre questo passaggio all'«intrinseca mancanza di limiti dell'azione» e alla sua «naturale imprevedibilità» di cui Hannah Arendt (1964: 140) avrebbe parlato qualche secolo dopo, sarà più facile notare, per contrasto, l'effetto di disciplinamento della stessa imprevedibilità che l'idea di «azione» è in grado di produrre per Tasso; e tuttavia, come si vedrà più avanti, di una

dell'*Italia liberata*, avesse capito il senso poetico del tentativo «innovatore» (1964: 123) Trissino, ma di quest'ultimo conservava un'immagine ancora schiacciata sul versante non romanzesco.

certa irriducibilità dell'azione a confini precisi si discuterà anche nel Cinquecento, e segnatamente con Patrizi: traccia, quest'ultima, di una precoce coscienza del fatto che il concetto di azione sia problematico, resistente a lasciarsi utilizzare, come ora si osserva in Tasso e prima si è osservato per altri lavori, in quanto principio di unificazione e di controllo della dispersione formale e ideologica del testo. In altre parole, l'opposizione tra una declinazione plurale e una singolare del termine di azione è funzionale a creare l'impressione di una governabilità dell'«andare in infinito», dell'«indeterminazione» che la «moltitudine delle favole» genera: resta da dimostrare, però, che l'indeterminato non possa essere esito di *una* azione, e cioè che esso non possa annidarsi anche su un versante, quello del singolare, che il testo presenta come il quieto stadio della coerenza e della determinazione. L'eventuale non-coincidenza di azione e fine e la questione relativa alla possibilità di segmentare il flusso dell'agire – e il flusso del testo – in un'azione, per limitarsi a due esempi che sono ripetutamente emersi nel corso del lavoro, non diventano argomento di discussione: il concetto di azione – peraltro capace di esercitare una forza attrattiva che porta all'inclusione in esso di «favola», «fine» e «poema» – agisce come dogma, e come tale non richiede un'analisi diretta, ma, già pronto all'applicazione, risulta il paradigma stesso su cui misurare la perfezione o l'imperfezione di un testo.

Eppure, proprio quando l'impostazione del problema dell'unità conduce alla più notevole affermazione del principio di autorità («Aristotele [...] determinò che la favola del poema una esser dovesse; la qual determinazione fu come buona accettata da Orazio nella *Poetica*, là dove egli disse: "Ciò che si tratta, sia semplice e uno"; Tasso 1964: 25), il secondo fra i *Discorsi dell'arte poetica* si apre a evidenti ipotesi di mediazione. La strategia argomentativa adottata da Tasso consiste dapprima nell'espone con rapidità alcune tesi che i sostenitori del romanzo avevano avanzato allo scopo di riscattare il romanzo stesso dal parametro, penalizzante, dell'unità; successivamente, essa prevede la confutazione punto per punto delle ragioni degli avversari – una confutazione, però, che non tanto significa totale rigetto, quanto piuttosto parziale accoglimento di certe ragioni solitamente collocate dalla parte dei 'moderni'. Secondo il resoconto di Tasso, le obiezioni dei fautori del romanzo all'unità aristotelico-oraziana sono sostanzialmente quattro:

1. il romanzo sarebbe «spezie di poesia diversa dalla epopeia e non conosciuta da Aristotele», circostanza da cui risulterebbe che esso «non è obbligato a quelle regole che dà Aristotele della epopeia» (*ibidem*);

2. poiché «ogni lingua ha dalla natura alcune condizioni proprie e naturali di lei» e che la «favella italiana» annovera tra le sue condizioni «la moltitudine delle azioni», occorrerebbe concludere che «a' Toscani l'unità della favola non si conviene» (*ibidem*);

3. il romanzo sarebbe migliore perché «più approvato dall'uso» (*ibid.*: 26);

4. il romanzo dovrebbe essere preferito all'«epopeia» perché «meglio asseguisce il fine della poesia», e dunque il «dilettare», essendo questo scopo «meglio e più facilmente» raggiunto dalla molteplicità dell'azione che non dall'unità (*ibidem*).

Il denominatore comune di queste critiche, peraltro non nuove, pare l'intenzione di sottrarre il romanzo al campo di applicabilità della norma aristotelica e del congiunto ruolo di modello dei classici – di insistere, cioè, sulla separazione del genere moderno dal regno, teorico e pratico, dell'antico; a rovescio, la contro-dimostrazione di Tasso comporterà un prevedibile (e in parte già sperimentato) tentativo di negare la medesima separazione. L'originalità specifica del contributo tassiano, infatti, risiede, oltre che nella capacità di portare negli anni successivi la proposta teorica alla vita concreta della *Gerusalemme liberata*, nel declinare argomenti spesso noti in articolazioni di inusitata elasticità, utili a liquidare le strettoie della logica oppositiva in direzione di una concordanza che segna un apice probabilmente insuperato nelle dispute sui generi all'interno della teoria letteraria del Cinquecento: un vertice, quello tassiano, che, proprio per il fatto di essere tale, può considerarsi documento privilegiato per rendere conto della possibilità e insieme, lo si vedrà in coda a questa ricognizione, delle 'impossibilità' che una costruzione teorica fondata (e si dovrà evidenziare *come*) sui termini di *unità* e *varietà* reca con sé.

Che la novità dell'argomentazione di Tasso consista in un'interpretazione personale – preludio di un'alternativa destinazione d'uso – di luoghi critici condivisi, e non nella proposta di materiali inediti, risulta evidente fin dalla confutazione relativa al primo punto citato sopra. Se scisse dal complesso del secondo *Discorso*, le pagine volte a negare la separazione di «romanzo» ed «epopeia» rischiano di apparire una semplice riproduzione di tesi aristoteliche che già erano state di

Minturno e che, di lì a qualche anno, sarebbero state di Sassetti. Aristotelico, appunto, è il sistema di cui Tasso si serve per distinguere tra le diverse «spezie» di poesia, e il paradigma – come nel caso di Minturno – non può che condurre alla negazione di una autentica differenza di specie (Hempfer 2004: 92):

Tre solamente sono le differenze essenziali nella poesia, delle quali, quasi da varri fonti, varii distinti poemi derivano; e sono, come nel precedente discorso dicemmo, la diversità delle cose imitate, la diversità della maniera d'imitare, e la diversità de gli istromenti co' quali s'imita [...]. Imita il romanzo e l'epopeia con l'istessa maniera: nell'uno e nell'altro poema vi appare la persona del poeta; vi si narrano le cose, non si rappresentano; né ha per fine la scena e l'azioni de gli istrioni, come la tragedia e la comedia. Imitano co' medesimi istrumenti: l'uno e l'altro usa il verso nudo, non servendosi mai né del ritmo né della armonia, che sono del tragico e del comico. Dalla convenienza, dunque, delle azioni imitate e degli istrumenti e del modo d'imitare si conclude essere la medesima spezie di poesia quella ch'epica vien detta e quella che romanzo si chiama. (Tasso 1964: 26-27)

Sulla base della premessa secondo cui «le differenze accidentali non possono fare diversità di spezie» (*ibid.*: 26), la distinzione si riduce alle «differenze essenziali» che, come il brano citato dimostra, non offrono alcuno strumento valido per individuare le rispettive specificità del romanzo e dell'epopea; l'acquisita continuità tra questi ultimi, così, diventa l'elemento necessario per sottoporre entrambi gli oggetti (che, per i tratti essenziali, sono *lo stesso oggetto*) a una regola comune:

Se dunque il romanzo e l'epopeia sono d'una medesima spezie, a gli oblihi delle stesse regole devono essere ristretti, massimamente di quelle regole parlando che non solo in ogni poema eroico, ma in ogni poema assolutamente sono necessarie. Tale è l'unità della favola, la quale Aristotele in ogni spezie di poema ricerca, non più nell'eroico che nel tragico e nel comico; onde, quando anco fosse vero ciò che si dice, che 'l romanzo non fosse poema epico, non però ne seguirebbe che l'unità della favola non fosse in lui, secondo il parer d'Aristotele, necessaria. (*Ibid.*: 27-28)

Nel procedere della dimostrazione, la conclusione trascende addirittura la portata delle premesse, perché «l'unità della favola» è una

regola in certo modo *naturale*, un requisito che ogni poema, quando anche diverso per specie, deve soddisfare: nel discorso tassiano, insomma, agisce già qui ciò che diverrà esplicito qualche riga più avanti, e cioè il valore universale e atemporale della «breve e perfetta arte» (*ibid.*: 28-29) rappresentata dalla *Poetica*, perché la norma fissata da Aristotele, corrispondendo alla poesia nella sua intima natura, non può decadere né possono darsi ambiti (ed epoche) che non ne prevedano l'applicabilità. Più di questa rigorosa e rigida affermazione di principio – utile a contraddire l'idea, corollario della separazione stessa tra romanzo ed epopea, che il romanzo sia svincolato dalle regole di Aristotele perché a quest'ultimo storicamente ignoto –, importa concentrarsi sul percorso propriamente argomentativo di questa fase dei *Discorsi dell'arte poetica* e osservare che, pur in apparenza orientato a rivendicare la validità della posizione regolare, lo sforzo di Tasso schiude la possibilità di una relazione tra gli oggetti esaminati che si svolga in una direzione parzialmente contraria a quella in prima battuta enfatizzata. Per quanto lo scopo principale della negazione di ogni sorta di differenza di specie tra epica e romanzo consista nell'estensione al secondo delle regole della prima, la continuità non esclude che l'epica possa essere pienamente partecipe di alcuni tratti riconducibili al romanzo: il gesto con cui Tasso rifiuta di riconoscere uno statuto autonomo alla poesia moderna, allora, non si distingue da quello attraverso il quale è possibile attribuire all'epica qualità che, per altri, erano prerogative del romanzo medesimo.

Se quest'ultima inversione fatica a emergere nella critica del secondo punto tra i quattro sopra ricordati – quello, cioè, che prevedeva una differenza di attitudine delle diverse lingue, argomento debole di cui Tasso prova con facilità l'inconsistenza¹⁴² –, le possibilità compromissorie tra antico e moderno insite nell'inaugurale (e *prima facie* intransigente nonché minturniana) istituzione della continuità risaltano nella discussione dei problemi riguardanti l'«uso» e il «diletto», due questioni

¹⁴² Il passaggio più significativo ed efficace della confutazione tassiana della tesi secondo cui la lingua toscana sarebbe più adatta a esprimere la varietà mentre le lingue classiche sarebbero state più prossime all'unità è il seguente: «chiara cosa è che, se la toscana favella sarà atta ad esprimere molti accidenti amorosi, sarà parimente atta ad esprimerne uno; e se la lingua latina sarà disposta a trattare un successo di guerra, sarà parimente disposta a trattarne molti; sì ch'io per me non posso conoscere la cagione che l'unità dell'azioni sia propria de' latini poemi e la moltitudine de' vulgari» (Tasso 1964: 29).

che, strettamente legate tra loro, offrono a Tasso il terreno più arduo, ma insieme più adatto, per costruire una concreta mediazione. Immaginando di dover rispondere «a coloro che dimandassero quali poemi debbono essere più tosto imitati, o quelli de' antichi epici o quelli de' moderni romanzatori», Tasso indica chiaramente che «in alcune cose agli antichi, in alcune a' moderni [si] debba assomigliare» (*ibid.*: 33-34): un compromesso, appunto, che, ricalcando quello che dice lo stesso Tasso all'atto di accingersi a confutare la pretesa superiorità del romanzo sull'epopea perché «più approvato dall'uso» (*ibid.*: 30), richiede di «derivare da più alto principio il [...] ragionamento» (*ibidem*).

Proprio da un principio conviene articolare l'analisi; un principio che, come scrive Tasso, «molti negarebbono», ma che egli è nondimeno disposto a condividere con alcuni sostenitori del romanzo, e «cioè che 'l diletto sia il fine della poesia» (*ibid.*: 34). Farsi carico di un tale assunto, per Tasso, comporta la necessità di intraprendere un percorso di conciliazione fra categorie tradizionalmente sistemate in opposizione: si tratta, infatti, di affermare la validità dell'impianto aristotelico – ciò che è stato fatto nel corso della discussione dei primi due punti citati sopra – senza escludere le acquisizioni della poesia moderna, se non addirittura di far passare l'una nell'altra le ragioni del primo e del secondo termine. Ecco allora che, nella discussione a proposito della funzione della norma e di quella dell'uso, la continuità istituita tra epica e romanzo in ragione dell'insussistenza di differenze essenziali tra i due termini consente profonde aperture riguardo alle differenze accidentali: il dovere per la poesia moderna – per ogni poesia, in realtà – di attenersi a regole universali non vieta alla poesia regolare di entrare nei territori dell'uso per quelle componenti che non contribuiscono direttamente a definire la natura di una particolare specie di prodotto letterario. Il non-divieto, anzi, diventa una forma di nuova prescrizione: nell'ambito di ciò che è sottoposto alla «tirannide dell'uso» (*ibid.*: 33), come per esempio è il caso della scelta delle «parole» e delle «cose» (*ibid.*: 32) occorre accomodarsi «all'usanza che [*in un dato momento*] vive e che domina il mondo» (*ibidem*). La coppia essenziale-accidentale non conduce a una dismissal di ciò che si riferisce al secondo termine; essa indica, invece, due distinte modalità di adeguazione: verso la norma imperitura di «quelle cose che immediatamente sopra la natura sono fondate, e che per se stesse sono buone e lodevoli» (*ibid.*: 33) nel caso dell'essenziale (e si ricorderà che «tale è l'unità della favola, che porta in sua natura bontà e perfezione nel

poema, sì come in ogni secolo passato e futuro ha recato e recarà»: *ibidem*), verso la «consuetudine» nel caso dell'accidentale – situazione in base a cui si può affermare che l'essenziale funzioni come polo di attrazione del romanzo verso l'epopea e che, viceversa, l'accidentale agisca come polo di attrazione dell'epopea verso il romanzo.

A fronte dell'apparente incondizionata adesione iniziale al senso normativo, ma più correttamente proprio in virtù del fondamento comune istituito in quel passaggio, Tasso può suggerire un'imitazione bidirezionale che critica a un tempo entrambe le posizioni ugualmente unilaterali dei fautori dell'antico e degli apologeti del moderno e, sostenendo l'idea di un'affiliazione doppia, può inoltre spingersi ad affermare che

Questa distinzione [la distinzione, cioè, tra imitazione degli antichi e imitazione dei moderni], mal conosciuta dal vulgo, che suol più rimirare gli accidenti che la sostanza delle cose, è cagione ch'egli, veggendo poca convenevolezza di costumi e poca leggiadria d'invenzioni in que' poemi ne' quali la favola è una, crede che l'unità della favola sia parimente biasimevole. Questa medesima distinzione, mal conosciuta da alcuni dotti, gli indusse a lassar la piacevolezza delle aventure e delle cavallerie de' romanzi, e il decoro de' costumi moderni, e a prender da gli antichi, insieme con l'unità della favola, l'altre parti che men care ci sono. (*Ibid.*: 34)

Il dovere di non confondere tra loro i piani distinti dell'essenziale e dell'accidentale, facendo magari valere in un ambito un principio di imitazione legittimo esclusivamente all'interno dell'altro, non soltanto manifesta una collaborazione tra le due categorie, ma prelude allo sfumare della differenza che consente di distinguerle, perché il livello strutturale non è in via autonoma sufficiente a garantire la riuscita del progetto poetico e richiede, per questa, l'ausilio – essenziale! – del livello sovrastrutturale. Non sorprende del tutto, quindi, che, discutendo l'ultimo punto tra i quattro elencati sopra, Tasso giunga a compiere una sorta di rovesciamento tra i termini di *essenziale* e *accidentale* per come essi sono venuti costruendosi nei *Discorsi*. Occorre ripetere il principio, sottoscritto da Tasso, secondo cui «il diletto [è] il fine della poesia» (*ibid.*: 34): la condivisione di questo principio con i sostenitori del romanzo non proibisce che Tasso, diversamente da loro, riconduca il diletto dello stesso romanzo non alla «moltitudine delle azioni» ma ad altri fattori. La

«In guisa d'acqua che rinchiusa ingorga»

«moltitudine», di per sé, non garantisce il diletto, così come, a rovescio, l'«unità» non lo preclude,

perché se bene più diletta il *Furioso*, il quale molte favole contiene, che la *Italia liberata* o pur i poemi d'Omero, ch'una ne contengono, non avviene per rispetto della unità o della moltitudine, ma per due cagioni, le quali nulla rilevano nel nostro proposito. L'una, perché nel *Furioso* si leggono amori, cavallerie, venture e incanti, e in somma invenzioni più vaghe e più accomodate alle nostre orecchie che quelle del Trissino non sono; le quali invenzioni non sono più determinate alla moltitudine che alla unità, ma in questa e in quella si possono egualmente ritrovare. L'altra è perché nella convenevolezza delle usanze e nel decoro attribuito alle persone molto più eccellente si dimostra il *Furioso*. Queste cagioni sì come sono accidentali alla moltitudine e all'unità della favola, e non in guisa proprie di quella che a questa non siano convenevoli, così anco non debbono concludere che più diletta la moltitudine che l'unità. (*Ibid.*: 34-35)

A queste ragioni – discutendo le quali Tasso insiste nell'operazione di distinguere i termini di «moltitudine» e di «diletto», se è vero che non considera la prima origine del secondo –, se ne aggiunge una terza, e cioè la «varietà», richiesta perché, «essendo la nostra umanità composta di nature assai diverse, è necessario che d'una istessa cosa sempre non si compiaccia» (*ibid.*: 35). Ripetendo il gesto già osservato in precedenza, Tasso concede che la varietà sia «in sua natura dilettevolissima» (*ibidem*), ma contesta che essa sia prerogativa della moltitudine delle azioni; anzi, poiché «la varietà è lodevole sino a quel termine che non passi in confusione», si può affermare che, in tale prospettiva, «è tanto quasi capace di varietà l'unità quanto la moltitudine delle favole» (*ibidem*). Sinonimi a un contatto impressionistico, i concetti di «moltitudine» e di «varietà» vengono distinti e separati; lo sforzo tassiano, argomentativo e concettuale, prevede da un lato l'estromissione della «moltitudine», perché l'«unità», lo si dovrà ricordare, è questione di *essenza*; dall'altro, però, tale sforzo impiega la «varietà», e dunque un *accidente*, per riconvocare all'interno dell'unità ciò da cui essa è stata divisa. Poco più avanti, Tasso scrive che

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; però non tanto v'attessero, benché maggiore in Virgilio che in Omero si ritrovi. Necessariissima era a' nostri tempi, e perciò dovea il Trissino co' saperi di questa varietà condire il suo poema, se voleva che da questi gusti sì delicati non fosse schivato; e se non tentò d'introdurlavi, o non conobbe il bisogno, o il disperò come impossibile. (*Ibidem*)

L'accidentale si è fatto necessario: senza rinunciare all'*essenziale* unità – di qui la squalifica della moltitudine –, occorre introdurre l'*accidentale* varietà, tratto che, a sua volta, non è ora meno essenziale che accidentale proprio perché portatore di quel diletto che costituisce lo scopo ultimo della poesia. Non c'è contraddizione, e l'argomentazione tassiana può ben essere ritenuta un tentativo felice di produrre quel compromesso, quella «discorde concordia» che, nella pagina più famosa dei *Discorsi dell'arte poetica*, Tasso propone come modello di poemacomo:

[...] peroché, sì come in questo magisterio di Dio, che mondo si chiama, e 'cielo si vede sparso o distinto di tanta varietà di stelle, e, discendendo poi giuso di mano in mano, l'aria e 'l mare pieni d'uccelli e di pesci, e la terra albergatrice di tanti animali cos' feroci come mansueti, nella quale e ruscelli e fonti e laghi e parti e campagne e selve e monti si trovano, e qui frutti e fiori, là ghiacci e nevi, qui abitazioni e culture, là solitudini e orrori; con tutto ciò uno è il mondo che tante e sì diverse cose nel suo grembo rinchiude, una è la forma e l'essenza sua, uno il nodo dal quale sono le sue parti con discorde concordia insieme congiunte e collegate; e non mancando nulla in lui, nulla però vi è di soverchio e di non necessario; così parimente giudico che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto se non perché, al supremo Artefice nelle sue operazioni assomigliandosi, della sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa nel quale, quasi in un picciolo mondo, qui si leggano ordinanze d'esserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città. scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigii: là si trovino concilii celesti e infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità, là avvenimenti d'amore or felici, or infelici, or lieti, or compassionevoli; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contegna, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una all'altra

corrisponda, l'una dall'altra o necessariamente o verosimilmente dependa, s' che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini. (*Ibid.*: 35-36)

Non può essere negata a Tasso la capacità, che questo straordinario brano testimonia, di aver saputo trovare la via di una combinazione per termini che, lo si è visto leggendo altri lavori, erano collocati in opposizione reciproca. L'unità cui Tasso aspira è tanto più pregevole quanto più varia, così come la varietà è tanto più dilettevole quanto più una («che la stessa varietà in una sola azione si trovi, *hoc opus, hic labor est*»; *ibid.*: 36); questo risultato, eccezionale nel quadro delle teorie letterarie cinquecentesche, è conseguito facendo dell'unità non un opposto della varietà, ma un contenitore in grado di includerla: contrari ma complementari, l'uno e il vario partecipano entrambi di un'unità più largamente intesa che risolve in mutua collaborazione un rapporto di presunta esclusività reciproca. Tuttavia, se la «discordia concordia» ha il merito di saper tenere insieme i contrari¹⁴³, essa non supera il limite di una contraddizione meramente estrinseca che assume i termini «come dotati di una propria esistenza indipendente» (Chiereghin 2011: 44); in altre parole, Tasso si serve dei suddetti termini senza contemplare la possibilità che ciascuno sia, in sé, «tanto il suo altro quanto se stesso» (*ibidem*). Non pensare la contraddizione intrinseca – quella secondo cui «il determinato ha il suo negativo non fuori di sé, come qualcosa d'indipendente, ma in se stesso e altrettanto il negativo ha in sé la determinazione che esso nega» (*ibidem*) – abilita sì a gestire la contraddizione estrinseca come fosse una contrarietà suscettibile di complementarietà, ma non permette di leggere, all'interno di ciascun polo, la contraddizione che lo abita. La non-unità intrinseca all'unità, insomma, non accede alla possibilità di essere pensata: l'unità mista, in questo senso, mentre si costruisce accogliendo il contrario in se stessa, da se stessa bandisce la propria contraddizione e, dialettica soltanto in un'accezione non rigorosa, consegna alla teoria (e alle future interpretazioni) l'immagine di un oggetto le cui tensioni sono create esclusivamente dall'intervenire del principio-varietà nella struttura unitaria. La non-necessità della varietà ai tempi di Virgilio e, soprattutto,

¹⁴³ Lo stesso Tasso, nel corso del testo *Delle differenze poetiche* scritto nel 1587 in risposta a un intervento di Orazio Ariosti, renderà chiare le influenze plotiniane che sono alla base di questo passaggio (Tasso 1875).

di Omero, insieme con la negazione della varietà nel caso di Trissino, produce un'implicita concezione di una unità semplice e piana sul fronte dell'epica regolare – la stessa che, trasformata in principio strutturale, permette di aprirsi all'introduzione del vario senza danno dell'unitarietà complessiva e coerente del sistema. Il poema gerosolimitano, per la cui lettura si rinvia alla seconda parte del lavoro, si incaricherà di dimostrare che, al di qua di una contaminazione con la varietà che, in sede critica, è stata letta in più declinazioni come compromissione col romanzesco, l'unità è già in se stessa abitata dal principio della sua dissoluzione. Fondarsi sull'azione, per il poema, significa reggersi sopra qualcosa che, sia pure *uno*, non coincide con se stesso. Sostenere che l'unità di azione, senza la varietà, sia soltanto unità corrisponde a convincersi che l'azione sia soltanto *una* – ciò che l'epica, fin dalla sua origine, ha provveduto ad affermare e a revocare in dubbio nello stesso gesto.

6. *Contro Pellegrino: Patrizi e Salviati*

Secondo quanto si è avuto modo di anticipare nelle fasi introduttive del presente capitolo, il dialogo *Il Carrafa, o vero della epica poesia* che Camillo Pellegrino dà alle stampe nel 1584 è investito di una funzione concreta e simbolica insieme, quella di momento inaugurale della controversia tra sostenitori di Ariosto e fautori di Tasso, cui né a livello tematico né a livello argomentativo corrispondono vere novità: in altre parole, come ha osservato Sberlati (2001: 237), «il libro del Pellegrino [...] semplicemente contribuisce ad orientare il già elaboratissimo discorso sull'*epopeia* nei termini talvolta riduttivi di una polarizzazione concorrenziale» ai cui estremi, appunto, si collocano le opere di Tasso e di Ariosto¹⁴⁴. Già Weinberg (1961: 991-992), in realtà, segnalava come il tratto qualificante del testo di Pellegrino sia la sua «qualità riepilogativa»

¹⁴⁴ Rispetto alla disputa su Ariosto e Tasso, il testo di Pellegrino detiene una posizione non dissimile a quella che l'opera di Fórnari precedentemente analizzata occupa riguardo alle critiche del *Furioso*, poiché, mentre avvia una nuova fase polemica, si presenta, non diversamente come rendiconto di una controversia già esistente. Di una tale collocazione, peraltro, lo stesso Pellegrino non si dimostra ignaro: « in questo breve discorso (s'io non m'inganno) *si verrà almeno in parte a terminar la questione che di continuo si ha non solo appresso del volgo ma eziandio di uomini gravissimi*: di chi abbia conseguito maggior grado di onore nell'epica poesia, o Lodovico Ariosto o vero Torquato Tasso» (Pellegrino 1972: 309, corsivo aggiunto).

di una serie di argomenti rispetto ai quali non mostra alcuna «discontinuità» ma, semmai, soltanto, una maggiore nettezza marcata e resa inequivocabile dall'«aperta espressione di preferenza per Tasso a scapito di Ariosto». Proprio per tali ragioni, la presenza de *Il Carrafa*, pur imprescindibile, conta non tanto di per sé, quanto per alcune delle reazioni che ha finito per suscitare: l'affermazione – più correttamente: la riproposizione – della superiorità dell'epopea in linea con la precettistica ricavata da Aristotele, divenuta forte della possibilità di radicarsi testualmente con l'apparire della *Gerusalemme liberata*¹⁴⁵, genera, tra le altre, le diverse risposte di Francesco Patrizi e di Leonardo Salviati, importanti perché capaci, ciascuna secondo modalità autonome, di mettere in discussione parametri di giudizio che sarebbero poi risultati vincenti. Precorrendo in parte le conclusioni cui si giungerà al termine del capitolo, occorre dire che considerare 'vincenti' i sistemi di valutazione aristotelici non significa necessariamente contestare i risultati ai quali perviene Javitch (1999a: 289-300) circa la canonizzazione dell'*Orlando furioso*, avvenuta perché esso «incarnò [...] la capacità della moderna poesia italiana di eguagliare quella dei greci e dei latini nel periodo in cui gli italiani avevano più bisogno che questa capacità venisse affermata» (*ibid.*: 300), ma, in una prospettiva di costruzione del concetto di genere letterario, ritenere che l'idea di 'epica' propugnata dai sostenitori del versante più vicino alla combinazione della teoria di Aristotele e con la pratica di Omero abbia prevalso.

Su questi temi, tuttavia, si tornerà più avanti. Per il momento, riprendendo il discorso sull'opera e il ruolo di Camillo Pellegrino, ne va ribadita la continuità rispetto ad alcuni predecessori e in particolare, come del resto è quasi scontato, a Minturno. A quest'ultimo, infatti, è innanzitutto riconducibile l'impostazione di fondo del problema, se è vero che l'autorità di Aristotele è dotata di una validità universale, come si evince attraverso la rivendicazione che

le regole dell'arte della epica poesia, approvate dal mondo per tanti secoli nelle lingue che sono più in pregio per aver avuti più chiari scrittori che l'altre, sono appunto et han quel valore che hanno i

¹⁴⁵ Weiberg (1961: 1071) nota che tra le caratteristiche esclusive della controversia tra Ariosto e Tasso va riconosciuto il sopraggiungere, insieme con le relative conseguenze, «all'interno di un dibattito letterario preesistente un nuovo importante capolavoro poetico».

principii delle dottrine, a cui contraddire è indizio di vanità. (Pellegrino 1972: 319)

Va detto, però, che alla frase appena citata segue una «'implorazione' dell'impossibilità di mettere in discussione le autorità» (Hempfer 2004: 78) cui ci si richiama:

Però coloro che contraddiranno a ragione così chiara et alla autorità di Aristotile, del sicuro si resteranno per sempre nella loro ostinazione, et io per me altro non saprei che farci. ((Pellegrino 1972: 319)

In quest'ultima nota, Hempfer (2004: 78) ha rilevato «una certa debolezza dell'argomento dell'autorità e della supposizione», appunto, «della necessaria validità universale di un certo canone di norme», un'attenuazione in cui sembra di potersi leggere la progressiva conquista da parte del romanzo di uno spazio di legittimità poetica che, almeno ai tempi di Minturno, era ancora piuttosto credibile negare. Eppure, la differenza che separa Pellegrino da Minturno, strategicamente decisiva anche per la susseguente polemica, non consiste in questo affievolirsi della fiducia in una autorità immutabile, ma nella proposizione di una distinzione tra epica e romanzo. Per quanto la professione di aristotelismo contrasti con «l'identificazione del romanzo come genere separato» (Javitch 1999a: 192), Pellegrino suggerisce infatti una cesura tra epica e romanzo in base alla quale sia possibile istituire un rapporto gerarchico che preveda la superiorità del primo termine sul secondo. È un punto che merita di essere chiarito, perché prelude già alle reazioni che *Il Carrafa* provoca nei suoi critici: la differenza tra epica e romanzo tracciata da Pellegrino non è soltanto «più precisa di quella di Minturno» (*ibidem*), ma contraddice la non-distinzione che, al fine di ricomprendere nell'ambito delle regole della *Poetica* il romanzo medesimo, era invece propugnata da quella parte di aristotelismo in cui lo stesso Minturno si iscrive. Preservando l'articolazione del dialogo da una parziale contraddizione, Javitch (*ibid.*: 191) sostiene che Pellegrino non intenda che «la differenziazione dei due tipi di scrittura venga presa come una distinzione di genere», ma è pur vero che quest'ultima inizia a prodursi proprio per l'effetto della dettagliata serie di difetti che al romanzo sono imputati, e cioè, nel quadro che ne offre ancora Javitch (*ibid.*: 192), «l'imitazione di molte azioni e di molti protagonisti, inclusi i maligni e gli

immorali; la completa falsità delle storie; la mancanza di gravità; le digressioni sconnesse; e, in generale, la confusa discontinuità». Pare davvero un quadro sufficiente a isolare un nuovo genere letterario, e proprio in questa prospettiva Salviati leggerà il testo di Pellegrino e tenterà di confutarlo¹⁴⁶; anche senza ricorrere a un lettore coinvolto nella questione, però, il sospetto che *Il Carrafa* lasci sorgere una distinzione di genere non sembra azzardato, e varrà l'esempio di questa battuta di Attendolo:

Non si nega che Lodovico Ariosto non sia stato uomo raro nel suo secolo, a cui donarono i cieli sì vivo spirto di poesia che meritamente gli vien dato il nome di divino. Ma, o ch'egli misurando le sue forze non gli bastasse l'animo di compor poema secondo i precetti di Aristotile, o (come è più verisimile e si disse di sopra) considerasse che egli ciò facendo non avrebbe potuto così nell'universale dilettere, elesse più tosto di esser primo fra i poeti compositori di romanzi che secondo o terzo fra gli osservatori delle poetiche leggi; e perciò nella intessitura del suo poema attese solamente alla vaghezza et al diletto, posponendo l'utile che, come sapete et è parer de' migliori, è il fine della poesia, ricercato per mezzo del diletto. (Pellegrino 1972: 317-318)

Le graduatorie – i generi letterari – sono due, quella dei «compositori di romanzi» e quella degli «osservatori delle poetiche leggi»: Ariosto trionfa nella prima, non avendo potuto o voluto concorrere nella seconda. La distinzione, come notava già Weinberg (1961: 996), implica due tipi di pubblico, ciascuno sensibile a una diversa concezione della poesia: da una parte i dotti, capaci di cogliere la perfezione di una poesia regolare e destinata principalmente all'utile, dall'altra il popolo, affascinato soltanto dal diletto e incurante della regolarità formale dell'oggetto poetico in grado di procurarlo¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Per una sintesi brillante sulle mosse e le relative contromosse dei critici schierati su posizioni opposte riguardo al problema della distinzione o della non-distinzione tra i due generi di epica e romanzo, rinvio a Hempfer (2004: 95).

¹⁴⁷ Si inserisce in questo quadro la celebre similitudine architettonica, poi ripresa e quasi parodiata da Salviati, secondo cui *l'Orlando furioso* corrisponderebbe a un «palagio [...] falso di modello, ma fornito davantaggio di superbissime sale, di camere, di logge e di finestre fregiate et adorne in apparenza di marmi affricani e greci, e ricco per tutto d'oro e di azzurro», mentre la *Liberata* sarebbe

Se non fosse per la possibilità di centrare l'argomentazione teorica sull'opposizione tra *Furioso* e *Liberata*, davvero il dialogo di Pellegrino non aggiungerebbe molto a quanto si è venuto discutendo nel corso di questo capitolo; è lecito allora sorvolare su un esame più diretto del testo e spostare l'attenzione sulle repliche, tra loro distanti nei presupposti ma non prive di elementi di convergenza reciproca, di Patrizi e Salviati. Per introdurre la questione nei suoi termini generali, basterà ricordare, sulla scorta di studi precedenti, come Patrizi contesti le tesi di Pellegrino mosso dall'intenzione di criticare l'aristotelismo in prospettiva prevalentemente filosofica, mentre Salviati sferri il suo contrattacco – in più tempi, inframmezzati da una *Replica* dello stesso Pellegrino¹⁴⁸ – da un punto di vista a propria volta aristotelico: una «discrepanza» (Hempfer 2004: 96), questa, che non esclude «un'alleanza tra filosofi e filologi» (Sberlati 2001: 280), gli uni, e dunque Patrizi, impegnati a difendere Ariosto per colpire Aristotele¹⁴⁹ alla luce del quale Ariosto era stato attaccato da Pellegrino (Weinberg 1961: 999-1000), gli altri, e quindi Salviati, mossi da ragioni in primo luogo linguistiche (Sberlati 2001: 245; Weinberg 1961: 1004), ma pure da un più ampio tentativo di apertura del canone alla poesia moderna di cui il *Furioso* era diventato, per opera dei suoi detrattori non

«una fabrica di non tanta grandezza, ma bene intesa, con le sue misure e proporzioni di architettura, et adorna secondo il convenevole di veri fregi e colori»: ne deriva, naturalmente, «che il palagio più numeroso di stanze e più vago e più ricco in vista diletterà a pieno a' semplici e non intendenti, là dove i maestri e professori di quell'arte, scorgendo in esso i falli et i non veri ornamenti e ricchezze, meno sodisfatti ne resteranno, e darà loro maggior diletto l'architettura della minor fabrica, come corpo ben inteso da tutte le sue parti» (Pellegrino 1972: 318). Sulla metafora architettonica nel *Carrafa* riguardo alla composizione del poema, cfr. Doglio 1999.

¹⁴⁸ Cfr. Javitch 1999a: 198-199.

¹⁴⁹ Di recente, l'antiaristotelismo di Patrizi ha visto attenuata la sua tradizionale evidenza: in proposito, Andrisano (2002: 71-72) ha osservato che, se «l'originalità delle posizioni del Patrizi sta [...] nella contestazione alle posizioni spesso dogmatiche degli aristotelici», egli, «animato dalla volontà di formulare nuovi e inoppugnabili principi teorici e di contrastare la anguste prospettive della critica coeva, piuttosto che [...] dal desiderio di comprendere [e] di contestualizzare i singoli passi della *Poetica*», di quest'ultima arriva sì talvolta a fraintendere il dettato, ma pure a servirsi «per costruire il proprio impianto teorico».

meno che dei suoi sostenitori, l'innequivocabile emblema (Javitch 1999a: 298-299). È opportuno precisare, inoltre, come l'accordo di figure distanti per impostazione, pur non mancando luoghi puntuali che lo dimostrino¹⁵⁰, è inteso qui nella particolare direzione di una costruzione diversa della teoria dell'epica: una costruzione a cui non si deve guardare nella sua sostanziale controfattualità, ma nella possibilità che offre di rivolgersi alla teoria consolidata cogliendone il carattere polemico e non neutrale, prospettico anziché oggettivo.

Nonostante l'ingresso di Francesco Patrizi nella disputa debba essere individuato nel *Parere in difesa di Lodovico Ariosto*¹⁵¹ scritto contro le tesi di Pellegrino, l'interesse del filosofo per le questioni lì affrontate va ben oltre i limiti di quel contesto, come testimonia il fatto che il *Parere* «corrisponde ad una fase ormai avanzata di elaborazione delle prime *Deche* della *Poetica*» (Bolzoni 1980: 8)¹⁵². Di conseguenza, è necessario non circoscrivere l'analisi al problema della difesa antiaristotelica di Ariosto, ma introdurre e valutare quest'ultima nel più ampio progetto, di cui snodo cruciale è la *Deca disputata*, volto a scoprire «le contraddizioni logiche e l'insufficienza rispetto alla realtà storica» (*ibid.*: 112) della *Poetica* di Aristotele. In questo senso, l'esordio del *Parere* è del tutto esplicito nel criticare Pellegrino poiché egli ha mostrato di

prendere gli insegnamenti poetici d'Aristotele pari 'n questo affare a i principi chiari, e propri, e fermi delle scienze; non essendo questi di Aristotele né propri né veri, né bastanti a costituire arte scienziale di poetica, né a formar poema alcuno né a giudicarlo; né sono fatti secondo l'uso de' poeti, né Greci né Latini, come nel Dialogo s'afferma. (Patrizi 1735: 149)

All'inattendibilità logica del valore di verità del testo di Aristotele, si associa l'idea, più volte ricordata, secondo cui la *Poetica* si fonderebbe su un'«estetica influente» (Eco 2002: 259), sull'esiguità delle «classificazioni

¹⁵⁰ Hempfer (2004: 104-105), per esempio, si sofferma sulle conclusioni analoghe a cui Patrizi e Salviati giungono riguardo al problema della concezione della poesia, da entrambi intesa come "invenzione" contro l'idea di *imitatio* propugnata dai rivali.

¹⁵¹ Per il *Parere*, pubblicato per la prima volta nel 1585, si cita dall'edizione settecentesca delle opere di Tasso riportata in bibliografia.

¹⁵² Su Patrizi, oltre agli studi citati qui e in seguito, cfr. almeno Vasoli 1989.

[...] rispetto alle forme di poesia già esistenti ai suoi tempi» (Bolzoni 1980: 111) – un punto discusso specificamente nella *Deca istoriale (ibidem)*, ma percepibile anche nel *Trimerone*, il testo che, concepito come risposta al *Discorso* con cui Tasso aveva a propria volta replicato al *Parere* di Patrizi¹⁵³, chiude la *Deca disputata* (Patrizi 1970: 197-230). L'accusa, insomma, intende colpire l'inadeguatezza degli strumenti teorici nei confronti degli oggetti che essi dovrebbero misurare, e un passaggio rilevante di questa strategia argomentativa consiste nell'evidenziare la confusione che la *Poetica* presenterebbe tra poesia eroica e poesia epica: al di là delle ricadute dirette sulla posizione dell'*Orlando furioso*, l'espedito – che per Hempfer (2004: 96) davvero «sottolinea un evidente punto debole della *Poetica*» – serve da un lato a indebolire l'impianto aristotelico, dall'altro a rovesciare su Pellegrino stesso la critica di aver basato un discorso di portata generale sulla «epica poesia» su un canone troppo ridotto, e quindi di avere parlato di un genere (appunto della poesia epica), muovendo da due individui (Ariosto e Tasso) che partecipano di una specie particolare (la poesia eroica) del genere medesimo. Così facendo, Patrizi produce l'impressione preliminare che le categorie attraverso cui Pellegrino aveva condotto il suo dialogo siano inefficaci per un'analisi attendibile, e proprio in questo spazio inserisce poi la contestazione più ravvicinata delle presunte imperfezioni di Ariosto, nel corso della quale recupera in diverse occasioni – e non potrebbe essere altrimenti, visto che lo aveva già fatto Pellegrino – argomenti emersi nei decenni precedenti. Nella valutazione dell'*Orlando furioso*, l'attenzione di Patrizi si concentra sulle «due cagioni» in grado di far dubitare, stando a Pellegrino, che «non sia eroico tutto quel poema»: l'irriducibilità a «una azione sola, sì come al perfetto eroico si richiede» e la forte presenza di «indignissime persone, e vili» (Patrizi 1735: 153).

La confutazione del secondo punto porta Patrizi in una zona di non particolare originalità né di reale efficacia, anche se la direzione intrapresa – l'evidenziazione della presenza di personaggi «vilissimi» in Omero, che al solito si vorrebbe intendere come modello – è pur sempre indice di una significativa disposizione a risalire dal moderno al classico interpretando questo sulla scorta di quello e non viceversa. Nel *Discorso* scritto in replica al *Parere*, in quel caso inteso non come difesa di Ariosto ma come attacco portato ad Aristotele e a Omero e chi ne segua le

¹⁵³ Sulla replica di Tasso a Patrizi, cfr. Baldassarri 2008.

orme¹⁵⁴, Tasso potrà con facilità, e nel rispetto della lettera della *Poetica*, sostenere che la presenza di personaggi «vili» in Omero non comporta l'automatica imperfezione del testo, perché «illustre», per Aristotele, deve essere l'azione e non l'agente (Tasso 1585: 109-110). Il senso generale della contesa tra Patrizi e Tasso¹⁵⁵, ben oltre questo misurarsi su elementi puntuali, risiede nella qualità e quindi nella posizione da riconoscere alla *Poetica*, per il primo insufficiente a «costituire arte scientifica» del fare poesia, per il secondo invece del tutto sufficiente, anche se magari in seguito a quel lavoro creativamente interpretativo che, in parte ricordato nel precedente paragrafo¹⁵⁶, è stato come detto illuminato da Baldassarri (1977b).

A questo proposito, più interessanti risultano le riserve di Patrizi circa l'unità di azione – quella che, notoriamente, Ariosto non avrebbe rispettato. Per Patrizi, il problema non riguarda soltanto una comunque complicata estensione del parametro dalla tragedia al poema eroico, ma proprio il concetto stesso di unità di azione, per prescrivere il quale Aristotele

doveva [...] prima determinare, che cosa l'azione fosse, perché veder si potesse, quale fosse l'una, e quali le più fossero. Il che non avendo fatto egli, al buio e per lui, e per altri si comanda, che una, e non più essere ella debba. Perché nell'Idea del suo Omero, e nell'uno e nell'altro poema, moltissime sono l'azioni. (Patrizi 1735: 154)

¹⁵⁴ Cfr. Tasso 1585: 99.

¹⁵⁵ Sul rapporto tra Patrizi e Tasso, cfr. Rinaldi 1998-1999, 1999, 2000a, 2000b, 2001 e, soprattutto su Patrizi, 2008; cfr., inoltre, Ryan 1997 e 1998, quest'ultimo dedicato alla particolare tecnica utilizzata da Patrizi per criticare la filosofia di Aristotele.

¹⁵⁶ Di tale lavoro estensivo Patrizi non era ignaro, se nel *Trimerone* si riferiva a Tasso, riguardo agli insegnamenti poetici desumibili dalla *Poetica*, scrivendo così: «non ci dica [Tasso] e' si possono cavare [gli insegnamenti], perché quello cavamento sarà suo e non aristotelico» (Patrizi 1970: 204). E ancora, più avanti, ribattendo all'idea di Tasso secondo cui «dalle cose da [Aristotele] insegnate nella similitudine e dissimilitudine tra la tragedia e l'epica poesia, e delle parti c'hanno, e col levarne alcune dalla diffinizione della tragedia, dell'ultime differenze ci resta quasi intera la diffinizione dell'epopea», Patrizi scrive obiettiva: «perché disse: quasi intera? e non: intera? Quel quasi confessa difetto» (*ibid.*: 215).

Traspaiono in questo passaggio due critiche interdipendenti, una rivolta direttamente all'aspetto teorico (traducibile nella domanda: "che cos'è l'azione?"), l'altra orientata a scardinare l'applicabilità pratica del principio stabilito a livello della teoria (la possibilità di racchiudere i testi di Omero ciascuno in una azione unica). All'argomento dell'«azione poetica» Patrizi dedica anche il nono libro della *Deca plastica*, sulla base della convinzione che

Tra' moderni maestri di poetica non è cosa di cui più si ragioni, e di cui men s'intenda, che la materia dell'azione. Ognun parla dell'azione, e ognun discorre se una azione, o più d'una, dee entrare in poesia; ognun dice che la favola è imitazione d'azione, e niun finora ha detto ciò ch'azione sia, senza il cui conoscimento tutte le altre dispute di lei sono indarno. (Patrizi 1971: 107)

L'esigenza di Patrizi consiste nel definire l'azione in modo che essa diventi una categoria utile, impiegabile nell'analisi:

L'azione, adunque, è movimento di persona con gesti e voce, per fine di far bene ad altrui, o per sé conseguirlo, o per fine di schifar male a sé, o per farlo altrui. Le altre parti della qual descrizione fia bene di dichiarare, perché confusione non ne segua. Si è detto che ella è moto, però che di già si è determinato ella essere o moto, o senza moto; e quella è la ragione per la quale non si può dire azione quella di Achille, mentre, sdegnato, si sta a parte in ozio, piangendo e cantando: dico azione pertinente alla guerra, perché il piangere e il cantare, presi per se stessi, sono azione, ma a quella guerra nulla appartengono. (*Ibid.*: 116)

Contraddistingue l'azione un'idea di «movimento» tale per cui l'immobilità di Achille nell'*Iliade* finisce al di fuori dei limiti dell'azione stessa; emerge, inoltre, il fatto che l'azione si congiunga a un fine, sia esso di utilità o di danno per qualcuno. Sulla scorta di questi e degli altri elementi che Patrizi individua come costitutivi dell'azione – *persona, gesti, voce* e, appunto, *fine* –, si giunge alla possibilità di comprendere «che sia un'azione, e che sieno più azioni» (*ibid.*: 118).

Tre cose vanno giunte insieme: la persona, il fin che si propone, e l'azione che si fa per conseguirlo. La onde la persona è principio, il conseguimento del bene è il fine, e l'azione è tra questi due, quasi mezzo dell'acquisto del fine disegnato. E certamente il fine è di queste

tre cose il principale, perché ad esso mira la persona, e ad esso l'azione è, e dee essere indirizzata. La quale, come il proposto fine ha conseguito, si finisce, e la persona altresì finisce di mirarvi. Adunque il fine regola e l'azione e la persona. Se, adunque, uno sarà il fine, necessariamente una sarà e la mira della persona, e l'azione sarà parimente. Il qual un fine può essere mirato da una persona, o da più persone, e da una gente ancora, pure che il fine non si diversifichi; l'azione (non perché la faccia uno, o più d'uno) si farà diversa essenzialmente, come che ne' mezzi potesse variare. (*Ibidem*)

Ancora una volta, l'unità dell'azione sembra prodotta dall'unità del fine e non dall'unità dell'agente, che anzi pare poter diventare collettivamente *uno* proprio in ragione del perseguire uno scopo comune. E tuttavia è possibile che all'interno di un'azione generale prendano posto più azioni particolari non coincidenti con l'azione principale stessa, come avviene nel caso dell'*Iliade*:

Menelao ingiuriato si propone per fine il vendicarsene, e racquistar la moglie, ed uccidere il nemico Paris; il quale, essendo figliuolo di re, e perciò possente a difendersi, non può porre in opera il suo pensiero egli solo, tira in suo proposito il fratello, e questi ne persuade tutti i baroni e i re della Grecia; e questi, propostosi non tanto la vendetta di Menelao, quanto l'arricchire nella presa e sacco di Ilio e d'altre città, tutti insieme si propongono per fine principale la rovina d'Ilio, e per fine ultimo l'arricchire. Ma, perché sole le lor persone nol possono eseguire, menan ciascun seco la sua gente, come per istrumento da condursi al fine designato. E così tutta la gente greca si propone per un fin la distruzione di Ilio. Tutte, adunque, le fazioni che tutta questa gente fece in dieci anni a fine di prendere Ilio, e la presa, fu una azione sola generale, come generale era un fine solo, proposto al generale di tutta una gente. La quale azione generale, perché erano i particolari concorsi a farla, molte particolari azioni come parti sua hebbe, sì come parti erano della generale gente coloro che le facevano. E saranno tutti questi come istrumenti ordinati per quel sol fine, a fare una sola azione generale. (*Ibid.*: 118-119)

Questo passaggio è inserito in un più ampio percorso critico attraverso il quale Patrizi, mostrando diverse modalità possibili di azione multipla e insieme sostenendo che a rigore «l'azione è una veramente quando è d'una persona sola, e quando è ad un sol fine indirizzata» (*ibid.*:

121), giunge a criticare la regola dell'unità prevista dalla *Poetica*. Nella ricostruzione di Patrizi, la norma, non suffragata dalla concreta varietà degli esemplari testuali né adatta all'epopea, «ove il poeta ed altresì il lettore è libero di tempo, e può ed egli ed ella quanto vogliono allungare ed allungarsi» (*ibid.*: 124), trova il proprio fondamento nell'assunto di Aristotele secondo cui la poesia avrebbe natura mimetica al pari delle altre arti: una concezione, questa, di cui Patrizi si incarica ripetutamente di provare una più generale inconsistenza. Lasciando al margine una discussione che porterebbe di necessità in territori che riguardano le posizioni filosofiche di Patrizi e la sua opposizione, proprio su quelle basi, ad alcuni elementi della *Poetica*¹⁵⁷, occorre osservare come il proposito di definire i limiti dell'azione per ricavarne una categoria attendibile conduca a una lettura dell'*Iliade* capace di rivelare, pur al negativo, una sua irriducibilità all'azione stessa e alle componenti che, non soltanto per Patrizi (come si è notato in precedenza), sono ritenute essenziali dell'azione medesima.

Accostarsi all'azione con le categorie di «persona», e cioè *agente*, e di «fine» facendo coincidere l'unità di quest'ultimo con l'unità dell'azione risulta un procedimento non del tutto efficace per cogliere la struttura del testo omerico. L'*Iliade*, anzi, sembra costruita in modo da mettere in questione la relazione ciò che Patrizi designa come azione «principale» e ciò che indica come azioni «ministre» (*ibid.*: 120-121). E di una insufficienza di questi strumenti, in fondo, la pagina che si cita di seguito è una testimonianza evidente:

[...] l'azione è una veramente quando è d'una persona sola, e quando è ad un sol fine indirizzata; e [...] vana è quella distinzione, ch'alcuno ha fatto, ch'una possa ella essere anco di più persone e di più genti, perciò che, se ben queste vi concorrono, non sono da quell'una separate, ma sono sue ministre, e da quell'una nascono, e con quell'una muoiono, e deono con lei morire. E così fatte sono quelle dell'*Argonautiche* e dell'*Iliade*, non dico quella d'Omero, che al fin dell'azione principale non perviene, ma quelle d'altri poeti che alla sua fine la menarono. Imperochè, quanto a quella di Omero sola, io la stimo imperfettissimo poema, senza principio, e senza fine; a cui per finirlo convenne a Cointo poetare e condurla fino alla distruzione di Ilio; e non solo per questo rispetto è imperfetto quel poema, ma eziandio perché non pare

¹⁵⁷ Sul tema, cfr. almeno Leinkauf 1990.

ch'ell'habbia persona principal tra i Greci, poscia che Achille da Agamennone non dipende, e l'azione sua, per la maggior parte del poema, il fa simile a quel Carlo, re di Francia, che fu chiamato Fanean, ciò si è «fa niente». (*Ibid.*: 121)

Il testo di Omero, che nel *Parere* «contraddiceva[...] la dottrina peripatetica, essendo composto di più azioni» (Rinaldi 2001: 39), ora paradossalmente sfugge al canone di perfezione aristotelico non per eccesso di azione ma per difetto, incapace di portare a compimento la stessa azione principale di cui tratta. Patrizi sconta qui una lettura dell'*Iliade* non tanto sbagliata, quanto piuttosto unilaterale e, inoltre, contraddittoria rispetto a ciò che egli stesso aveva sottinteso nel corso del *Parere*: là, intervenendo sul problema del titolo dell'*Orlando furioso* – che, lo si ricorderà, era stato un punto molto dibattuto dai critici del poema di Ariosto – il filosofo ne aveva difesa la legittimità proprio a partire dall'*Iliade*, alla quale Omero, pur con l'«intento principale di celebrare Achille, fece titolo [...] non Achilleide, ch'era il proprio» (Patrizi 1735: 155). Dietro questa ambiguità – guerra collettiva di conquista da un lato, celebrazione del valore di Achille e della 'sua' impresa dall'altro – si intuiscono due dimensioni che l'*Iliade* contempla insieme senza che l'una escluda l'altra e, di più, senza che la prima, l'assedio degli Achei, sia interamente concepibile come azione “principale” di cui la seconda, l'ira di Achille con le sue conseguenze in termini di vendetta, diventi azione “ministra”. Al contrario, come si è suggerito più volte, l'*Iliade* sembra costruita su una vicenda limitata rispetto alla guerra collettiva che, tuttavia, di quel conflitto è presentata come evento risolutore, tanto che il compimento dell'azione che, impiegando rigidamente le categorie di Patrizi, deve essere considerata “ministra” è, in sé, il compimento dell'azione “principale”. In eccesso o in difetto, insomma, l'azione dell'*Iliade* non coincide con se stessa, capace di essere, allo stesso tempo, *più* e *meno* di una – per quanto, ovviamente, radicandosi in quell'unico testo.

In questa prospettiva, l'operazione intrapresa da Patrizi conta, più che per la pur «originale» (Rinaldi 2001: 38) difesa di Ariosto condotta nel *Parere* e ribadita nel *Trimerone*, per la complessiva critica a cui sottopone alcuni tratti della *Poetica* di Aristotele. Di grande interesse, in particolare, risulta la combinazione di una più precisa specificazione del concetto di azione con la sua susseguente applicazione al testo di Omero: pur senza

sostenere che questo procedimento giunga a «distruggere l'antica teoria epica come sistema referenziale» (Hempfer 2004: 106), è vero che esso è capace di scardinare l'asse portante su cui quella teoria – non poi così antica, se proprio in quegli anni era ancora in via di definizione – doveva fondarsi. Non importa, naturalmente, che l'*Iliade* venga giudicata «imperfettissimo poema», ma che essa sia ritenuta tale a partire da un'interpretazione che la misura alla luce dell'unità di azione: della categoria, cioè, che il testo omerico dovrebbe stabilire come principio di validità per ogni poema che pretenda di essere aristotelicamente perfetto e di cui, invece, finisce per produrre l'impressione di inadeguatezza critica. La resistenza dell'*Iliade* a venire esaurita in una soltanto delle due direzioni di lettura che nel *Parere* e nella *Deca plastica* anche Patrizi documenta, infatti, dimostra che l'unità di azione non comporta l'assenza di una ambiguità costitutiva fatta di una compostibilità di più fini – e quindi, a rigore, di più azioni – in una stessa azione: una qualità, questa, che, se tenuta in considerazione non avrebbe potuto fornire un fondamento stabile su cui edificare una concezione dell'epica come codice chiuso e compiuto per forma e ideologia, opposto all' (e reso antico dall') aperto e molteplice romanzo.

Nuovo materiale per un risultato non dissimile da quest'ultimo, pur se a partire da premesse assai diverse e attraverso strategie argomentative non coincidenti con quelle di Patrizi, viene portato da Leonardo Salvati, anch'egli impegnato nella disputa che coinvolge *Orlando furioso* e *Gerusalemme liberata* in seguito alla pubblicazione del dialogo di Pellegrino. Si è già accennato alla prospettiva soprattutto linguistica cui necessariamente è informata la polemica per quanto riguarda la partecipazione a essa dell'Accademia della Crusca della quale Salvati è membro; tuttavia, riprendendo ancora un'osservazione precedente, è utile ribadire che la specificità dell'intervento di Salvati su cui si vuole insistere concerne il suo dichiarato rispetto verso la *Poetica* di Aristotele. Nell'aristotelismo dell'accademico fiorentino, infatti, risiede una parte importante dell'originalità della sua posizione, non esente da un aspetto «paradossale» (Hempfer 2004: 95) derivante proprio dalla volontà di difendere il poema di Ariosto senza negare, ma anzi riaffermando, «l'universalità della poetologia» appunto «aristotelica» (*ibidem*): per schematizzare i rapporti tra le tre figure su cui si concentra questo paragrafo – Pellegrino, Patrizi e Salvati –, si può dire che la peculiarità di Salvati vada individuata da un lato nel fare propri i presupposti teorici

di Pellegrino, certo rivisitandoli, per sostenere tesi contrarie a quelle proposte ne *Il Carrafa*, dall'altro nel pervenire a conclusioni compatibili con quelle Patrizi pur non condividendone la radicale contestazione della teoria aristotelica.

Di Salviati, studiandone la strategia difensiva del *Furioso*, Javitch (1999a: 216) ha scritto che «si rimane più colpiti dalle sue abilità retoriche che dalle sue intuizioni sul poema»¹⁵⁸, insieme sottolineando come gli argomenti ai quali il filologo dedica il maggiore sforzo sono «l'interpretazione della *Poetica* di Aristotele, l'autorità dei modelli dell'epica antica, e precisamente ciò che tali modelli esemplificano» (*ibidem*). Questo comporta che, per quanto differentemente da Patrizi, anche Salviati guardi al problema testuale del *Furioso* da un'angolazione che lo trascende, essendo il suo scopo ultimo, come si è anticipato prima, la rivendicazione «[del]la parità con la poesia antica che la moderna poesia italiana ha raggiunto» (*ibid.*: 217). Nel percorso affrontato qui, tuttavia, ciò che conta non è direttamente lo sforzo apologetico riguardante il *Furioso* né il tentativo di più ampio raggio sulla letteratura moderna, ma la possibilità, indicata dall'operazione di Salviati, di sottoporre a critica alcune categorie consolidate: in questo senso, forse, l'apparente carattere paradossale che settori della sua argomentazione manifestano potrebbe essere dovuto al definitivo affermarsi di quelle stesse posizioni che Salviati si incarica di mettere in questione. Come a dire che, una volta chiuso l'orizzonte polemico, le idee perdenti decadono a paradossali, inaccettabili quasi fossero immediatamente inadeguate, mentre in realtà la loro inadeguatezza è almeno in parte spiegabile come risultato dello stabilizzarsi della teoria su prospettive diverse.

In margine alla sezione introduttiva di questo capitolo, si era avuto modo di ricordare come la figura di Salviati – e di conseguenza il suo ruolo nella controversia letteraria di fine secolo e le tesi e i toni in questa manifestate – sia stata protagonista di un dibattito tra gli studiosi, divisi tra chi ha insistito sull'aspetto eminentemente polemico del suo intervento a seguito del dialogo di Pellegrino e chi, invece, ha cercato di metterne in luce la coerenza rispetto a convinzioni di lunga durata, attenuando in tal modo il peso di accenti talvolta aspri, peraltro riconducibili a precisi codici letterari (Brown 1974: 226-227), a favore di

¹⁵⁸ Di contro, per Sberlati (2001: 284), *Lo 'Nfarinato secondo* contiene «una delle analisi più calibrate e pertinenti di tutto il secolo».

una valutazione complessiva delle idee dell'accademico fiorentino. In questa sede, quantomeno implicitamente, si privilegerà la seconda tra le due opzioni citate, ma è pur vero che non si vuole tentare una ricostruzione dettagliata della disputa¹⁵⁹ e che, quindi, mancherebbero gli strumenti per ricavare un'originale interpretazione d'insieme del profilo di Salviati.

Ripartendo ancora una volta dal *Carrafa*, è bene ribadire che esso sancisce «il principio di identificazione delle regole di Aristotele con la loro esemplificazione nei poemi epici antichi» (*ibid.*: 213): per Pellegrino, in altre parole, «imitare la pratica di Omero e di Virgilio era la sola via di adeguarsi ad Aristotele», mentre «divergere da loro significava», di necessità, «divergere da Aristotele» (*ibidem*). Di contro, la posizione di Salviati prevede, di nuovo secondo Brown, che possa darsi "epica", e in particolare epica aristotelica, «in una maniera completamente diversa da quella degli scrittori epici dell'antichità» (*ibidem*). Date queste premesse, si intuisce agevolmente l'ardua tesi che Salviati si incarica di dimostrare, ovvero che il *Furioso* sia «un poema epico in senso proprio» (Javitch 1999a: 205), capace «non soltanto [...] di conformarsi del tutto ai requisiti stabiliti da Aristotele per l'epica», ma addirittura di adattarsi a tali regole «meglio di quanto avessero fatto i modelli indicati dallo stesso Aristotele» (Weinberg 1961: 1042), e di provare così «la validità della tradizione nazionale, la sua superiorità su quella classica, la sua necessaria *indipendenza*» e, infine, «il bisogno per la moderna letteratura italiana di esprimersi in base a condizioni desunte dalla propria tradizione» (Brown 1974: 213-214).

La mossa principale che Salviati compie nella sua confutazione riguarda, fin dalla *Stacciata prima* – la prima risposta, appunto, al *Carrafa*, seguita dalla *Replica* di Camillo Pellegrino e dal successivo e conclusivo *Nfarinato secondo* di Salviati – la (presunta) distinzione di genere tra epica e romanzo, ciò che a un tempo avrebbe minato l'applicabilità di Aristotele al 'romanzo' medesimo e che, soprattutto, avrebbe consentito di leggere quest'ultimo, come in effetti aveva era accaduto, come prodotto inferiore perché non regolare:

¹⁵⁹ Sulla disputa, oltre agli studi su cui si fonda questo capitolo (Hempfer 2004; Javitch 1999a; Weinberg 1961) cfr. Hathaway 1962; Brown 1970; McKinney 1989; Di Sacco 1997; Gigante-Sberlati 2003 e, in via più compendiosa e con un giudizio di fondo molto limitativo, Gigante 2007: 215-221.

Questa differenza da Romanzo a eroico è una vanità: e tanto è eroico il Danese, l'Aspramonte, e la Spagna, quanto Vergilio, e Omero, avendo, e questi, e quegli per argomento azione eroica: ma i primi sono pessimi poeti, e scempiati: i secondi ottimi, e meravigliosi. (Salviati 1588: 34)¹⁶⁰

Abolita ogni separazione di genere in favore di una distinzione «tra buona e cattiva poesia» (Javitch 1999a: 200), Salviati guadagna la possibilità di istituire una continuità tra testi che l'avversario, ma con lui tutta la linea aristotelica più intransigente, concepiva come afferenti ad aree diverse. Aristotelico, infatti, è anche lo stesso Salviati, che riconosce alla *Poetica* una validità derivante non dall'essere a capo di una nobile e antica tradizione ma, come ha rilevato Brown (1974: 215), dall'incarnare «la Ragione, una Ragione senza tempo né luogo, valida nel mondo moderno come nel mondo classico»:

Le regole dell'arte sono veramente nella poesia, come le massime nelle scienze: ma non per ciò, che dice l'Attendolo, cioè per avere avuti più chiari scrittori ma per l'essere fondate su la ragione: senza la quale non basterebbe ne l'esempio d'Omero, ne l'autorità d'Aristotile, il quale non ne lasciò ammaestramento nella Poetica, che non fosse fondato sulla stessa ragione. (Salviati 1588: 144)

Decisiva è l'operazione con cui Salviati separa «l'autorità di Aristotele dall'esempio di Omero» (Brown 1974: 215), dissolvendo il rapporto di reciproco sostegno nel quale l'uno e l'altro erano tradizionalmente disposti e attribuendo loro una validità dovuta all'indipendente corrispondere alla 'ragione' di cui si è detto. Rispetto alle posizioni di Patrizi, Salviati si colloca in questo passaggio all'esatto opposto, perché laddove il primo aveva individuato incoerenze tali da minare su un piano propriamente concettuale l'attendibilità della *Poetica*, il secondo afferma invece la assoluta razionalità del testo di Aristotele. La professione di aristotelismo, tuttavia, accomuna Salviati al suo rivale Pellegrino soltanto a un primo livello, perché la difesa dell'*Orlando furioso* dell'uno, non diversamente dall'attacco dell'altro, è sì condotta nel nome

¹⁶⁰ I numeri di pagina, anche per la *Stacciata prima*, sono quelli dell'*Infarinato secondo*, che include i testi precedenti, tanto di Pellegrino quanto dello stesso Salviati.

di Aristotele, ma «sull'onda di una interpretazione del tutto differente della *Poetica*» (*ibid.*: 216), un testo che, qualora appunto «correttamente interpretato» (*ibidem*), può rivelare la totale conformità del poema di Ariosto ai suoi precetti.

Al di là dei singoli elementi su cui si costruisce l'intervento di Salviati – che peraltro, osserva Brown (*ibid.*: 218), sembra consapevole che «provare a tutti i costi che in ogni aspetto Aristotele convalidi la pratica di Ariosto conduca a eccessi e a una falsificazione critica» –, deve essere evidenziata una dinamica ricorrente della sua argomentazione, al tempo stesso opposta e complementare rispetto a quella, più consolidata e non meno artificiosa, che prevede di sostenere la regolarità dell'*Orlando furioso*: ci si sta riferendo al costante tentativo di scoprire nei modelli riconosciuti di Omero e di Virgilio, le «imperfezioni» (Javitch 1999a: 210) di cui era stato accusato il romanzo moderno, una tattica in grado di come «quei poemi esemplari possedessero le stesse strutture discutibili che si supponeva squalificassero il *Furioso* dai ranghi dell'epica» (*ibid.*: 238). Salviati adotta questa strategia riguardo a diverse questioni sollevate da Pellegrino e, prima, da altri detrattori del poema di Ariosto: Hempfer (2004: 104), per esempio, ha notato il gesto critico con cui Salviati «cerca di eliminare [...] l'accusa di finzionalità contro i romanzi, presentando i poemi epici antichi come altrettanto finzionali», e ciò in contrasto con la «storicità» dei testi classici allora considerata «quasi [...] evidente» (*ibidem*)¹⁶¹. D'altro canto, il tema su cui è opportuno soffermarsi per illustrare la peculiarità di questo procedimento di Salviati è quello dell'unità, e questo tanto perché egli si dimostra «particolarmente sottile nello sfidare la nozione di unità dell'epica sostenuta dai neoaristotelici» (Javitch 1999a: 210), quanto per il motivo che è proprio questo parametro che, una volta affermato, costituisce il principale fondamento per molte delle costruzioni teoriche successive e con esse dell'abituale concetto di 'epica' come genere letterario.

Snodo essenziale del dibattito cinquecentesco, e già ben prima della controversia tra *Ariostisti* e *Tassisti*, l'unità di azione è uno degli argomenti più importanti che Pellegrino brandisce contro l'*Orlando*

¹⁶¹ In questo senso, più consueto è ricordare come non soltanto nel *Furioso*, ma pure «nei poemi omerici [...] si trovino, accanto ai protagonisti di più alto rango, individui di bassa estrazione» (Javitch 1999a: 202), un'osservazione più tendenziosa che ingenua condivisa da altre figure che si sono esaminate fin qui.

furioso, producendo non soltanto una severa critica del poema, ma anche il suo inserimento nel genere inferiore del romanzo. Contro questa lettura, Salviati in primo luogo rileva che, se Aristotele prescrisse per il poema eroico l'«imitazion d'illustre azione», egli «disse *azione*, e non *azioni*, perciocché quel primo numero, in somiglianti modi di dire, è appo i linguaggi indeterminato, e significa così l'uno, come i più» (Salviati 1588: 40): scopo dell'osservazione, presto esplicito, risulta l'idea secondo cui «che la predetta azione sia tutta, e finita, e avente giusta grandezza» è qualità richiesta «non all'Eroico, ma al perfetto poema eroico» (*ibidem*). Se l'iniziale acquisizione che deriva dalla nota citata consiste nell'impossibilità di rifarsi alla molteplicità delle azioni per classificare un testo come romanzesco, i passaggi successivi comprendono sì il tentativo di difendere il *Furioso* stesso sulla base dell'unità¹⁶², ma soprattutto la dimostrazione che i poemi classici non escludono i caratteri a tutta prima più antiaristotelici – e tra questi, la molteplicità medesima – di cui il testo di Ariosto era stato considerato titolare. In contrasto con la necessità dell'ordine di disposizione degli eventi all'interno della trama, per esempio, Salviati argomenta che

Se Aristotile affermasse [...] una esser quella favola, cioè avere una azion sola, le cui parti son disposte sì fattamente, che trasportatane una da un luogo ad un altro, o distaccatala dal corpo si trasforma, e si muta il tutto, affermerebbe espressa menzogna. Perciocché, si come il corpo d'un uomo, per l'aver gli stinchi, dove la polpa della gamba hanno gli altri, o sette dita in ciascuna mano, sarebbe pure un corpo solo, e non più; così per lo scambiare il luogo loro ad alcune delle sue parti, o per aggiugnerle qualche membro, non perderebbe l'Iliade o l'Ulissea, o l'Eneide l'unità della favola, se per altro vi si ritruova. (*Ibid.*: 64)

Bersaglio ultimo dell'osservazione è indubbiamente l'idea, che nei modelli classici del genere epico, ogni componente sia connessa all'altra secondo un rapporto di necessaria coerenza tale da proibire qualsivoglia risistemazione della materia al di fuori dell'ordine che manifestano i testi medesimi: rovesciando la celebre affermazione tassiana, si potrebbe

¹⁶² Contro l'idea delle azioni multiple rilevate da Pellegrino, Salviati controbatte che «queste più azioni, nel *Furioso* dell'Ariosto, bisogna provarle, e non presupporle» (Salviati 1588: 59), producendosi poi nello sforzo di dimostrare l'unità di intreccio del poema: cfr. Javitch 1999a: 207-208.

quindi dire che, quand'anche «una sola parte» venisse «o tolta via o mutata di sito, il tutto *non ruinerrebbe*»¹⁶³. Di estremo interesse, però, è soprattutto la strategia retorica adottata da Salviati, che riesce ad appropriarsi di una delle più frequenti metafore dell'unità, e cioè quella organica, torcendola a vantaggio di un'argomentazione radicalmente opposta: il corpo, qui, cessa di essere quel tutto alla luce del quale ogni parte trova la sua non rinunciabile e non modificabile posizione, facendosi al contrario rappresentazione di una totalità elastica che, proprio per il fatto di essere al di là della somma delle sue parti, è capace di restituire a esse un senso d'insieme oltre ogni presunta deformità/difformità. A rigore, infatti, lo scatto critico di Salviati risiede nel prendere in considerazione un corpo deforme e nel far notare che, per quanto appunto abnorme, esso resta nondimeno un corpo, e perciò *uno*. Unità che, ancora, è capace di prodursi oltre ogni vincolo di causalità e di «dependenza» tra le varie parti, tra «favola» ed «episodi», tra «azione» e «azioni»:

E qual dependenza nell'Iliade con la guerra troiana, o con l'ira e sdegno d'Achille avrà lo sbombettare, e l'addormentarsi, che fanno insieme Giunone e Giove, nel principio del primo libro? e nella fine del terzo Paris, ed Elena, messi nel letto insieme da Venere, esser parimente stati oppressi da dolce sonno? Quale col viaggio d'Ulisse e nell'Ulissea, l'adulterio di Venere con lo Dio Marte, cantato da quel Demodoco nel convito del Re Alcinoo nell'ottavo libro di quel poema? E nel quindicesimo la novella, o storia raccontata da quel porcaio, come dell'isola di Siria rapito fosse già da' Fenici, e stato venduto a Laerte? Quale con la venuta d'Enea in Italia, nell'Eneade di Vergilio, la favola d'Ercole, e di Cacco, raccontata da Evandro distesamente, e i versi cantati da' Sacerdoti, e da i cori? (*Ibid.*: 142)

A proposito di questo passaggio, ma più in generale riguardo al programma di Salviati e alle sue modalità di attuazione, Javitch ha

¹⁶³ Continua poco dopo Salviati (1588: 65): «Parimente qual cosa ci vieterebbe il rimuovere interamente della predetta Iliade le predette prime battaglie: e dall'Eneade tutto 'l già detto arrivo d'Enea a Dido, con ciò, che quivi operò: le leghe fatte in Italia, gli aiuti, che gli sorvennero, Turno tutto, con ciò che ne finge il poeta? Qual riguardo dico, che ad unità di favola attenga, avrebbe vietato il farlo? Addunque unità di favola non avrà alcuno di quei poemi, che per esemplo dell'unità ci son messi innanzi da voi».

brillantemente osservato che, rispetto a un Fórnari, il procedimento di «assimilazione» che coinvolge il poema ariostesco e i poemi antichi è sì «ancora l'obiettivo», ma la direzione in cui esso viene perseguito risulta ora del tutto ribaltata:

Il *Furioso* non è più visto come un poema epico classico in abiti moderni; è l'*epos* a rivelarsi molto più moderno di quanto non fosse immaginabile in precedenza. Per dimostrare come gli epici antichi possedessero un'unità che non escludeva la varietà e la molteplicità del poema ariostesco, Salviati libera l'epica di Omero e di Virgilio dai rigidi standard di unità e coerenza che alcuni neoaristotelici le avevano imposto; e, nello stesso tempo, sfida tali norme. (Javitch 1999a: 211-212)

Sebbene la modernizzazione dell'epica non sia il fine conclusivo di Salviati, è vero che la sua lettura appare uno dei tentativi più evidenti di conseguire questo risultato, e in tal senso è utile rimarcare il valore di documento. Prova di una possibilità di leggere l'epica, e dunque di pensare a essa, al di fuori della rigidità normativa dovuta al serrarsi del legame tra Aristotele e Omero, la reazione di Salviati al *Carrafa* testimonia una linea senz'altro minoritaria – come minoritaria, del resto, è quella di Patrizi –, ma degna di essere valorizzata in quanto manifestazione concreta, e di lì in poi sempre più eccezionale, della discutibilità di un canone, o più correttamente di un'idea di canone. Non di un canone, certo, perché i testi classici, per quanto letti in una prospettiva non convenzionale, non perdono la loro posizione archetipica; a un'alternativa riguardo all'idea di canone, tuttavia, Salviati è capace di dare voce, poiché, proponendosi l'apertura del canone stesso al *Furioso* e alla letteratura moderna, insieme riapre i presupposti teorici del canone e i suoi modelli pratici a una diversa considerazione.

Di questa differente concezione si può fornire un ulteriore esempio, che emerge quando Salviati si trova a dover affrontare l'accusa, ormai davvero tradizionale, secondo cui l'*Orlando furioso* sarebbe imperfetto a causa dell'eteronomia che gli deriva dal porsi come continuazione dell'*Innamorato* di Boiardo. Il problema, in realtà, concerne l'altrettanto consueto rapporto di perfetta concatenazione tra inizio, mezzo e fine, un tratto la cui prescrizione, come si ricorderà, si combinava in Aristotele all'elogio della scelta di Omero di non raccontare tutta la guerra di Troia, ma soltanto una parte di essa. Salviati interviene sulla questione con

alcune note che, se in prima battuta sembrano al limite del fraintendimento, colgono invece un tratto di ambiguità nell'articolazione dell'*Iliade* e dunque nella struttura del poema epico:

[...] del finimento bisogna dire: che [...] la tante volte nominata Iliade, la quale è posta da Aristotile per la perfetta idea del poema eroico, come nella sepoltura d'Ettore, e nel suo esequio avrà fine, che punto fermi il pensier dell'ascoltatore, il quale alla riuscita di quello assedio ha tutta rivolta la fantasia, ne senza quella può acquetarsi? Per la qual cosa discretamente si vuol guardare a quelle parole, si che direm così, la totalità si determini, non d'un corpo da ogni altro corpo spiccato in tutto, ma d'un membro intero d'un corpo, che si descriva dal suo principio, terminando nella sua fine. (Salviati 1588: 127-128)

Ancora una volta, la metafora organica compare in una declinazione che la sottrae a quella abitualmente impiegata dai critici: Salviati, in questa occasione, intuisce che l'*Iliade* prefigura l'esito complessivo del conflitto troiano pur arrestandosi prima di portarlo a compimento, e si serve della retorica del corpo per dimostrare che non si tratta di scegliere tra la parte e il tutto perché la parte *sta per* il tutto e il tutto è significato – raccontato – dalla parte. Leggibile in due direzioni contraddittorie ma compostibili, la relazione è simmetrica, e come tale vanifica la distinzione stessa tra il tutto e la parte¹⁶⁴: si produce così un'immagine dell'*Iliade*, peraltro riaffermata nella sua posizione di modello, svincolata dall'unità organica di cui la linea aristotelica più conservatrice la vorrebbe dotata. Il testo, insomma, non è un corpo in cui le parti trovino unità sistematica, ma un membro singolo che vale per il corpo tutto: non si nega un'idea di pienezza e di totalità, ma pienezza e totalità rinviano al di fuori di sé, perché il «membro» è sì «intero» e rappresenta tutto il «corpo», e tuttavia rimane «membro», e dunque parte, compiendo e non compiendo interminabilmente quel «corpo» che è e di cui insieme è soltanto un frammento.

Marcato da una retorica innovativa nell'utilizzare in direzione straniante metafore note, l'aristotelismo alternativo di Salviati coglie un'ambiguità in luoghi che, se già non erano comuni per la critica, tali sarebbero diventati nel tempo, ricoprendo un ruolo determinante nella formazione del concetto di epica e nel suo uso in sede ermeneutica. In

¹⁶⁴ Cfr. Matte Blanco 1995 e 2000. Cfr. cap. 1, pp. 27-29.

questo senso, il particolare aristotelismo dell'accademico della Crusca finisce davvero per apparire solidale con l'antiaristotelismo di Patrizi, e nell'una e nell'altra linea è possibile trovare resistenze all'affermarsi di un'idea di perfetta compiutezza – si potrebbe dire: di monologismo – relativa al genere letterario dell'epos. Come già suggerito, che le proposte di Patrizi e Salviati appaiano eccentriche è circostanza che può essere ricondotta alla sedimentazione delle linee interpretative a loro avverse, la cui maggiore chiarezza guadagnata nel corso del secolo non può disgiungersi, soprattutto se osservata ormai da lontano, dalla riduzione dell'originaria conflittualità in favore di una più quieta impressione di *adaequatio*. La questione, in fondo, si potrebbe racchiudere nel domandarsi perché certe letture, un tempo possibili, non sarebbero state poi più possibili in futuro, benché a priori non più arbitrarie né più idiosincratiche di quelle divenute in qualche misura canoniche; per dimostrarlo, però, occorrerà un'ulteriore esplorazione teorica e, infine e soprattutto, un'analisi testuale, la prima rivolta alle teorie del genere più vicine a un lettore moderno, la seconda dedicata al poema eroico – ma si dovrebbe dire ai poemi eroici – di Tasso, elaborato e successivamente interpretato a partire da categorie di cui, più che l'incarnazione, sembra di poter rappresentare il superamento.

Capitolo quarto

Miti moderni dell'epica

1. *L'epica di chi parla di epica (e di romanzo) oggi*

All'atto di individuare «due versanti dell'esistenza storica dei generi», Todorov (1993: 51) con chiarezza osservava che «essi funzionano come "orizzonti d'attesa" per i lettori e come "modelli di scrittura" per gli autori»: da un lato, infatti, «gli autori scrivono in funzione del (il che non significa in accordo col) sistema di generi esistente»; dall'altro, «i lettori leggono in funzione del sistema di generi, che conoscono grazie alla critica, alla scuola, alla rete di diffusione del libro o semplicemente per sentito dire» (*ibidem*). Questa distinzione, peraltro funzionale a una complementarietà dialettica, si ritrova in fondo nell'idea di «doppia virtualità» suggerita più tardi da Bagni (1997: 128) nel corso di una panoramica teorica sulla questione del genere letterario, un oggetto la cui «complessità strutturale», appunto, deriverebbe dall'essere per l'autore «anticipazione di un modello che non è mai semplicemente dato per l'esecuzione, né mai pienamente raggiunto, realizzato nell'opera costruita» e, insieme, dal configurarsi «nella ricezione delle opere – ricezione che è sempre una modalità di organizzare il significato delle opere, che implica e attua un qualche modello di *ordine* delle opere – [come] attiva *risposta* alle opere» (*ibidem*)¹⁶⁵.

Muovere il discorso a partire da queste note inaugurali, allora, permette di comprendere come al concetto di genere letterario si possa guardare almeno da due prospettive diverse – quelle, rispettivamente, dell'autore e del lettore dell'opera del cui rapporto col genere ci si intende occupare. Per quanto riguarda lo studio del concetto di epica condotto qui, è necessario rilevare la portata immediatamente storica di un'analisi che, nelle brevi osservazioni introduttive sopra riportate, si è invece svolta a un livello soprattutto teorico: per l'epica, in altre parole, sembra possibile collocare i punti di vista appena ricordati in epoche distinte, dal

¹⁶⁵ Concise ma utilissime, su questo argomento, le indicazioni di Sinopoli (2002: 90-91), che correttamente avvicina la seconda declinazione del genere tra quelle citate a testo al lavoro di Hans Robert Jauss sull'estetica della ricezione e, prima, a un'impostazione (qui accolta) che risale all'ermeneutica letteraria: per l'uno e per l'altro, allora, si vedano Jauss 1988 e Szondi 1979.

momento che tale concetto sopravvive a quell'«esaurimento del genere che lo ha storicamente realizzato nella scrittura letteraria» (Zatti 2000: 7) di cui non è infrequente trovare tracce nella critica. «Le riflessioni di filosofi, storici e teorici della letteratura – ha scritto proprio Zatti nel suo profilo de *Il modo epico* – hanno «concordemente sancito la morte definitiva dell'epica nell'età moderna in Occidente» (*ibid.*: 5): ciò significa, al fine dell'attuale discussione, che l'epica di cui si tratta *nell'età moderna* è un oggetto al quale ci si può accostare soltanto *da lettori*, da interpreti, mentre svanisce la tensione continua prodotta dall'intreccio di teoria e prassi, di interpretazione e di scrittura che, sintetizzata nel caso emblematico di Tasso, si era avvertita nel capitolo precedente. E così, a condizione di non semplificare queste ultime dinamiche di sforzi congiunti di poetica e di ermeneutica per il periodo cinquecentesco studiato prima, si potrebbe dire che questi due capitoli, il terzo e il quarto, si propongono l'uno come ricerca sulle strategie di costruzione del concetto di epica da parte di chi ancora poteva aspirare a scriverla, l'altro come parallela indagine sull'articolazione del concetto – lo stesso concetto, a patto di accogliere una semplificazione di massima – a opera di chi, vivo e attivo dopo la fine di essa, può esclusivamente leggerla. In realtà, questo scenario non è privo di controindicazioni e di rischi di banalizzazione a proposito della medesima età moderna, perché insistere sul consumarsi di un certo modello di scrittura non rende conto delle «rinnovate potenzialità» (*ibid.*: 14), in senso propriamente epico, di mezzi espressivi recenti – su tutti del cinema –, dell'anelito a una forma epica di alcuni episodi di rilievo del romanzo moderno¹⁶⁶ o, quantomeno, della «vitalità odierna del termine» (*ibid.*: 6-7) nella sua accezione, se si vuole ridotta, riferibile al «modo» (*ibid.*: 5). Resta in ogni caso opportuno tracciare una fondamentale distinzione tra fasi diverse che, servendosi di un altro lavoro di Bagni a propria volta radicato in un importante e già ricordato articolo di Rossi (1971) sui generi nelle letterature classiche¹⁶⁷, è lecito caratterizzare l'una, quella cinquecentesca, nel senso di «una teoria implicita nel farsi stesso della poesia» e, insieme, di «una teoria che si accentua come codificazione normativa, che si pone come norma per rendere possibile il gioco della trasgressione», l'altra, quella novecentesca

¹⁶⁶ Su tale questione, destinata a essere in parte ripresa, il riferimento è al celebre studio di Moretti 1994.

¹⁶⁷ Cfr. cap. 2, p. 46, nota 1.

(ma con imprescindibili prodromi nel secolo precedente), nella direzione di «una teoria che si formula non *nella* poesia ma fuori di essa, come discorso che le si affianca separandosene, istituendosi come distinta strategia enunciativa (*discorso*, appunto, *sulla* poesia)» (Bagni 2001: 5).

Non ci si cautererà mai abbastanza dai pericoli impliciti in queste schematizzazioni di base, e tuttavia pare che il rischio di marcare una linea tra le esigenze e le caratteristiche di aree teoriche distinte possa costituire la premessa per cogliere, sul rovescio delle differenze, la profonda complementarità di entrambe, la reciproca solidarietà nelle modalità di articolazione di un concetto di genere coerente: coerente a tal punto, anzi, da esserlo non a vantaggio, ma a detrimento di se stesso. È bene ripetere ancora, infatti, che il progetto nel cui segno si svolge questa ricerca consiste nel tentativo di dimostrare, lungo significative tappe storiche, la costruzione teorica del concetto di epica in quanto genere letterario e, quindi, di sostenere come esso sia parzialmente inadeguato a cogliere la complessità degli oggetti – dei testi, cioè – che dovrebbe contribuire a spiegare. Occorre subito una precisazione: se si è preferito scrivere «parzialmente inadeguato» e non «errato», ciò non è stato fatto per una pur doverosa prudenza o, peggio, per una strategica reticenza, quanto piuttosto per l'intima convinzione che le teorie di cui si propone una critica non siano direttamente «sbagliate», ma semmai costruite in modo da valorizzare soltanto alcuni aspetti dei loro oggetti a discapito di altri. Queste teorie, dunque, non dicono – o non dicono sempre – qualcosa di non corretto sui testi, eppure non dicono *tutto*: ne consegue che l'obiettivo del presente lavoro non sia una loro semplice – e soprattutto: impensabile – dismissione ma, al contrario, una *integrazione* che sappia giovarsi dell'inevitabile momento della decostruzione per far posto, all'interno di esse, per qualcosa che esse vorrebbero tenere al di fuori: qualcosa che, ci si augura di poterlo dimostrare più avanti, è nei testi, e che tuttavia, attraverso la lente di un concetto di genere non sufficientemente elastico, spesso finisce per rimanerne fuori. Per riformulare la questione in modo più preciso, si potrebbe dire che la teoria dell'epica prevede dei limiti che il testo epico non (o non sempre) si dà: mostrare quei limiti, insieme con le strategie impiegate per giungere alla loro definizione, risulta allora una premessa necessaria per una lettura del testo che possa manifestare fino a che punto essi siano concretamente rispettati.

Il caso di studio testuale sarà rappresentato dal poema tassiano, indicazione volutamente vaga che aspira a designare in senso proprio il complesso del lavoro di Tasso sul poema narrativo tra i due poli della *Gerusalemme liberata* e della *Gerusalemme conquistata*: oggetti, questi, per i quali la categoria di “epica” – insieme con quella, se si vuole opposta, di “romanzo” – ha avuto un sensibile valore euristico in sede critica¹⁶⁸, così come, del resto, lo aveva avuto durante la fase propriamente elaborativa dell'autore¹⁶⁹. A quest'ultimo momento, lo si ribadisca, era dedicata l'indagine dello scorso capitolo (anche se, naturalmente, occorrerà tornerà su luoghi mirati dei testi teorici di Tasso nel corso della successiva analisi testuale); al concetto di “epica” che l'interprete contemporaneo inevitabilmente scopre nel suo bagaglio, invece, si rivolge ora questa sezione. Alludere a un che di inevitabile, per quanto riguarda l'idea di “epica” del lettore attuale, comporta l'affermazione di una costitutiva e necessaria pre-comprensione¹⁷⁰ di cui anche il più rigoroso sforzo di contestualizzazione storica del termine non può interamente disfarsi: non è possibile, e non sarebbe nemmeno giusto, rinunciare del tutto a ciò che il termine medesimo è venuto a significare in anni più recenti in favore di uno studio del poema tassiano condotto a partire da quello che il concetto di “epica” implicava nel Cinquecento.

Nella seconda parte, ci si sforzerà di far notare come la storia della critica tassiana evidenzia tale inaggirabile combinazione di prospettive, che appunto non è un errore, ma la prova, cercata o non cercata, della propria storicità – del proprio «esser-gettati», si potrebbe dire con Heidegger (2005: *passim*) – oltre che di quella, su cui tante volte si insiste, dell'opera. A questo punto, invece, preme compiere un itinerario lungo alcuni degli snodi principali per l'instaurarsi di un significato di epica che, se è troppo rischioso, perché ineludibilmente riduttivo, definire “vulgato”, riveste comunque un ruolo non secondario in ampi settori

¹⁶⁸ Cfr. cap. 5, pp.

¹⁶⁹ Cfr. cap. 3, pp. 131-153.

¹⁷⁰ Rinvio qui alla «pre-struttura» (*Vor-Struktur*) della «comprensione» (*Verstehen*) che Heidegger declina in una «pre-disponibilità» (*Vorhabe*), in una «pre-visione» (*Vorsicht*) e in una «pre-cognizione» (*Vorgriff*): «l'interpretazione di qualcosa in quanto qualcosa», scrive appunto Heidegger (2005: 186), «è fondata essenzialmente mediante la pre-disponibilità, la pre-visione e la pre-cognizione. L'interpretazione non è mai l'apprendimento neutrale di qualcosa di dato».

della critica letteraria, orientando tanto ciò che si potrebbe indicare come «campo di forze»¹⁷¹ (Bagni 2001: 8) dei generi, quanto l'effettiva interpretazione dei testi. Alla disposizione blandamente cronologica¹⁷² del capitolo precedente, si sostituisce qui un andamento in apparenza più irregolare nel quale è tuttavia individuabile una direzione di lettura privilegiata che conduce dalla presa d'atto di fine (da un punto di vista *storico*) dell'epica fino alle condizioni di impossibilità *teorica* del genere, in corrispondenza con l'idea che siano proprio le ragioni teoriche, e non quelle «sociali ed estetiche» (Zatti 2000: 5) a costituire il fattore decisivo per la mancata «sopravvivenza» (*ibidem*) del genere.

Per dare più concretezza a quanto si sta suggerendo, e insieme per osservare come questa ipotesi non sia una completa novità, si può ricordare la pagina d'apertura del *Saggio sulla poesia epica* di Voltaire che, introdotta dall'affermazione secondo la quale «quasi tutte le arti sono state sottoposte ad un gran numero di regole, di cui la maggior parte sono inutili o false» (Voltaire 1999: 15), prevede un attacco contro quei «critici che, a forza di commenti, definizioni, distinzioni, sono riusciti ad oscurare le conoscenze più chiare e più semplici» (*ibidem*). Il discorso non pare inizialmente limitato a una singola disciplina, ma presto esso viene concentrato sulla poesia, perché, appunto,

è soprattutto in fatto di poesia che i commentatori ed i critici hanno prodigato i loro insegnamenti. Essi hanno laboriosamente scritto volumi su qualche riga che l'immaginazione dei poeti ha creato con disinvoltura. Sono tiranni che hanno voluto asservire alle loro leggi una nazione libera, di cui non conoscevano affatto il carattere; parimenti questi sedicenti legislatori spesso non hanno fatto che aggrovigliare

¹⁷¹ Nel lavoro di Bagni, la scelta di indicare quello dei generi come «campo di forze» corrisponde a un condivisibile tentativo di «denunciare l'inadeguatezza della *metafora* di uno spazio dei generi» (Bagni 2001: 7) preferendo un'immagine energetica che «permette di porre l'accento sul genere come *linea di efficacia* nella composizione e sulla fisionomia delle opere» (*ibid.*: 8) a una di «spazio dei generi [...] troppo connotata e orientata [...] come criterio d'ordine» (*ibid.*: 7).

¹⁷² Nel capitolo terzo, l'ordine cronologico ha consentito di disporre i singoli casi analizzati tenendo presenti le tre fasi di massima (ricezione del *Furioso*, elaborazione della *Liberata*, controversia tra sostenitori di Ariosto e sostenitori di Tasso) che si erano indicate nelle battute iniziali della sezione cinquecentesca, ma la prospettiva, anche per quella parte del lavoro, era in primo luogo teorica.

tutto nelle situazioni che hanno voluto regolamentare. La maggior parte ha parlato con gravità di ciò che era necessario sentire con trasporto; e quand'anche le loro regole fossero giuste, quanto poco sarebbero state utili! Omero, Virgilio, il Tasso, Milton, non avrebbero mai obbedito ad altri insegnamenti che a quelli del loro genio. Tante pretese regole, tante costrizioni non servirebbero ad ostacolare i grandi uomini nel loro cammino e sarebbero di debole aiuto a chi manca di talento. Bisogna correre nel mestiere, e non trascinarsi con le grucce. Quasi tutti i critici hanno cercato in Omero delle regole che sicuramente non ci sono. (*Ibid.*: 15-16)

Lasciando al margine questioni che sarebbero rilevanti ma digressive rispetto all'attuale ricerca – per esempio, il rapporto tra il saggio di Voltaire e il tentativo poetico dell'autore da un lato, e l'opposizione, qui solo superficialmente richiamata, tra il «genio» o il «talento» e la «regola» dall'altro –, conta mettere in evidenza l'ultima frase del passaggio citato, quella in cui emerge l'attitudine di una larga parte della critica a intervenire sul testo omerico 'inventando' in esso un livello normativo che, affermato come intrinseco, risulta al contrario estrinseco e posteriore.

Di un meccanismo simile, e questa volta proprio riguardo alla *Gerusalemme liberata* di Tasso, dà testimonianza Manzoni in un efficace passaggio del suo discorso *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e invenzione*:

[...] dall'aver il pubblico europeo mantenuta in grand'onore la Gerusalemme, non mi par che si possa concludere che abbia voluto mantenere in attività l'epopea. Anzi mi par di vedere che, dopo la Gerusalemme, abbia proibito severamente di far più poemi epici. Mi si domanderà dove ho trovata questa proibizione. rispondo che ci sono due maniere di proibire: una diretta e una indiretta; per esempio que' dazi enormi che fanno passar la voglia (a parte il contrabbando) di comprar le merci sulle quali sono imposti. E qualcosa di simile mi pare che avvenga nel caso di cui parliamo. S'è fatto del poema epico un'opera sovrumana, una cosa che, a tutto rigore, assolutamente, non è impossibile, ma che non bisogna mai aspettarsi di veder realizzata di novo. Che molti e molti scrivessero componimenti poetici di qualunque altra specie, nessuno se n'è mai maravigliato; che anche uno tenti di fare un componimento d'una specie nova, e sia pure del genere narrativo, non pare strano, Ma che uno si proponga di scrivere un poema epico,

proprio un poema epico, nella stretta significazione del termine, è una cosa che non si crede subito. Pare quasi la promessa d'un miracolo, una mira spinta al di là del possibile. Gli amici stessi del poeta se ne sgomentano, e quasi l'abbracciano con le lacrime agli occhi, come se andasse alla scoperta di terre incognite a traverso di mari indiatolati, a un'impresa più ardua e più pericolosa di quelle che si propone di descrivere, che so io? a un combattimento con degli esseri soprannaturali. (Manzoni 1973: 1749)

Suggerisce Manzoni che la proibizione del poema epico sarebbe avvenuta per l'imposizione – più correttamente: per la sovra-imposizione – a esso di un sistema di «dazi enormi», e cioè, ancora, di un paralizzante apparato di requisiti tutto posteriore rispetto ai testi: l'irripetibilità del poema, il suo essere «promessa d'un miracolo» e «mira spinta al di là del possibile», è una situazione prodotta dalla chiusura teorica che inibisce in anticipo ogni eventuale esperienza pratica, destinando l'ipotesi di un *nuovo* testo epico a quello che, con Derrida (2003: 204), sarebbe diventato l'«evento», ciò che «deve forare ogni orizzonte d'attesa» (Derrida 1995: 9)¹⁷³ e dunque porsi al di là di qualsivoglia pre-condizione (o regola) data.

Al di là della consonanza con questo richiudersi dell'orizzonte per il nuovo tale da rendere il nuovo possibile soltanto nella forma derridiana dell'impossibilità, occorre osservare come l'operazione di cui parla Manzoni abbia un paradossale effetto retroattivo che tende a rendere impossibile, a propria volta, ciò che era stato possibile prima del consolidarsi di una certa norma. In altre parole: alla luce delle regole – lo si ripeta: degli enormi «dazi» – individuate e magari del tutto create successivamente, sarebbero possibili i poemi precedenti al fissarsi di quelle stesse norme? Sarebbe possibile, cioè, ritornare ai testi da cui si vorrebbe far credere che le regole siano state ricavate? Secondo la ricostruzione di Szondi (1986: 36-37), questo problema era già ben presente a Hegel, critico verso «le teorie normative» e «le poetiche paradigmatiche» – tra le quali annoverava «la *Poetica* di Aristotele, l'*Ars poetica* di Orazio e lo scritto di Longino *Sul sublime*» – perché incapaci di

¹⁷³ Sarebbe limitativo citare singoli lavori di Derrida, oltre ai due richiamati a testo, esplicitamente rivolti al tema dell'evento e alla questione dell'avvenire, dal momento che una quota rilevante dell'opera del filosofo francese è dedicata proprio a questo aspetto, sul quale si vedano almeno le seguenti letture: Di Martino 2009; Petrosino 1997 e 2009; Resta 2003.

proporre una autentica «mediazione» tra «l'astratto e il concreto». La diffidenza di Hegel verso queste teorie si articola in due direzioni: da un lato, «il difetto» di esse «sta nell'astrarre, da un numero molto limitato di opere [...], principî che pretendono di possedere una validità universale a cui invece non hanno diritto, data la limitazione della loro origine concreta» (*ibid.*: 37); dall'altro, la loro

universalità è cattiva non solo perché ha una base troppo specifica, ma perché è necessariamente vuota e banale, in modo che il ritorno al particolare è pressoché impossibile, anche se l'osservanza delle regole nella prassi artistica significherebbe precisamente questo ritorno. (*Ibidem*)

Se il primo punto tocca un aspetto problematico ripetutamente emerso nel corso dell'intera trattazione, e non a caso proprio già dalla sezione dedicata alla *Poetica* di Aristotele, il secondo coincide con l'impossibilità del ritorno dalla teoria al testo su cui poco sopra ci si richiamava. Tale questione, in realtà, non introduce un'integrale novità nella presente discussione, considerato come già il capitolo terzo contenesse alcune allusioni a essa, ma è vero che il tema acquista una rilevanza diversa quando lo si accosti dallo stadio più recente – pur se non ultimo né conclusivo – della teoria stessa: a tale livello, infatti, la teoria, in questo caso dell'epica, occupa la posizione, temporale ma pure culturale in senso lato, più prossima a quella degli interpreti e, insieme, più lontana rispetto ai testi della cui interpretazione dovrebbe farsi strumento. Ecco perché, come si accennava prima, è opportuno immaginare una direzione di lettura che proceda a ritroso muovendosi dalla teoria più aggiornata verso i conflitti attraversati per affermarla e verso le esigenze che a questa affermazione presiedevano, nell'intento di scoprire come al di fuori di quei conflitti e di quelle esigenze i testi possano manifestare significati a rischio di compressione entro una determinata prospettiva teorica: se «il ritorno al particolare», come temeva Hegel, è impossibile, si può dire che da un altro punto di vista il testo (il particolare) sia l'impossibilità, se si vuole la decostruzione, dell'universale – della teoria, cioè, che pretende di determinarne il senso.

Dovendo scegliere un profilo teorico dell'epica che assolva al ruolo di primo stadio da cui organizzare il percorso analitico, sembra preferibile non affidarsi a un lavoro soltanto, ma desumere da testi

differenti, anche non rivolti all'epica in maniera diretta, uno schema coerente. Sulla scorta di un'impostazione dovuta soprattutto a Bachtin, che a propria volta pare fondarsi su alcune suggestioni di Schlegel¹⁷⁴, l'opposizione creatasi tra 'epica' e 'romanzo' consiglia di non trascurare, nel tentativo di individuare un'idea diffusa dell'epica, la caratterizzazione che di essa emerge in lavori rivolti al polo del romanzo. Capita, per esempio, che una certa concezione dell'epica traspaia in essi come un che di taciuto se non di rimosso. E così, pur se sarà più evidente dopo la lettura di diretta di Bachtin, è bene abituarsi fin d'ora a gettare qualche sospetto su ritratti del romanzo condotti nel nome delle parole-chiave che il testo seguente propone:

Non è facile immaginare una forma letteraria che sia al tempo stesso familiare e sconosciuta, visibile e inafferrabile, dotata di una certa stabilità e sempre pronta a rimettersi in moto, a disfare la tela già intessuta, a cancellare le tracce e i risultati per ricominciare tutto da capo. Il romanzo è proprio questo. Il romanzo è qualcosa che fa parte dell'esperienza di ogni lettore, che sembra immediatamente accessibile e che tende quasi a identificarsi con l'idea stessa di libro, di testo letterario, ma è anche qualcosa di cui non si può cogliere pienamente l'identità, perché il suo universo è troppo vasto, perché i termini in gioco sono molti e gli strumenti in nostro possesso, dopo tutto, non sono né sofisticati né infallibili. In nessun'altra regione letteraria, si può dire, è facile perdersi, ritrovarsi, imboccare una via che assomiglia a un'arteria principale ma che finisce subito in un vicolo cieco, in un nuovo intrico di strade e stradette. Le parole che salgono automaticamente alle labbra, pensando al romanzo, sono *apertura, varietà, molteplicità, dinamismo, libertà*. Sembra che nessuna regola o restrizione, in questo campo, si possa ritenere del tutto attendibile; sembra che il periodo di evoluzione del romanzo, breve ma incredibilmente intenso, sia stato segnato da una tale catena di successi, di crisi e di metamorfosi da rendere quasi impossibile l'orientamento in mezzo a un insieme di risultati così diversi, spesso in contrasto tra di loro. (Bertoni 1998: 1; corsivi nel testo)

¹⁷⁴ Individua giustamente questo rapporto Mazzoni (2011: 26), chiarendo come Bachtin (1979) sviluppi l'idea di Schlegel (1991 e 1998) secondo cui «il romanzo è la prima forma letteraria importante nata al di fuori delle norme millenarie, scritte e non scritte, che governavano la poetica antica e la poetica classicistica»; «privo di regole», esso «muta di continuo e assorbe gli altri generi».

«Apertura», «varietà», «molteplicità», «dinamismo», «libertà». Non si vuole affatto sostenere che questi termini siano inadeguati a descrivere il romanzo né, del resto, che lo sia quanto si aggiunge, nello stesso profilo del romanzo, qualche pagina più avanti, dove si afferma che

il romanzo, rispetto alla stabilità istituzionale degli altri generi, tende a esprimere un acuto senso del provvisorio, del parziale, del relativo. Paradossalmente, la sua cifra ideologica consiste proprio nella facoltà di respingere ogni ideologia precostituita, perché il divenire continuo della struttura e dei temi finisce per intrecciare diversi punti di vista, diverse concezioni della vita e del mondo che possono convivere e illuminarsi tra di loro. La pluralità del romanzo, in fondo, ci dice che l'ultima parola sul mondo non è ancora stata pronunciata, che la storia è ancora in movimento e che i tasselli di questo gigantesco puzzle, prelevati dalla vita senza restrizioni né censure, compongono un'immagine che si può continuamente distruggere e rimescolare, per tentare sempre una nuova, dinamica e provvisoria combinazione di frammenti. (*Ibid.*: 13)

Tuttavia, benché non errata, questa idea di «pluralità» e di resistenza a ogni ideologia – traduzione a livello assiologico di un paradigma di apertura formale tratteggiato sopra – riposa sull'opposizione con ciò che, nel testo, si indica come «stabilità istituzionale degli altri generi»: e non è difficile comprendere, anche prima di un'analisi più ravvicinata di Bachtin, a quali (anzi, a quale) genere in particolare si alluda, se è vero che, appunto, «epica e romanzo sono diventati un luogo classico di confronto delle teorie letterarie, come generi fra loro collegati [...] nelle forme dell'antagonismo» (Zatti 2003: 136). In altre parole, l'insieme di termini formato da *apertura*, *varietà*, *molteplicità*, *dinamismo*, *libertà*, *pluralità*, così come la «facoltà di respingere ogni ideologia precostituita» offrendo una sempre rinnovata e precaria «combinazione di frammenti», rimanda a un parallelo e opposto insieme in cui trovano posto *chiusura*, *unità*, *univocità*, *stabilità*, *dovere* e, ancora, *totalità* e affermazione, o quantomeno convalida, dell'ideologia: tutti tratti, questi ultimi, che variamente sono stati attribuiti all'epica, come in parte si è già visto e in parte si continuerà a vedere. Da questo rapporto strutturale, deriva che il romanzo acquisti la propria intelligibilità in quella declinazione a partire da un confronto oppositivo che senz'altro produce apprezzabili risultati

sull'oggetto che pretende illuminare (sul romanzo stesso, quindi), ma parallelamente inevitabili semplificazioni sull'oggetto (l'epica) di cui si serve per la comparazione. Guardare neutralmente a profili del romanzo articolati per contrasto con l'epica, in modo sì implicito ma non dubitabile, può dunque comportare un'altrettanto implicita convalida del concetto di epica necessario a quel medesimo contrasto: cautelarsi contro questo effetto collaterale, occorre ribadirlo, non conduce a mettere in questione ciò che del romanzo si scrive in un dato testo – non è lo scopo di questa ricerca –, ma soltanto a circoscrivere la teoria a un raggio di applicabilità che le sia più appropriato e a relativizzarne le acquisizioni.

Scandita da una citazione tratta dal saggio *Why the Novel Matters* di Lawrence a cui è affidato il compito di tenere viva nel lettore la principale novità introdotta dal romanzo come genere letterario – «nulla è importante se non la vita»¹⁷⁵ –, la recente e mirabile *Teoria del romanzo* di Mazzoni offre un'analisi che sarebbe riduttivo e penalizzante ricondurre allo schema oppositivo a cui si è alluso e sul quale si fondavano studi precedenti, e in particolare il celeberrimo e omonimo saggio di Lukács che si esaminerà più avanti. Nondimeno, il ritratto del romanzo come «genere della particolarità» (2011: 365-368), per quanto non inesatto, non riesce a disfarsi del gesto di delimitare una zona oltre la quale, ma si dovrebbe dire *prima* della quale, questa «particolarità» non sussiste:

Il romanzo è il genere della particolarità: esprime un piano dell'essere che, per secoli, le altre formazioni discorsive hanno ignorato o colto a fatica. Anche quando l'invenzione della fotografia e del cinema ha consentito di rappresentare l'apparenza sensibile attraverso i *media* dell'immagine e del suono, il romanzo ha conservato la supremazia nella mimesi della vita interna e dei rapporti fra gli esseri umani e le forze che li attraversano. Raccontare qualsiasi cosa in qualsiasi modo significa affermare la centralità degli individui singolari, riproducendone i modi d'essere oggettivi, immaginandone i modi d'essere soggettivi e

¹⁷⁵ Un espediente, questo, già praticato da Mazzoni nello studio *Sulla poesia moderna* (2005), che deve essere considerato complementare rispetto al più recente lavoro sul romanzo: in quel primo testo, la frase era la seguente: «le forme dell'arte registrano la storia degli uomini con più esattezza dei documenti».

«In guisa d'acqua che rinchiusa ingorga»

seguendo la dispersione minuta, anomica di ciò che esiste.
(Mazzoni 2011: 366)

E inoltre:

In ogni romanzo aleggiano molti punti di vista e la possibilità teorica di raccontare le cose in un'altra maniera: e questo perché si ammette che ogni persona, in teoria, abbia il diritto di rappresentare il mondo secondo il proprio angolo percettivo ed etico. (*Ibid.*: 367)

Sembra opportuno insistere sul fatto che non si sostiene che queste idee, a proposito del romanzo, siano 'sbagliate'; resta però da chiedersi: è vero che «le altre formazioni discorsive hanno ignorato o colto a fatica» la particolarità? E rovesciando in domanda l'affermazione citata in seconda battuta: soltanto il romanzo dà l'occasione di vedere e raccontare le cose da punti di vista diversi, segmentando «il mondo in mondi» (*ibid.*: 372)? Non si dovrebbe infatti dimenticare che nel momento in cui si suggerisce, appunto, che tale «segmentazione» è «il primo contenuto cristallizzato» nel romanzo e che in esso, «travolte dal livellamento democratico degli scopi e dei desideri personali, scompaiono le gerarchie», si implica necessariamente che quelle gerarchie prima c'erano, stabili e non questionabili proprio in ragione di un ordine preciso secondo cui dovevano essere disposti gli stessi scopi e desideri personali. È un tratto su cui bisogna soffermarsi, perché con queste ultime categorie si reintroducono all'altezza dei criteri utili a distinguere il romanzo dagli altri generi, e soprattutto dall'epica, alcune opposizioni di lunga durata nella tradizione critica. Basterà leggere la pagina in cui Mazzoni, ripercorrendo l'evoluzione del *novel* nella fase precedente del *romance*, accoglie senza riserve la famosa asserzione hegeliana, diffusa in realtà già prima di Hegel, «secondo la quale il romanzo si interessa alle storie e alle passioni di uomini privati, rendendo secondario ogni trasporto per le cause collettive in nome delle quali gli eroi dell'epos agiscono» (*ibid.*: 153): e così, si dice, accade per la prima volta col romanzo che «i racconti occidentali attribuiscono così tanto peso a personaggi che agiscono, di fatto, per passioni e fini privati» (*ibidem*). Mazzoni, insomma, recepisce quella cesura «fra la classe di testi che appartiene alla famiglia dell'epos e la classe di testi che appartiene alla famiglia del romanzo» di cui egli

stesso delinea la genealogia con magistrali doti di chiarezza e sintesi: scrive lo studioso che, secondo Hegel,

gli eroi epici agiscono per scopi collettivi e sostanziali, gli eroi romanzeschi agiscono per scopi privati e insostanziali. Da queste teorie sarebbe nato un *topos* della critica letteraria novecentesca, cioè l'idea che la differenza fra epica e romanzo segua la frontiera fra la chiusura comunitaria e l'apertura individualistica, fra il pubblico e il privato, fra l'unità e la varietà. Il confronto fra i due generi che troviamo in *Teoria del romanzo* di Lukács o in *Epos e romanzo* di Bachtin è una rilettura di questi temi, e un'antitesi simile attraversa ancora, in forme molteplici, il discorso critico contemporaneo. (*Ibid.*: 154)

Nella sezione che riguarderà Hegel, destinata a concludere il presente capitolo, ci sarà la possibilità di verificare se una concezione di questo tipo realmente esaurisca tutte le potenzialità critiche dell'opera del filosofo sui generi letterari in questione; ciò che conta, per il momento, è constatare come Mazzoni, con la sua teoria del romanzo, per certi versi ripeta l'operazione di distinguere l'epica e il romanzo stesso sul solco determinato da una catena di opposizioni tra le quali è possibile annoverare quelle tra *pubblico* e *privato*, tra *universale* e *particolare*, tra *collettivo* e *individuale*, tra *unità* e *varietà*. Si vedrà proseguendo che la serie non è limitata alle coppie appena passate in rassegna, ma risulta al contrario capace di innestare su queste nuovi – e di nuovo oppositivi – significati; è fin da subito il caso di notare, però, come per sancire la novità del romanzo, il suo essere la forma dell'arte in cui trovano espressione i termini collocati nella seconda posizione di ciascuna coppia citata, sia necessario produrre un contrasto che automaticamente attribuisce all'epica i termini opposti, e *soltanto* quelli. «Le azioni epiche e tragiche», scrive Mazzoni sulla traccia di alcune osservazioni di Hegel,

hanno un significato universale perché costruiscono e simboleggiano le sorti collettive: fanno riferimento a un'epoca nella quale le istituzioni non si sono ancora irrigidite in meccanismi sovraperpersonali e le gesta di un singolo individuo possono avere un significato cosmico-storico, come accade nell'*Iliade*, quando lo scontro fra Achille ed Ettore decide, in un grande duello pubblico, la sorte di due popoli. (*Ibid.*: 241-242)

D'altro canto, nel tempo della «prosa del mondo»¹⁷⁶, contraddistinto dal fatto che in esso «i destini generali sono decisi dagli Stati, dalle leggi, dalle istituzioni e l'agire individuale ha un valore limitato» (*ibid.*: 242), «le traiettorie individuali sono condizionate da forze sovraindividuali» (*ibid.*: 243); con questa svolta,

all'arbitrio dell'azione di pochi subentra la certezza della legge; all'assorbimento dell'individuo nella collettività subentra il diritto alla libertà soggettiva, a perseguire interessi puramente personali e a ricercare una felicità privata. (*ibid.*: 273)

Le sfere del «privato» e del «pubblico», dell'«individuale» e del «collettivo», del «particolare» e dell'«universale» prendono a dividersi con nettezza, e la teoria dell'epica, rovescio della «teoria del romanzo» che dà il titolo al lavoro di Mazzoni, destina il proprio oggetto nell'insieme definito dal secondo termine di ciascuna opposizione, espungendo da esso ogni possibilità di contaminazione. Si tornerà su questo punto tanto in prospettiva teorica quanto in direzione testuale, nel tentativo di dimostrare la possibilità di un'articolazione diversa delle opposizioni e quindi dei generi letterari che a esse fanno riferimento: ai fini attuali, basterà aver compreso quanto, ancora una volta, la costruzione teorica del romanzo presupponga e insieme proponga una particolare, e forse strumentale, costruzione teorica dell'epica.

Tuttavia, a una caratterizzazione dell'epica che rimane oppositiva alla sua radice non si sottraggono trattazioni direttamente rivolte all'epica stessa. Si ritorni, per esempio, a *Il modo epico* (2000) di Zatti, non l'unico lavoro dedicato dall'autore all'argomento, ma certo il più ampio in prospettiva storico-teorica. Rinviando alla sezione tassiana una discussione più ravvicinata delle pagine dedicate al rapporto tra il *Furioso* e la *Liberata* – importanti perché prossime ad altri celebri studi dello stesso Zatti e come quelli inclini a sovrapporre marcate assiologie e suggestioni interpretative moderne (per sommi capi, quelle desunte dal Girard del «desiderio mimetico» e dal Freud del «ritorno del rimosso» mediato dalla lezione di Orlando nel senso di un «ritorno del represso») agli schemi della poetica cinquecentesca¹⁷⁷ –, ci si può concentrare sul

¹⁷⁶ Su questa famosa espressione hegeliana, cfr. Ginsburg-Nandrea 2003.

¹⁷⁷ Cfr. Zatti 1983 e 1990; e inoltre, cfr. Freud 1970 (57-297), 1972 (7-211) 1977a (81-114), 1977b (193-249) e 1978 (197-201); Orlando 1992 e 1997; Girard 1965.

concetto generale di epica che il citato lavoro presenta, ponendo specificamente l'attenzione sull'*Iliade*, dal momento che, senza peraltro manifestare le riserve che si sono avanzate nel corso del primo capitolo sull'effettiva adeguatezza a essa della *Poetica* aristotelica, si legge (appunto, non-problematicamente) che «con la forza della sua arte Omero [...] ha scritto un testo e fondato un genere che poi Aristotele [...], con la sua autorità, ha sancito come esemplare lungo i secoli» (*ibid.*: 17). Riprendendo una consolidata tradizione di confronto¹⁷⁸, Zatti scrive che i due poemi omerici si presentano come

modelli primari [...] fortemente dicotomici: da un lato, infatti sta il cosmo statico e circoscritto della guerra iliadica combattuta fra etnie diverse e collettivamente contrapposte, dall'altro quello mobile e avventuroso del viaggio odissiacco di un eroe singolo. (*Ibid.*: 18)

Curiosamente, questa abbozzata fisionomia dei poemi omerici è contraddetta all'interno dello stesso testo di Zatti, quando si dice che

non c'è vera contrapposizione in Omero, il quale fa agire i suoi eroi in un universo che possiamo definire integrato. La caratterizzazione dei Greci come aggressori è cancellata dalla responsabilità morale della guerra attribuita ai Troiani che hanno violato i patti di ospitalità e rapito Elena. Ma l'atteggiamento del poeta resta sostanzialmente imparziale rispetto ai due popoli di cui racconta il conflitto, e anzi non è raro che Omero si rivolga all'uditorio per sottolineare la comune appartenenza a una società che si colloca a grande distanza temporale dalle vicende narrate. (*Ibid.*: 85)

«Etnie diverse e collettivamente contrapposte» da un lato, «sostanziale imparzialità» dall'altro: se si indugia sulla contraddizione, però, non è per uno sterile *divertissement* critico, ma per osservare come in entrambi i casi sfumi una contrapposizione d'altro ordine su cui, in realtà, *Iliade* prende forma. Offuscato dall'opposizione frontale o cancellato dalla neutralità della «comune appartenenza» a una stessa società di Greci e Troiani, si perde il conflitto tra «l'eroe e il re» (Jackson 1982), che peraltro, in altri segmenti del libro, lo stesso Zatti riesce a mettere a fuoco,

¹⁷⁸ Si veda, per esempio, l'ormai classico Genette (1997: 208-209), che appunto ravvisa nel passaggio dall'*Iliade* all'*Odissea* «più della metà del cammino che separa l'epopea dal romanzo».

parlando di un «bifrontismo costituzionale dell'eroe epico» (Zatti 2000: 94) per il quale «il campo dei nemici può allargarsi [...] fino a insinuare la contraddizione nei suoi ranghi» (*ibidem*):

abbiamo un eroe dello 'scettro' e un eroe della 'spada', quello del potere e quello del coraggio, quello dello Stato e quello della forza, quello della ragione e quello della passione, quello del pubblico e quello del privato. In rapida e confusa sequenza: Agamennone e Achille; Enea odissiaco ed Enea iliadico; Carlomagno e Rolando; Goffredo e Rinaldo. All'eroe dello scettro si addicono maturità, consapevolezza e ortodossia; all'eroe della spada gioventù, impeto e devianza. (*Ibid.*: 94-95)

Com'è probabilmente inevitabile in un profilo d'insieme di un genere letterario, nel testo di Zatti giuste osservazioni si mescolano a frettolose distinzioni. Ciò che più conta, però, è che queste schematiche distinzioni si traducono in figure contraddistinte da un'opposizione radicale che all'*Iliade*, e quindi al testo fondante del genere letterario, sembrano difficilmente riferibili. Per esempio: è possibile considerare la coppia formata da «ragione» e «passione» corrispondente al rapporto tra Agamennone e Achille? E ancora: è possibile leggere la relazione tra gli stessi Agamennone e Achille ascrivendo al primo «maturità, consapevolezza e ortodossia» e al secondo «gioventù, impeto e devianza»? Differendo nuovamente di qualche tempo una compiuta discussione delle conseguenze di questo schema di base in termini di generi letterari – saranno evidenti nelle linee interpretative più consuete impiegate *Gerusalemme liberata* –, si può vedere, servendosi di letture più aggiornate dell'*Iliade*, come tale impostazione tradisca, e in un certo senso attutisca, le 'ragioni' di Achille, che nel testo è «ragione» e «passione», «ortodossia» e «devianza». Pur articolato sulle «reciproche pretese di due priorità come il valore sovrano dell'individuo e il principio di autorità» (Paduano 2008: 103), il testo omerico mostra «quanto infondato e mal esercitato sia il principio di autorità» (*ibidem*) medesimo, sancendo «nel modo più limpido lo statuto delle responsabilità di Agamennone» attraverso l'enfasi posta sulle «conseguenze sul piano sociale» del suo «atto prepotente» (*ibid.*: 102), quello stesso atto – il comportamento tenuto verso Crise – che è premessa della scontro con Achille. Quest'ultimo, anzi, è pronto «ad assumersi la responsabilità della *leadership*, quando la pestilenza decima l'esercito greco» (*ibid.*: 122), compiendo così un «gesto

[...] caricato di valore contrastivo, perché surroga la colpevole inadempienza di Agamennone» (*ibid.*: 123). Achille, in altre parole, occupa nel testo *anche* – quantomeno a tratti, ma tanto basta per introdurre una problematica compostibilità – la posizione propria del capo. Inoltre, e questo è il principale motivo di inadeguatezza delle distinzioni appena ricordate, attraverso l'«impeto» e pure la «devianza» dell'eroe si compie un'impresa che è, nelle sue ricadute, collettiva oltre che individuale: se quell'impeto e quella devianza sono in contrasto con la guerra nel suo complesso, essi risultano, tuttavia, gli elementi che insieme contribuiscono a portarla a termine, perché le ragioni 'individuali' di Achille sono tanto antitetiche rispetto al piano sociale quanto necessarie, una volta che si trasformino in desiderio di vendetta, all'esito felice della guerra per il piano sociale medesimo. L'«individuale», rispetto al «collettivo», è ostacolo e strumento, impedimento e compimento al tempo stesso: ne deriva che interpretare l'*Iliade*, e quindi l'epica, alla luce di tali dicotomie imponga di separare all'interno del testo ciò che il testo articola sulla non-separazione.

In uno studio più recente, Zatti (2011: 20) ha correttamente scritto che «la percezione dell'epica nella modernità [è] stata condizionata, e in parte falsata, dal rapporto con quella forma concorrenziale di narrazione che è il romanzo moderno», in base a un procedimento di «discutibile polarizzazione» di cui i principali artefici, benché in direzioni diverse, sono Lukács e Bachtin, come si era già detto sopra con Mazzoni¹⁷⁹. Ciò non toglie, però, che le osservazioni dello stesso Zatti siano influenzate da questa prospettiva, perché è alla luce di essa che le categorie necessarie a tali osservazioni prendono a farsi visibili: in particolare, sembra che la lettura dell'*Iliade* sia condotta da a partire da un punto di vista successivo come quello, peraltro da riesaminare a fondo, da cui tradizionalmente si è guardato – lo ha fatto lo stesso Zatti – alla *Liberata*. L'*Iliade*, così, diventa un prototipo della divisione e del contrasto, per giunta suscettibile di essere ridiscussi anche per testi successivi, tra impresa collettiva e fine

¹⁷⁹ Precisa Zatti (2011: 20) che «la prospettiva di Bachtin, in particolare, soffre dei vizi impliciti in ogni prospettiva egemone: come i classicisti del Cinquecento non riconobbero l'incipiente romanzo che per contrasto (e per violazione delle norme aristoteliche), qui, in un'ottica rovesciata, è l'epica a fare le spese nell'età moderna dell'egemonia romanzesca». L'osservazione è corretta, ma deve essere integrata con il richiamo alle potenzialità falsificanti che lo studio contrastivo presenta anche al di là di una sola prospettiva egemone.

individuale – si potrebbe dire: tra epica in senso proprio e contestazione romanzesca –, senza tenere conto che il poema prevede tra l'una e l'altro tanto un'opposizione quanto una coincidenza: una contraddizione, questa, che comporta l'impossibilità di isolare i termini in una reciproca autonomia.

«Individuale» e «collettivo», per l'*Iliade*, sono e non sono lo stesso: la contraddizione dell'epica, dell'eroe epico in seno alla collettività di cui è parte ma insieme di cui non è del tutto parte, non è un semplice contrasto tra «particolare» e «universale», personale e sociale. D'altro canto, proprio a causa di questa contraddizione, l'epica non è priva di una carica aporetica rispetto alla citata «chiusura comunitaria» (Mazzoni 2011: 273) di cui la si vorrebbe considerare emblema a fronte dell'«apertura individualistica» (*ibidem*) del romanzo. «La distinzione fra un eroe direttore dell'azione», ha osservato ancora Zatti a proposito dell'epica moderna,

riflette una preoccupazione politica non estranea alla formazione e al consolidamento dello Stato assoluto: di stabilire il potere attraverso la violenza, ma anche di sottoporre questa a un corretto uso nell'esercizio del governo. La figura carismatica del 'capitano' è lì per garantire che la violenza non sia snaturata nei suoi scopi, ovvero per canalizzare con la sua virtù cristallina l'esercizio della forza, in certo modo neutralizzandola e legittimandola. (Zatti 2000: 96-97)

Il riferimento è all'epica moderna, e infatti si può dire che l'*Iliade* non presenti un'urgenza politica di questo tipo: se la presentasse, però, sarebbe davvero complicato includere nella griglia interpretativa qui fornita le figure di Agamennone e di Achille. Lo scopo collettivo della conquista di Troia, pur se collocato al di là del testo quanto al suo esito – ed ecco un'altra delle ragioni per cui Achille è un personaggio la cui «identità eroica si definisce [...] attraverso il dolore» (Paduano 2008: 49) e lo scacco¹⁸⁰ –, non è salvaguardato da Agamennone più di quanto non lo

¹⁸⁰ Ha scritto Hainsworth (1997: 53) che «l'attenzione, nell'*Iliade*, non è concentrata su ciò che Achille fa, ma sul senso che egli dà alle sue azioni» e che dunque «il poema è la storia della sua anima»: una lettura, questa, in linea con l'interpretazione di Paduano largamente accolta qui. Si noterà che, sulla scorta di quell'identità definita dal dolore, Paduano (2008: 49) afferma che dall'esperienza di Achille discende quella che forse è la più alta

sia da Achille stesso, e proprio dall'Achille che persegue il suo fine individuale di privata (ma già collettiva) vendetta. Parafrasando Judith Butler (2003: 97), è lecito affermare che Achille, e dunque l'eroe epico, è «l'abitante della forma che mette in crisi la forma stessa»: ciò che di «collettivo» l'*Iliade* presenta, infatti, si nega – per via di opposizione – e si afferma attraverso Achille, perché la 'guerra' è contro la 'guerra' di tutti, ma al tempo stesso la guerra collettiva si vince, o almeno tutti (e in particolare Agamennone) credono che si vinca, attraverso quella medesima 'guerra' di Achille.

Ecco dunque la figura dell'eroe – ha scritto Paduano (2008: 10-11) –, ammirato e idealizzato perché possiede le virtù o le qualità apprezzate dal gruppo sociale a cui appartiene; ma le possiede a un livello tale che la superiorità quantitativa si trasforma in una soglia qualitativa, una *diversità*. Tra lui e la pluralità degli altri, la diversità istituisce conflitti che possono occupare tutti i possibili livelli di profondità e violenza: neppure il più duro esce dal quadro di un codice condiviso, ma si situa come opposizione fra un uso eccessivo, o meglio forse, eccessivamente coerente dei valori, e un uso ammorbido dalla considerazione dell'opportunità e del profitto, e reciprocamente limitato nella convivenza quotidiana.

Merita di essere posta in luce la possibile contraddittorietà relativa all'uso «eccessivamente coerente dei valori» comuni, perché è questo tratto che permette di comprendere quanto l'isolamento dell'eroe in seno al suo gruppo non si distingua dalla sua appartenenza a esso e, in parallelo, quanto il piano collettivo non sia separabile, ma al tempo stesso non sia identico, al piano individuale. Questa costitutiva compromissione, allora, determina l'inadeguatezza tanto delle teorie che prevedano una separazione tra epica e romanzo operata nel nome della

rappresentazione e analisi del dolore nella nostra civiltà: la tragedia attica del quinto secolo»; Zatti (2000: 32), dal canto suo, cita «la morte di Ettore, quella predestinata di Achille, la caduta di Troia» come esempi di «una forza di rappresentazione della fragilità della condizione umana che è il contrappunto elegiaco dell'epopea eroica». È quantomeno curioso, se si valutano queste considerazioni alla luce dell'intero percorso affrontato nella presente ricerca, constatare come in entrambi i casi l'epica tenda fuori di sé, verso il tragico da un lato, verso l'elegiaco dall'altro: un segno, forse, che davvero il termine «epica» non cattura tutto ciò che un testo epico contiene.

dicotomia tra «collettivo» e «individuale», perché sarebbe riduttivo ascrivere l'epica esclusivamente alla prima dimensione, quanto l'insufficienza di teorie che individuino tale dicotomia all'interno dell'epica stessa, il cui carattere intrinsecamente contraddittorio, anzi, risulta proprio dalla capacità di affermare le due diverse istanze e insieme di articularle in una modalità che ne decreta la coincidenza e, con essa, il parziale collasso. «Individuale» e «collettivo», cioè, sono ambiti che l'epica, nella sua origine omerica, tratta assai problematicamente, perché il riconoscimento di essi come regimi distinti e la loro mancata distinzione convivono nello stesso testo e, addirittura, nello stesso personaggio – l'eroe – e nei gesti di quest'ultimo. Tanto chi si accosti a questa particolare struttura forte di una netta distinzione tra «individuale» e «collettivo» (e leggendo l'epica soltanto alla luce del piano «collettivo») quanto chi vi si avvicini convinto della piena coincidenza tra l'uno e l'altro polo si troverà insomma alle prese con un meccanismo capace di rovesciare l'interpretazione nell'opposto: la dimostrazione concreta, questa, di come le teorie dell'epica corrano il rischio di fondarsi su schemi non pienamente adatti a fornire una visione del proprio oggetto, capace al contrario di produrre la loro decostruzione.

2. Lukács e Bachtin

In parte replicando la suggestione di Vittorio Strada ricordata da Fusillo (2002: 6) – quella secondo cui per Lukács e Bachtin «si potrebbe scrivere una biografia parallela, alla Plutarco»¹⁸¹ –, è possibile trattare in maniera congiunta i saggi *Teoria del romanzo* ed *Epos e romanzo*, versioni speculari e «rovesciate di segno» (*ibidem*) di uno stesso

mito critico [...] che vede nell'epica la forma originaria per eccellenza, il genere che instaura la letteratura e che fonda l'identità nazionale, grazie a una poesia corale, impersonale, e soprattutto totalizzante; e vede invece nel romanzo la forma secondaria per eccellenza, condannata alla frammentarietà e all'anelito verso una totalità perduta. (*Ibid.*: 5)

¹⁸¹ Per l'affermazione di Strada, che per Lukács e Bachtin parla di «vite intellettuali divergenti», cfr. Strada 1986: 21. Lo stesso Strada si è fatto promotore di un'iniziativa editoriale che accosta alcuni dei lavori di Lukács e Bachtin discussi qui: cfr. Lukács-Bachtin 1976. Sul rapporto tra i due, cfr. Tihanov 2000.

Se questa declinazione del rapporto tra i due generi letterari – non tanto nella polarizzazione di *originario* e *secondario*, quanto nell'idea che la forma del romanzo sia «condannata» a mancare un carattere di totalizzazione proposto come euforico – corrisponde alla prospettiva di Lukács, è sufficiente invertire in positivo quella stessa condanna per ottenere il punto di vista di Bachtin, per il quale, appunto,

l'epica è il polo negativo che implica monoliticità, monologicità, staticità, chiusura nel passato assoluto, cristallizzazione nel canone; mentre il romanzo è il polo positivo che implica plurivocità, dialogicità, dinamismo, e che diventa quasi metafora di uno spirito antigierarchico e antiautoritario, di una linea culturale carnevalesca e dionisiaca. (*Ibid.*: 6-7)

Va precisato che alla base di questo rovesciamento, per Bachtin, c'è «una nuova genealogia del romanzo» (*ibid.*: 7), che, diversamente da quanto ritiene Lukács sulla scorta di Hegel, «non deriva dall'epopea, ma le si contrappone» (Pappalardo 2009: 179), accogliendo al proprio interno «svariate forme marginali e sotterranee della narrazione antica e medievale» (Fusillo 2002: 7)¹⁸². E tuttavia, al di là di questa non

¹⁸² Chiedendosi se e in che senso *Epos e romanzo* di Bachtin possa essere considerato una risposta a Lukács, Cases (1985: 119) ha giustamente osservato che «l'opposizione di fondo sta nella valutazione generale della forma romanzesca», perché «in Bachtin il romanzo è certamente *anche* la forma moderna dell'epos ma non è soltanto questo: è l'erede di tutte le forme irregolari, basse, dialogiche, plurilinguistiche, menippee ecc. che nell'antichità si affiancano alle forme classiche e poi conducono nel medioevo una vita sempre un po' illegittima, ma tenacissima, per trionfare con Rabelais alle soglie dell'evo moderno e poi permeare variamente il romanzo fino a Gogol e a Dostoevskij». In altre parole, «Bachtin», continua Cases, «non è affatto insensibile ai valori dell'epos [...], ma non scriverebbe mai che la grandezza del romanzo si deve alla nostalgia dell'epos. Anzi la totalità dell'epos è per lui chiusura del clan, della stirpe, mentre il romanzo porta una ventata di plurilinguismo e di *sermo humilis* che rompe tutte le barriere e si apre all'infinito in estensione e durata» (*ibid.*: 119-120). Si potrebbe aggiungere, fondandosi su queste stesse osservazioni, che la divergenza tra Lukács e Bachtin risiede anche nella diversa valutazione che essi offrono dell'epos, se è vero che per il primo l'epos è uno stadio verso cui si tende nostalgicamente a tornare – e da questo ritorno il romanzo trae la sua importanza –, mentre per il secondo esso è

coincidenza di impostazione, rimane evidente la complementarità, pur oppositiva, delle due teorie, entrambe inscrivibili nell'alveo dell'*Estetica* hegeliana da un lato¹⁸³, ed entrambe decisive nell'affermare la corrente visione contemporanea dei generi letterari di epica e romanzo dall'altro. Ripensando infatti agli studi ricordati nel primo paragrafo di questo capitolo, non sarà difficile avvertire in essi l'operatività delle proposte di Lukács e Bachtin, quando non addirittura le idiosincrasie su cui queste proposte si articolano: come già ampiamente verificato nella sezione cinquecentesca, e prima ancora nel parte dedicata ad Aristotele, differenza e preferenza sono fattori forse distinguibili ma comunque non separabili, e tali da porsi in rapporto di sostegno reciproco. Non stupisce, allora, che dove la preferenza è più netta – e si vedrà concretamente in quale misura le rispettive preferenze di Lukács e Bachtin siano entrambe manifeste –, più evidente sarà la differenza: un fatto che, di contro, dovrebbe condurre ad assumere con qualche sospetto ogni differenziazione, chiedendosi se essa non sia, in tutto e in parte, l'esito di uno squilibrio assiologico, di una gerarchia latente.

Teoria del romanzo si inaugura nel segno di un celeberrimo «squarcio lirico» (*ibid.*: 5) che esibisce la «nostalgia per la totalità perduta dell'epos» (Pappalardo 2009: 173) e più in generale «per la grecità come età felice, un'epoca che non conosceva dissonanza tra io e mondo» (Fusillo 2002: 5):

Felice il tempo nel quale la volta stellata è la mappa dei sentieri praticabili e da percorrere, che il fulgore delle stelle rischiara. Ogni cosa gli è nuova e tuttavia familiare, ignota come l'avventura e insieme certezza inalienabile. Il mondo è sconfinato e in pari tempo come la propria casa, perché il fuoco che arde nell'anima partecipa dell'essenza delle stelle: come la luce dal fuoco, così il mondo è nettamente separato dall'io, epperò mai si fanno per sempre estranei l'uno all'altro. Perché il fuoco è l'anima di ogni luce e nella luce si avvolge ogni fuoco. Così ogni atto dell'anima riceve un senso e giunge al compimento entro questa duplicità: esso è compiuto nel senso e compiuto per i sensi, è perfetto perché l'anima riposa in se stessa mentre muove all'azione; è perfetto, ancora, perché il suo agire si stacca da essa e, fattosi autonomo,

qualcosa da cui liberarsi, e proprio dall'essere una «forma liberatoria» (*ibid.*: 120), per Bachtin, il romanzo ricava la sua forza.

¹⁸³ A propria volta, Hegel si fonda su Friedrich von Blanckenburg 1965; per questo, cfr. Fusillo (2002: 5), Hiebel (1980²: 250-261), Mazzoni (2011: 153).

perviene al proprio centro e si iscrive in un suo conchiuso ambito. «Filosofia è propriamente nostalgia – dice Novalis – anelito a fare di ogni dove la propria casa». Pertanto la filosofia, sia come forma di vita che in quanto elemento *formante* e contenuto della poesia, è sempre il sintomo della scissura fra *interno* ed *esterno*, il segno della intrinseca discrepanza fra io e mondo, della non-conformità fra anima e azione. È per questo che le età felici mancano di filosofia: è quanto dire che tutti gli uomini di questa età sono filosofi, detentori del fine utopico di ogni filosofia. (Lukács 1972: 35-36)

Felice il tempo, cioè, in cui

la passione è il tramite pre-determinato della ragione sulla via della compiuta realizzazione della propria individualità, e nel delirio del vagheggiamento si manifestano segni misteriosi eppure intelligibili di una forza trascendente altrimenti condannata a restare muta. Solo allora non vi è ancora interiorità, perché non sussiste ancora alcunché che sia *altro* ed esterno all'anima. Ove questa si accinge a gettarsi nell'avventura e ne esce vincitrice, ignoti le sono il vero tormento della ricerca ed il reale pericolo della conquista: mai l'anima arrischia se stessa. Essa non sa ancora che può smarrirsi, né pensa mai che deve cercarsi. È, questo, lo stadio storico-universale dell'epos. (*Ibid.*: 36)

Se è fin da subito palese la «tendenza deliberata a sostituire sistemi generali e astratti ad esempi concreti» (de Man 1975: 66) dovuta a quella «fede nel potere descrittivo delle teorie» che Mazzoni (2011: 385) correttamente ravvisa in opere – tra le quali appunto si contano quelle di Lukács e Bachtin – la cui «potenza sintetica» si lega «alla mancanza di dettagli, alla sicurezza con cui molti dati di fatto vengono ignorati» (*ibidem*), non si fatica a intuire quanto il concetto di unità, che da Aristotele e dalla tradizione successiva è stato ritenuto un tratto qualificante dell'epica, si sia caricato di un significato che apertamente trascende l'elemento formale¹⁸⁴. L'unità ora assurge a un livello

¹⁸⁴ A tal proposito, de Man (1975a: 67) ha osservato che il libro di Lukács «è scritto dal punto di vista di una mente che pretende di aver raggiunto un grado di generalità così avanzato da poter parlare, per così dire, per la coscienza stessa del romanzo».

compiutamente filosofico¹⁸⁵ nel quale si riflette una condizione esistenziale perduta, quella a cui il romanzo moderno anela¹⁸⁶ – pur senza possibilità di raggiungimento – e attraverso cui viene pensato; sembra scontato ricordarlo, ma il titolo del saggio di Lukács indica distintamente il campo cui l'attenzione viene rivolta: il mondo dell'epos, in questo senso, non è tanto l'oggetto quanto lo strumento dell'indagine, la condizione di possibilità che permette al filosofo di formulare le sue ipotesi sul romanzo stesso¹⁸⁷.

Jameson (1975: 201-202), anch'egli osservando come «tutte le analisi lukácsiane del romanzo facciano perno su una sorta di nostalgia letteraria, sulla nozione di un'età d'oro o sull'Utopia perduta della narrazione, nell'epica greca», ha scritto che questa concezione può senz'altro essere considerata «semplicemente una convenzione per fini organizzativi, o una struttura mitologica per inquadrare le analisi concrete del libro», ma che «tuttavia, a lungo andare, la inaccettabilità storica della struttura finisce col viziare le singole analisi». Lo studioso americano ha sviluppato le conseguenze di questa affermazione riguardo al romanzo dell'Ottocento¹⁸⁸; non meno urgente, però, è constatarne la applicabilità al

¹⁸⁵ Scrive Lukács (1972: 68), infatti, che «l'epopea e il romanzo, le due oggettivazioni della grande epica, si differenziano l'una dall'altra non già per una diversa *intentio* creatrice, bensì per la diversa realtà storico-filosofica che si offre loro come materia di elaborazione e oggetto della raffigurazione. Il romanzo è l'epopea di un'epoca nella quale la totalità estensiva della vita non si dà più in forma sensibile, nella quale l'immanenza del senso nella vita s'è fatta problematica, ma che, nondimeno, anela alla totalità. Ravvisare nel verso e nella prosa gli unici elementi decisivi che connotano epopea e romanzo come generi distinti, sarebbe peccato di superficialità e ossequio a criteri meramente artistici».

¹⁸⁶ Cfr. Bedeschi 1970: 18.

¹⁸⁷ Sulla teoria del romanzo in Lukács e Bachtin, cfr. Zangrando 2006 e, comprendendo Hegel, Roset 1993-1994, uno studio cui eccezionalmente mi permetto di segnalare pur non avendo avuto la possibilità di una consultazione diretta.

¹⁸⁸ Cfr. Jameson 1975: 185-204. Tra le tante suggestioni della lettura di Jameson, merita di essere ricordata quella secondo cui la concezione dell'eroe del romanzo proposta da Lukács, che prevede un personaggio costantemente impegnato nel tentativo di un «ritorno a casa», collide con la «descrizione formale [...] del romanzo come un processo di cui non viene dato in anticipo il tracciato» (*ibid.*: 201).

caso dell'epos. Scritto in concomitanza con l'aprirsi della prima guerra mondiale e gravato da un sensibile «alone di pessimismo» (Cases 1985: 111), il libro di Lukács presuppone una reazione al presente che proietta nel passato la ricomposizione di una frattura, di quella «opposizione o scissione di interno e di esterno, di io e mondo, di anima e fare» (Bedeschi 1970: 16) che è avvertita come «un prodotto essenzialmente moderno» (*ibidem*): un'utopia, appunto, anche se contraddittoriamente rivolta al passato e perciò «caduca e insostenibile sia per ragioni filologiche sia per ragioni teoriche» (Cases 1985: 113), dal momento che, come ha scritto Cases sulla scorta della *Dialettica negativa* di Adorno, «i tempi beati di Lukács non sono mai esistiti, la violenza e la repressione hanno sempre regnato e l'utopia è concepibile solo nel futuro» (*ibidem*). La ricerca di un'ideale restituzione, invece, spinge Lukács a coprire ogni frattura dell'*hic et nunc* e del romanzo, genere che dell'*hic et nunc* è espressione, nell'*illic et tunc* dell'epos, collocando quest'ultimo al di qua delle scissioni che caratterizzano la modernità:

L'epopea ritrae una totalità della vita in sé conchiusa; il romanzo cerca, plasmandola, di scoprire ed edificare la totalità nascosta della vita. La datità strutturale dell'oggetto – la ricerca, dell'angolo visuale del soggetto, altro non è se non il segno del fatto che tanto nella totalità oggettiva della vita quanto nel suo rapporto con i soggetti non v'è alcunché di spontaneamente armonico – è ciò che sostanzia e informa la raffigurazione: le lacerazioni e gli abissi che la situazione storica comporta vengono così anch'essi fatti oggetto della raffigurazione e non possono né devono essere dissimulati con gli espedienti della composizione. Così la particolare *intentio* che caratterizza la forma del romanzo si oggettiva come psicologia degli eroi romanzeschi. I quali sono dei cercatori. Il fatto puro e semplice del cercare indica che non si danno immediatamente né gli obiettivi né le vie per raggiungerli, ovvero che il loro darsi come immediata e inamovibile realtà psicologica non è esplicita intelligenza di nessi veramente essenti o di necessità etiche, bensì *solo* un fatto meramente psichico cui non necessariamente deve corrispondere alcunché nella realtà effettuale o in quella delle norme. (Lukács 1972: 73-74)

L'incompiutezza del romanzo – le sue «lacerazioni», i suoi «abissi» – risalta per contrasto, e lascia l'impressione che nella «totalità della vita in sé conchiusa» dell'epopea non sussista, a rovescio, alcuna discontinuità.

Ci si tornerà in sede di analisi testuale, ma è bene ricordare da subito come letture aggiornate dell'*Iliade* – e si badi che proprio a Omero, e sostanzialmente soltanto a Omero, Lukács pensa quando parla di «epopea»¹⁸⁹ – insistono sul tema della «scelta»¹⁹⁰ a proposito di Achille, e dunque dell'eroe epico per eccellenza, scoprendo in tal modo versanti del poema assai meno catalogabili entro i paradigmi, congiunti, di «unità» e «totalità»¹⁹¹.

Ancora Cases (1985: 112) ha notato che «la *Teoria del romanzo* è una curiosa e irripetibile sintesi di hegelismo e di romanticismo», e si può avanzare l'ipotesi che sia proprio questa combinazione quella che conduce Lukács a insistere, e insieme a tramandare all'elaborazione

¹⁸⁹ Ecco un esempio suggestivo e quanto mai palese di questa unicità epica di Omero: «Ove l'anima non conosca ancora l'abisso che è in lei, tale da invitarla a tuffarsi o da sospingerla ad altezze impraticabili; finché la divinità che governa il mondo e partisce gli ignoti e ciechi doni del fato, oscura epperò familiare e imminente si erga davanti agli uomini che come un padre a guida del suo piccolo, allora ogni atto aderisce alla realtà dell'anima. Essere e destino, avventura e compimento, vita ed essenza sono allora concetti identici. Perché così suona la domanda a cui l'epos dà risposta: come può la vita pervenire all'essenza e nutrirsi? Ora, l'inimitabilità e l'inattingibilità di Omero – a rigore solo i suoi sono poemi epici – risiedono nel fatto che egli ha trovato la risposta prima che l'incedere dello spirito sui cammini della storia rendesse incalzante ed esplicita la domanda. Chi lo voglia, è da qui che deve prendere le mosse per indagare il segreto della greccità, della sua compiutezza per noi inconcepibile e della sua insuperabile estraneità al nostro mondo: il greco conosce solo risposte, non conosce domande; conosce soltanto soluzioni (ancorché per lui incomprensibili), ma nessun enigma; conosce solo forme, non caos che sia» (Lukács 1972: 37).

¹⁹⁰ Cfr. Wofford 1992 e Paduano 1997 e 2008.

¹⁹¹ Si veda, per esempio, questo passaggio sulla greccità: «Il mondo del senso è tangibile e perspicuo, solo si tratta di scoprire in esso il «luogo» destinato all'*uno*. L'errore può essere, in questo modo, solo un eccesso o un difetto, null'altro che mancanza di misura oppure di intendimento. Perché al sapere si giunge solo sollevando veli che nascondo o offuscano, creare è ricalcare e riprodurre essenze visibili ed eterne e la virtù null'altro che la compiuta conoscenza delle vie da percorrere; e l'estraneità al senso deriva unicamente dall'eccessiva e incolmabile distanza dal senso stesso. Questo è un mondo omogeneo e neppure il divorzio di uomo e mondo, di io e tu, è tale da infrangere la sua monolitica coesione» (Lukács 1972: 39).

teorica successiva, il mito di un'epopea che presenta i caratteri individuati nel primo paragrafo di questo capitolo. Romantica, in particolare, è l'«esaltazione del mondo dell'epos che pone una barriera invalicabile tra antico e moderno» (*ibidem*) in funzione anzitutto anticapitalistica, ma di un anticapitalismo che, appunto romantico e non ancora marxista, vede il capitalismo come «una caduta incomprensibile e ingiustificabile da un'epoca beata» (*ibid.*: 116), e non come «una fase necessaria e positiva nella storia dell'umanità, senza la quale il socialismo non sarebbe possibile» (*ibidem*). Evidentemente hegeliani¹⁹², d'altro canto, sono i concetti attraverso cui quello slancio romantico si declina, e soprattutto il ricorrente fondarsi sui termini di «individuale» e «collettivo»:

L'eroe dell'epopea, a ben vedere, *non è mai* un individuo. Da sempre si è considerato caratteristica peculiare dell'epos il fatto che il suo oggetto non è il destino individuale, bensì il destino di una collettività: a ragione, dal momento che la perfezione e la compiutezza del sistema dei valori che connotano il cosmo epico formano un tutto troppo organico perché una parte possa rinserrarsi a tal punto in se stessa e a tal punto fondare su se stessa da pervenire alla propria quiddità interiore e costituirsi a individualità. L'onnipotenza dell'etica, la quale assume ogni anima come *unica* e ineguagliabile, è ancora estranea e straniera a questo mondo. Quando la vita in quanto tale trova un senso immanente in se stessa, sono le categorie dell'organicità quelle che tutto reggono e disciplinano: la struttura e la fisionomia individuali derivano dall'equilibrio della mutua dipendenza di parte e tutto, non già dal polemica riflettere-su-se-stessa della personalità isolata e smarrita. Il significato che un accadimento assume in un mondo così conchiuso e compatto è pertanto sempre *quantitativo*: l'insieme delle avventure che tale accadimento simboleggia acquista il proprio peso in ragione dell'importanza che esso ha per le fortune o la sventura di una grande collettività organica, di un popolo o di una stirpe. (Lukács 1972: 81)

Se il romanzo è il genere di un'epoca che non può che muoversi nell'ambito del frammento, del particolare, dell'«individuale», l'epopea, al contrario, è contraddistinta da un carattere totale, universale e collettivo che le vieta di accedere al regime dell'individualità stessa: la

¹⁹² Per ciò che nel Lukács di *Teoria del romanzo* sfugge all'eredità hegeliana, cfr. Bedeschi (1970: 15-21) e Cases 1985.

compiutezza è tale da superare la semplice sussunzione delle parti nell'intero, producendo anzi la sparizione di quelle in questo. In altre parole, l'epopea, con Lukács, perde completamente la dimensione dell'«individuale» per consegnarsi alla «totalità organica» (*ibid.*: 82) priva di fratture e di contraddizione: quando si nomina il termine «individuale», relativamente all'epica, ciò consiste in una sorta di illusione, di un espediente argomentativo utile a giungere nel punto in cui quello stesso «individuale» evapora nel collettivo che solo ha rilevanza nel mondo dell'epopea.

Come si vede, «individuale» e «collettivo» prendono a essere termini che si escludono a vicenda parallelamente ai generi letterari, se non addirittura alle epoche del mondo, che ne costituiscono le manifestazioni artistiche: al romanzo, e soltanto al romanzo, compete l'«individuale»; all'epos, e soltanto all'epos, compete il «collettivo». Sulla strada della riconciliazione che Lukács insegue nell'epoca perduta della grecità, tende piuttosto ad articolarsi una dicotomia, diversa ma pienamente complementare a quella suggerita da Bachtin, che comporta da un lato l'irrecuperabilità della «totalità» epica per il romanzo, dall'altro l'inaccessibilità della individualità, e quindi della modernità del romanzo, per l'epica. L'operazione di porre a contatto i due generi letterari, insomma, induce a vedere l'uno per ciò che l'altro non presenta, insistendo su un carattere differenziale che radicalizza fino all'unilateralità¹⁹³ l'opposizione: la frammentarietà che Lukács in un certo senso rimprovera al romanzo e l'incompiutezza intesa come apertura e altra possibilità che Bachtin invece plaude richiedono entrambe una compiutezza che, da rimpiangere o da superare, più diventa netta e meglio svolge il proprio ruolo. Si prendano, per esempio, i seguenti brani, in cui Lukács e Bachtin affrontano la questione già aristotelico-oraziana

¹⁹³ A proposito di questo tratto dell'opera di Lukács, Cases (1985: 116) ha scritto che «l'unilateralità della *Teoria del romanzo* è quella di molte opere geniali del nostro tempo, che appartengano o meno alla *Geisteswissenschaft*», aggiungendo che «se dovessimo usare l'*Origine del dramma tedesco* di Benjamin come manuale di storia letteraria del Seicento, staremmo freschi». La cautela implicita in questa osservazione di Cases – la genialità dell'opera, inscindibile dalla sua unilateralità, la rende insieme preziosa e non del tutto attendibile – non è stata sempre osservata dalla critica, come si vedrà incline a dar credito alle opposizioni che il testo di Lukács (unilateralmente, appunto) propone.

dell'inizio *in medias res*, e quindi della necessità per l'epos di non raccontare tutta la storia, ma soltanto un segmento di essa:

Ora la collettività è una totalità organica, concreta – e perciò in sé significativa; questo spiega perché il complesso delle avventure di un'epopea è sempre articolato e mai rigidamente compiuto: essa è una realtà vivente e in sé dotata di una pienezza di vita inesauribile la quale si congiunge e si accosta ad altre realtà viventi, ad essa uguali o affini. L'aprirsi-dal-bel-mezzo e il non-chiudersi-con-la-fine dei poemi epici di Omero si spiegano con la legittima indifferenza del «modo di sentire» autenticamente epico nei confronti di ogni costruzione organizzata in edificio architettonico, e l'intrudersi in essi di elementi estranei [...] non potrà mai compromettere questo equilibrio, perché tutto, nell'epos, vive una vita autonoma e giunge alla propria compiutezza in forza della propria significatività interna. Quanto qui è periferico ed estraneo può tranquillamente tendere la mano a ciò che è al centro; il semplice contatto fra *concreta* genera rapporti e nessi concreti, e ciò che è estraneo e «altro» non compromette, a causa della sua lontananza prospettica e della sua non dispiegata pienezza, l'omogeneità del tutto – e tuttavia possiede l'evidenza dell'esistenza organica. (Lukács 1972: 82-83)

L'epopea è indifferente all'inizio formale e può essere incompleta (cioè può ricevere una fine quasi arbitraria). Il passato assoluto è chiuso e compiuto sia nel tutto sia in ogni sua parte. Perciò ogni parte può essere foggata e presentata come un tutto. L'intero mondo del passato assoluto (ed esso è unitario dal punto di vista dell'intreccio) non può essere abbracciato in una sola epopea (ciò significherebbe narrare tutta la tradizione nazionale), ed è difficile abbracciarne persino un suo segmento appena ragguardevole. Ma in questo non c'è niente di male perché la struttura del tutto si ripete in ogni parte e ogni parte è compiuta e tonda come il tutto. Si può cominciare il racconto quasi da ogni momento e si può finirlo quasi in ogni momento. L'*Iliade* è un ritaglio casuale del ciclo troiano. La sua fine (l'inumazione di Ettore) dal punto di vista romanzesco non potrebbe in alcun modo essere una fine, Ma la compiutezza epica non ne soffre per nulla. Lo specifico «interesse della fine» – come finirà la guerra? chi vincerà? che ne sarà di Achille? ecc. – per quel che riguarda il materiale epico è assolutamente escluso per motivi sia interni sia esterni (l'aspetto di intreccio della narrazione era tutto noto in anticipo). Lo specifico «interesse del seguito» (che cosa avverrà dopo?) e l'«interesse della fine» (come andrà a finire?) sono caratteristici soltanto del romanzo e sono possibili soltanto nella zona

del romanzo e sono possibili soltanto nella zona della vicinanza e del contatto (nella zona dell'immagine di lontananza essi sono impossibili). (Bachtin 1979: 473)

Nell'epos, per Lukács e Bachtin, la parte non è mai una parte. Che la parte valga per il tutto, come si era visto fin dal primo capitolo, è senz'altro vero per l'epica omerica: ciò non toglie, però, che la parte resti una parte, e cioè che essa, contraddittoriamente, stia a un tempo per se stessa e per il tutto. L'ambiguità, invece, non sopravvive nei due testi citati, compressa dall'esigenza di escludere ogni traccia di incompiuto dall'orizzonte dell'epos per preservarne l'assoluta omogeneità. Al di là di singole affermazioni che pure sarebbero problematiche – Bachtin sostiene che l'*Iliade* sia un «ritaglio casuale» della guerra di Troia, laddove Omero era fin dalla *Poetica* di Aristotele lodato per la selezione rigorosa e studiata di una tessera che valesse per l'intero mosaico –, difficile è condividere l'idea che l'epica rappresenti un meccanismo totalmente chiuso e privo di qualsivoglia rinvio oltre se stesso. «Il tempo narrativo dell'*Iliade*», ha scritto Paduano (2008: 113), «non coincide con il segmento di tempo lineare in cui si svolgono gli avvenimenti narrati, ma ingloba una consequenzialità implicita nel presente psichico [...] alla quale tutto tende come a un suo fuoco esterno»: la morte di Achille, in particolare, entra nel sistema del poema omerico senza farne apparentemente parte, compresa in

una possente struttura che scandisce l'equivalenza e la connessione necessaria di tre destini di morte: quello di Patroclo, ucciso al posto di Achille; quello di Ettore, ucciso per ripagare la morte di Patroclo; quello infine di Achille, che da un lato è a sua volta richiesto come vendetta della morte di Ettore, dall'altro risponde alla morte di Patroclo, saturando il bisogno di morte che essa ha indotto in Achille. Ma ciò che più investe di senso compiuto la morte di Achille è che essa *non* sta nell'*Iliade*, si proietta in un futuro che, per quanto prossimo, scavalca i limiti della narrazione. (*Ibid.*: 108)

Contro la lettura di Bachtin, l'*Iliade* non coincide con se stessa da un punto di vista temporale, un fatto che, se non comporta una diretta incompiutezza del testo, quantomeno produce una sorta di duplicità nel suo sistema, poiché, includendo in esso qualcosa che ne è fuori, lo rende insieme più grande (l'*Iliade* va oltre quel che racconta) e più piccolo

(*Illiade* racconta meno di quel che lascia intendere) di ciò che sembra essere. Sebbene sostenere che *Illiade*, pur articolandosi sulla selezione di un segmento dell'intero conflitto troiano, *stia per* tutta la guerra appaia una posizione corretta – e ancora: tradizionalmente assunta da Aristotele in poi –, non bisogna trascurare come questo «stare per» apra un gioco di identità e di differenza che non è lecito sbrogliare in maniera definitiva: ammesso che *Illiade* non narri tutta la guerra di Troia, essa vale per la vicenda complessiva di quella guerra; ammesso che *Illiade* narri la guerra di Troia, essa non ne racconta che un episodio. Si potrebbe dire, insomma, che *Illiade* funzioni sul rapporto metonimico, o più precisamente sineddochico, della *pars pro toto* e che da questa struttura ricavi la sua pienezza (la parte, appunto, vale per il tutto) e insieme la sua incompiutezza (la parte resta parte), il suo essere al di là e al di qua di quel che è: in nessun caso, comunque, sarà opportuno considerare la metonimia all'insegna della sola coincidenza tra il tutto e la parte, perché in tal modo finirebbe per smarrirsi ciò che di ambivalente si annida nella sua struttura¹⁹⁴.

Proprio l'ambivalenza rimane viceversa estranea all'orizzonte dell'epos nella versione che di esso dà Bachtin, per il quale «il problema di un'altra possibilità» (Bachtin 1979: 473) è di esclusiva pertinenza del romanzo. A dare la misura di quanto riduttiva sia una lettura dell'epos, e quindi dell'*Illiade* come emblema del genere¹⁹⁵, che ne espunga ogni contraddizione e soprattutto il tema di possibilità alternative interne, basterebbe ricordare il fatto che almeno due tra i recenti studi del testo omerico – peraltro reciprocamente indipendenti – fanno riferimento a una (o a più) «scelta/e» di Achille fin dai rispettivi titoli: *The Choice of Achilles* di Susanne Wofford (1992) e *Le scelte di Achille* di Guido Paduano (1997) forniscono in tal senso elementi utili per mostrare che *Illiade* contempla non soltanto risposte – come voleva già Lukács (1972: 37), convinto,

¹⁹⁴ Con le categorie di Matte Blanco (1995 e 2000), si può affermare che la metonimia conserva il suo potenziale se intesa come una figura – come una struttura, in questo caso – in grado di far convivere asimmetria e simmetria senza sacrificare del tutto la prima in nome della seconda: serve una distinzione tra la parte e il tutto e serve, insieme, la loro coincidenza – una coincidenza che, lo si ribadisca, non deve giungere fino al collasso della differenza.

¹⁹⁵ Sul concetto di genere in Bachtin, cfr. Flamend 1984. Per una presentazione critica di Bachtin, cfr. Todorov 1990; Clark-Holquist 1991; Ponzio 2003; Sini 2011.

appunto, che Omero avesse trovato «la risposta prima che l'incedere dello spirito sui cammini della storia rendesse incalzante ed esplicita la domanda» –, ma anche domande capaci di metterne in questione le presunte certezze: Wofford, per esempio, si è concentrata sulle similitudini omeriche valorizzandone la funzione contrastiva rispetto all'azione, in particolare sostenendo che in diversi casi «la separazione tra azione e figura produce dubbi riguardo al codice eroico che emerge nel discorso dell'azione» (Wofford 1992: 70). Ancora più decisivo, però, è il fatto che Wofford ravvisi discontinuità e fratture tra i punti di vista presupposti dal testo iliadico¹⁹⁶, che in ragione di ciò diventa un meccanismo multi-prospettico assai lontano dall'interpretazione bachtiniana contrassegnata dalla più chiusa «unità» (Todorov 1990: 118-125): il poema omerico, al contrario, e per giunta al pari di altri testi della tradizione epica successiva, assume l'aspetto di un meccanismo «marcato sia dall'ideologia sia dalla propria resistenza a una definizione ideologica» (Wofford 1992: 8).

Pur non essendo opportuno in questa sede proseguire nell'esame dettagliato dello studio di Wofford, era quantomeno utile ricordarne le linee principali per avere un'impressione, senz'altro generica, della distanza tra una delle letture più moderne dell'epica e la proposta di Bachtin, o più correttamente per predisporre a comprendere, da una diversa angolazione, quanto di unilaterale ci sia in essa. A proposito di unilateralità, peraltro, potrebbe essere sufficiente leggere questo brano dello stesso Bachtin, del tutto esplicito riguardo all'impostazione e agli obiettivi del proprio lavoro:

Il confronto del romanzo con l'epos (e la loro contrapposizione) è, da un lato, un momento nella critica degli altri generi letterari (in particolare, dello stesso tipo della eroizzazione epica) e, dall'altro, ha lo scopo di elevare il significato del romanzo come genere dominante della nuova letteratura. (Bachtin 1979: 452)

Confronto e contrapposizione, insomma, prevedono una precisa gerarchia, presto verificabile tanto a livello del genere letterario – si è significativamente scritto che «tra i diversi generi Bachtin sceglie, come proprio eroe personale, il romanzo» (Clark-Holquist 1991: 354) – quanto all'altezza delle singole dicotomie che la coppia oppositiva formata da

¹⁹⁶ Sul problema dei punti di vista, cfr. anche De Jong 1987 e Rabel 1997.

epos e romanzo comprende. Tra le prime, emerge la polarità tra «compiuto» e «incompiuto», categorie che Bachtin assegna ai generi secondo una declinazione simile a quella di Lukács (epos compiuto, romanzo incompiuto)¹⁹⁷, ma con un rovesciamento di segno: l'incompiutezza del romanzo ora è un pregio, mentre l'idea di «compiuto», per l'epos, si combina con la qualifica di genere «invecchiato» (*ibid.*: 445), «cristallizzato» o addirittura «necrotizzato» (*ibid.*: 456). «Perfezione» e «coerenza» (*ibidem*), allora, finiscono per essere un limite, accentuate a dispetto di ogni eventuale ambiguità dei testi e ridotte a incarnare il rovescio inservibile di quella provvisorietà che sola, apoditticamente, può farsi interprete della provvisorietà del mondo:

Il romanzo è l'unico genere letterario in divenire e quindi esso riflette il divenire della stessa realtà in modo più profondo, essenziale, sensibile e rapido. Solo chi diviene può capire il divenire. (*Ibid.*: 449)

Tradotta in termini astratti, questa affermazione rivela un carattere strutturalmente inquietante («solo chi è *x* capisce *x*»)¹⁹⁸, ma non è questo il punto che si vuole mettere in discussione: piuttosto, ciò che si intende fare è porre in luce le conseguenze che, in una logica di contrasto, asserzioni come quella appena citata presentano per ciò che attiene alla configurazione dei generi letterari. Le peculiarità del romanzo, infatti, si chiariscono opponendosi alle caratteristiche dell'epica: esse prendono evidenza distinguendosi da quelle ma, al tempo stesso, danno un'evidenza nuova – e nuovi valori – alle medesime qualità da cui pretendono di differenziarsi. Dopo aver individuato tre tratti che connotano il romanzo – «la tridimensionalità stilistica», «il mutamento radicale delle coordinate temporali del personaggio letterario», «la nuova zona di costruzione del personaggio [...], zona che è appunto quella del massimo contatto col presente [...] nella sua incompiutezza» (*ibid.*: 453) –,

¹⁹⁷ Sarà bene ripetere, con Clark e Holquist (1991: 366-367), che «il teorico che più si avvicina all'analisi di Bachtin è Lukács, sebbene quest'ultimo giunga a conclusioni del tutto opposte. Laddove Lukács si rammarica della morte dell'epopea e della nascita del romanzo, Bachtin, che vede una sopravvivenza di tendenze epiche nei generi non romanzeschi, si compiace del loro sgretolarsi nel romanzo».

¹⁹⁸ Per una differente – e, credo, più condivisibile – impostazione del rapporto di conoscenza che si instaura tra l'«altro» e lo «stesso», cfr. Orlando 1996.

infatti, Bachtin organizza un «confronto» (*ibid.*: 454) tra il romanzo e l'epopea istituito con lo scopo precipuo di chiarire in maniera specifica il secondo e il terzo degli elementi appena ricordati; a tal fine, egli indica che

l'epopea come genere letterario determinato è caratterizzata da tre aspetti costitutivi: 1) oggetto dell'epopea è il passato epico nazionale, il «passato assoluto», secondo la terminologia di Goethe e di Schiller; 2) fonte dell'epopea è la tradizione nazionale (e non l'esperienza individuale e la libera invenzione che ne deriva); 3) il mondo epico è separato dal presente, cioè dal tempo del cantore (dell'autore e dei suoi ascoltatori), da una distanza epica assoluta. (*Ibid.*: 454-455)

Senza soffermarsi sulla riconoscibile oltre che esplicita coloritura romantica del passaggio in questione, si può dire che esso colga complessivamente nel segno, individuando il dato temporale quale fattore distintivo del genere letterario e, insieme, quale linea di demarcazione tra epopea e romanzo¹⁹⁹. Su questa base, però, Bachtin provvede presto a innestare ulteriori significati e assiologie, estendendo ben al di là del tema del tempo le acquisizioni guadagnate entro quell'ambito. Questa tensione a investire un'idea condivisibile (perché non in contrasto con i testi epici di cui si può fare esperienza) di un senso nuovo si avverte già in un brano come il seguente:

[...] proprio perché è separato da tutti i tempi successivi, il passato epico è assoluto e perfetto. Esso è chiuso come un cerchio e in esso tutto è terminato e compiuto interamente. Nel mondo epico non c'è posto per alcuna incompiutezza, apertura, problematicità. Non vi è lasciata alcuna scappatoia verso il futuro; è autosufficiente e non richiede né presuppone alcuna continuazione [...]. La compiutezza e la chiusura assolute sono il singolare aspetto del passato epico assiologico-temporale. (*Ibid.*: 457-458)

Nel corso di queste pagine, si realizza una prima torsione. Partendo dalla distinzione tra epos e romanzo intesi rispettivamente come generi del passato e del presente – una partizione del tutto legittima almeno a un livello generale, ma come si è accennato sopra non resistente a una

¹⁹⁹ Enfatizza correttamente la radice temporale dell'analisi bachtiniana De Meijer (1985: 278).

considerazione più ravvicinata del testo omerico –, se ne ricava, per l'epos, un'idea di «compiutezza» che, fondata nel regime temporale (ciò che è passato deve essere necessariamente compiuto), sfocia nel territorio del «senso» e del «valore»:

Il mondo epico è compiuto totalmente non solo come evento reale di un passato lontano, ma anche nel suo senso e nel suo valore: non lo si può mutare, né reinterpretare, né rivalutare. È pronto, compiuto e immutabile e come fatto reale e come senso e come valore. È questo a determinare l'assoluta distanza epica. (*Ibid.*: 459)

Poco più avanti, Bachtin opera un altro spostamento, se si vuole ancora più decisivo, facendo valere per l'«uomo» – categoria in cui confluiscono personaggi, autore e lettore – ciò che fino a quel momento è stato possibile sostenere a proposito del tempo. In altre parole, il passato si trasforma in *compiutezza*, e quest'ultima, astratta dalla sua radice temporale, prende a essere una caratteristica da utilizzare per definire il genere epico in molteplici settori della sua struttura; ciò che sembra di poter cogliere, nella trattazione di Bachtin, è uno slittamento dal piano estetico-formale a un livello compiutamente etico-assiologico – un passaggio dalla forma del genere alla sua (presunta) ideologia:

L'uomo dei generi letterari alti e distanziati è l'uomo del passato assoluto e dell'immagine di lontananza. Come tale, egli è del tutto compiuto e concluso. Egli è compiuto a un alto livello eroico, ma è compiuto e esasperatamente completo, è tutto qui, dal principio alla fine, coincide con se stesso, è assolutamente uguale a se stesso. Inoltre egli è tutto esteriorizzato. Tra la sua vera essenza e la sua parvenza esteriore non c'è la minima divergenza [...]. Egli è diventato tutto ciò che poteva essere ed egli poteva essere solo ciò che è diventato. Egli è tutto esteriorizzato anche in un senso più elementare, quasi letterale: in lui tutto è aperto e detto ad alta voce, il suo mondo interiore e tutte le sue caratteristiche, manifestazioni e azioni esteriori si trovano su uno stesso piano. Il punto di vista da cui egli guarda se stesso coincide interamente con quello da cui lo guardano gli altri, la società (la sua collettività), il cantore, gli ascoltatori. (*Ibid.*: 475-476)

Facendo ancora una volta ricorso a letture dell'*Iliade* citate in precedenza, e in primo luogo a quella di Paduano, si potrebbe mostrare quanto il poema omerico – innanzitutto nella figura del suo eroe

principale – sfugga alla vertigine di compiutezza cui lo assegna Bachtin: «l'infinito emotivo» di Achille, per esempio, «contiene anche angoli, pieghe oscure di inconoscibilità» (Paduano 2008: 33) che non sono accessibili al lettore né al personaggio stesso, intuibili, ma non sondabili, al momento della risposta con cui l'eroe dichiara agli ambasciatori l'impossibilità per Agamennone di risarcire l'offesa inflittagli²⁰⁰. Analogamente, e lo si è già ricordato, sarebbe possibile contestare l'idea di univocità del punto di vista dell'*Iliade*, se è vero che, al contrario, ne è stata ora valorizzata la «pluralità», peraltro insieme con «la polifonia espressiva» e «la visione antibellica e antiautoritaria» (Fusillo 2002: 11).

E tuttavia, confutare direttamente quanto Bachtin afferma o implica è meno importante che osservare il procedimento attraverso cui egli distingue due oggetti – due generi letterari – che diventano l'uno il rovescio dell'altro. «Il mondo epico», scrive Bachtin (1979: 476), «conosce solo un'unica e unitaria concezione del mondo interamente compiuta, ugualmente obbligatoria e indubitabile per i protagonisti, per l'autore e per gli ascoltatori»: fare affidamento su un'affermazione come questa per leggere l'epica, però, significa trascurare il fatto che essa non derivi tanto da un'analisi diretta dell'epos in sé, quanto piuttosto da una prospettiva di studio che assume il romanzo quale suo oggetto privilegiato, e si serve del resto come scala attraverso cui raggiungere il punto di vista utile a illuminarlo. Nei tempi moderni e nel romanzo,

l'uomo non è incarnabile interamente nell'esistente carne storico-sociale. Non ci sono forme che possano interamente incarnare tutte le sue umane possibilità e esperienze e nelle quali egli possa esaurire se stesso tutto fino all'ultima parola – come l'eroe epico o l'eroe tragico – forme che egli possa riempire fino all'orlo, senza nello stesso tempo traboccarne. Resta sempre un'eccedenza irrealizzata d'umanità, resta sempre un bisogno di futuro e un posto necessario per questo futuro. Tutte le vesti esistenti sono strette (e quindi comiche) addosso all'uomo [...]. L'integrità epica dell'uomo si disgrega nel romanzo anche lungo altre linee: compare una discordanza essenziale tra l'uomo interno ed esterno, grazie alla quale oggetto dell'esperienza e della raffigurazione – dapprima sul piano comico, familiarizzante – diventa la soggettività dell'uomo; compare la specifica discordanza degli aspetti: dell'uomo per se stesso e dell'uomo visto dagli altri. Questa disgregazione della

²⁰⁰ Cfr. *Iliade*, IX, 379-387 (Paduano 2008: 32).

totalità epica (e tragica) dell'uomo nel romanzo nello stesso tempo si unisce alla preparazione di una sua nuova totalità complessa a un più alto grado di sviluppo umano. (*Ibid.*: 479)

Osservate dal punto di vista del romanzo, le parole di Bachtin, per quanto non esenti da vaghezza, hanno un alto valore euristico; d'altro canto, accoglierne tutte le implicazioni comporta l'accettazione di una divisione netta tra «totalità» e «disgregazione», tra compiutezza e incompiutezza, tra l'integrità dell'uomo e la sua integrazione storico-sociale da un lato e l'esperienza della frattura, la soggettività mai pienamente realizzata di un uomo nuovo che non coincide con se stesso dall'altro: seguire Bachtin, insomma, significa dare l'avallo a una cesura tra epica e romanzo così forte da escludere dall'orizzonte della prima tutto ciò che attiene all'ambito del secondo e viceversa, e in particolare tutto ciò che il genere più moderno ha di propriamente *moderno* (la soggettività, innanzitutto, e con essa l'incompiuto, il parziale, l'irrealizzato del possibile che non viene a concretizzarsi).

Lungo una magistrale analisi del *Contratto sociale*, Paul de Man (1997: 268) ha notato che «Rousseau chiama naturale ogni tappa di integrazione relazionale che precede quella sotto esame al momento»: nel caso di Rousseau, «la decostruzione di un sistema di relazioni rivela sempre una tappa di maggiore frammentazione che può essere chiamata naturale in rapporto al sistema sottoposto alla decostruzione» (*ibidem*). Con le dovute differenze, si può dire che per Bachtin, e in modo diverso per Lukács, valga un'operazione in qualche misura analoga, intesa a fare dell'epos una sorta di «totalità monadica» (*ibidem*) che funga da stadio anteriore di un mondo letterario, quello del romanzo, irrimediabilmente (e felicemente o infelicemente, a seconda che si tratti di Bachtin o di Lukács) frammentato, lacerato, incompleto. Che l'investimento positivo cada sul piano dell'epica, come avviene per Lukács, o viceversa sul piano del romanzo, come è per Bachtin, resta condivisa, per i due teorici del romanzo stesso, la necessità di individuare un momento più arcaico del tutto sottratto alla molteplicità e all'incompiutezza della forma romanzesca.

Nel testo di Rousseau, come ha rilevato de Man, ciò che è *naturale* «dissimula il fatto di non essere esso stesso che un sistema di relazioni tra gli altri, e si presenta come il solo e vero ordine delle cose, come natura anziché come struttura», raggiungendo così l'autorità che gli consente di

sostituire «il suo sistema relazionale a quello che ha contribuito a dissolvere» (*ibidem*). «Strumento decostruttivo» e insieme «risultato della decostruzione» (*ibid.*: 269), però, il termine «naturale» appare in Rousseau «auto-decostruttivo», perché «una decostruzione mira sempre a rivelare l'esistenza di articolazioni nascoste e di frammentazioni dissimulate entro presunte totalità monadiche» (*ibid.*: 268): in altre parole, «la natura decostruisce la natura», poiché «essa genera senza fine delle altre "nature" secondo un modello di regressione eternamente ripetuto». È questo il limite delle analogie che è possibile individuare tra il meccanismo descritto da de Man nella sua analisi di Rousseau e l'insistere sull'opposizione tra epos e romanzo nei testi di Lukács e Bachtin, un limite che corrisponde in definitiva alla differenza tra la decostruzione per come viene pensata da de Man – un'auto-decostruzione, quindi, un procedimento che avviene da sé nei testi – e la decostruzione di cui è interprete Derrida, cioè quel gioco di rovesciamento e di spostamento condotto sulle opposizioni binarie e implicitamente o esplicitamente gerarchiche. Poco importa che, come ormai si è detto più volte, la gerarchia rechi un segno o il suo opposto, e dunque che sia l'epos, come è il caso di Lukács, o il romanzo, come avviene per Bachtin, il polo privilegiato, perché di gerarchia, in un modo o nell'altro, sempre si tratta:

L'opposizione fra epica e romanzo ricalca dunque una serie di grandi binarismi su cui si è costruita l'identità occidentale, e che la cultura contemporanea sta rimettendo in discussione; binarismi in cui il primo termine ha sempre i caratteri dell'originarietà e quindi della superiorità: natura/cultura, pubblico/privato, collettivo/individuale, oralità/scrittura, tragedia/commedia, maschile/femminile. (Fusillo 2002: 7)

Alcune delle coppie elencate in questo brano sono già emerse nel corso della discussione portata avanti fino a qui, altre verranno apertamente in luce in fasi successive. Nel passo citato, Fusillo mette in rilievo soltanto un lato della gerarchia, quello che assegna la posizione dominante all'epos (e perciò quello di Lukács, per semplificare), ma, come si è detto sopra, basta rovesciare la direzione del rapporto per ricavarne la declinazione bachtiniana. In entrambi i casi, ciò che resta immutato è l'eliminazione dall'epos di ogni eventuale tratto di ambiguità: al di là della valorizzazione o della svalutazione, insomma,

l'«originarietà» dell'epica rimane estranea alle contraddizioni del romanzo, il derivato che ne prende il posto. Come il termine «naturale» nel Rousseau studiato da de Man, «epos» diventa concetto che dissimula il proprio statuto internamente problematico, lasciando i problemi stessi – e con loro la modernità – al suo opposto, e cioè al romanzo²⁰¹.

²⁰¹ È il caso di notare come una critica simile – o quantomeno compatibile – a quella che in questo paragrafo si è congiuntamente avanzata alle impostazioni se si vuole speculari di Lukács e Bachtin sia stata proposta, da una prospettiva interna alla storia del romanzo, da Margaret Doody. «Bachtin», scrive la studiosa canadese (2009: 22-23), «si apre a una discussione dei romanzi greci e romani dell'antichità, sebbene li rifiuti in quanto imperfetti, anzi arcaici, semplici prototipi. Nell'ambientazione e nell'uso del tempo (il "cronotopo"), questi libri sono "statici", "immobili", privi di "potenziale d'evoluzione, d'espansione, di cambiamento". Io sono fortemente in disaccordo; una discordanza simile con la formulazione di Bachtin su questo punto è stata espressa da David Konstan [1994: 11, 46-47]. Bachtin sostiene che "il mondo antico non riuscì a generare forme e unità adatte al singolo individuo e alla sua vita". I romanzi antichi non hanno nulla d'importante da dire riguardo all'individuo. In [...] questo volume, io contesto implicitamente questa opinione. Il linguaggio di Bachtin ("evoluzione", "espansione") tradisce le origini ottocentesche delle idee moderne sui generi letterari. La tendenza ad identificare una letteratura del passato con la staticità, l'immutabilità (in contrasto con il nostro esuberante mutamento evolutivo) è in se stessa una forma di nostalgia del mondo pastorale. Visioni così idilliache sono state utili ai grandi imperi industriali nel raggiungimento dei loro obiettivi, al grido di "Meglio cinquant'anni d'Europa che un ciclo del Catai"». D'altro canto, prosegue poco oltre Doody, «alcuni critici moderni hanno persino ipotizzato un rapporto inequivocabilmente chiaro tra epica/antichità e romanzo/modernità, anche se pochi sono stati assoluti quanto Georg Lukács, che ha sostenuto l'esistenza di una differenza palese e dimostrabile tra le fasi storiche [...]. Lui sì che vive in un universo ordinato. Passato = Fede in Dio = Epica. Modernità = Assenza di Fede = Romanzo. È possibile che, al contrario di Lukács, i critici non marxisti preferiscano tale paradigma. Dire che l'epoca del primo Cristianesimo è stata in realtà anche l'Epoca del romanzo manda all'aria quest'ordine – ma questa è la verità» (*ibid.*: 23). Da osservare, per completezza, come nella prospettiva di un confronto tra epos e romanzo anche Bachtin – che «aveva un particolare interesse nel negare il controllo del tempo e la coscienza del tempo nella narrativa precedente al Rinascimento» (*ibid.*: 225) rientri perfettamente in quest'ultimo gruppo di critici, e con una posizione non meno assoluta di quella assunta da Lukács. A proposito di questo «interesse» si può ricordare, con la

Nell'ultimo paragrafo di questo capitolo, il prossimo, ci si sforzerà di mostrare come, se da un lato tale situazione critica ha nell'opera di Hegel un suo snodo fondamentale, lo stesso Hegel possa fornire elementi utili per una critica della dicotomia che una lunga tradizione ha tendenziosamente costruito²⁰². Più avanti, nella seconda parte, si passerà a un'analisi del poema tassiano, un testo per il quale l'opposizione tra una componente epica e una romanzesca è stata uno strumento sì efficace ma insieme mistificante tanto per l'opera quanto, soprattutto, per la teoria del genere letterario.

3. Hegel

L'*Estetica* di Hegel è solitamente considerato un luogo decisivo per la definizione di una teoria dei generi letterari dell'epos e del romanzo, e ciò per quanto al primo essa dedichi «una sezione lunghissima» (Fusillo 2002: 5) mentre al secondo riservi soltanto «una breve pagina» (*ibidem*). E tuttavia, sebbene resti importante ricordare uno squilibrio quantitativo che è la conseguenza di impostazioni e di assiologie precise, non è questo il tratto su cui qui occorre insistere, poiché non può più costituire una novità il fatto che di volta in volta l'assunzione di una prospettiva particolare condizioni l'elaborazione teorica. Lo scopo di queste pagine, invece, consiste nel tentativo di mostrare l'irriducibilità degli strumenti forniti da Hegel per pensare ai generi letterari in questione alle linee che

dovuta cautela, che, secondo Booth (1989: 70), «per Bachtin, scrivendo nell'Unione Sovietica, poteva essere auto-evidente che qualsiasi genere che tendesse a contrastare l'unicità della voce fosse superiore a quelle opere "monofoniche" che possono essere usate per rafforzare la convenzione e il potere autocratico»: ammettere un'esperienza esistenziale e politica alla radice della lettura bachtiniana e quindi un'intenzione positiva in essa, in ogni caso, non esclude la necessità di discutere le conseguenze critiche (queste sì, non tutte positive) della sua interpretazione. Per ulteriori rilievi alla lettura bachtiniana, ma in riferimento a un'area medievale qui purtroppo trascurata, cfr. Segre 1984 e Sherman 1998; sempre radicate nell'esperienza letteraria del Medioevo, e tuttavia utili a una riconsiderazione in senso problematico di ciò che si iscrive sotto il segno dell'«epica» (per giunta in opposizione con l'universo del «romanzo», nel caso specifico, ovviamente «cortese», polo opposto, appunto, delle «canzoni di gesta»), cfr. Schaeffer 1983 e Kay 1995. Per una critica teorica del concetto di «dialogismo», invece, cfr. de Man 1986.

²⁰² Cfr. Miller 2000: 42-45.

ne sono state ricavate successivamente, e soprattutto agli schemi che, come si vedrà nella prime battute della parte riservata a Tasso, sono stati concretamente impiegati nelle letture critiche delle opere: come a dire che, insomma, le categorie dei generi letterari (e segnatamente dell'epica) giungono al momento di essere sfruttate per l'interpretazione sulla base di una progressiva rarefazione – semplificazione, se si vuole – delle loro caratteristiche. In altre parole, permettendosi di giocare con il sottotitolo del lavoro, si può dire che la resistenza alla teoria non è prerogativa esclusiva del testo – il testo oltre la teoria –, ma risulta pure qualcosa di connaturato alla teoria stessa (la teoria oltre la teoria, dunque), essendo quest'ultima costruita su scelte e riduzioni che la limitano all'atto stesso di organizzarla. Resta da dire, premessa e cautela insieme, che un progetto di questo tipo comporta, nel caso specifico di Hegel, un'indagine che si estenda all'*Estetica*²⁰³ tutta e pure al di là dell'*Estetica*, un compito arduo che qui rimarrà a livello di sondaggio sia per limiti di competenza sia per ragioni di coerenza, perché la ricerca pretenderebbe un'immersione in questioni filosofiche e addirittura testuali interne all'opera complessiva di Hegel: dovrà allora ritenersi sufficiente, pur se parziale, l'indicazione di possibili ulteriori sviluppi, l'enfasi posta sul fatto che i confini della teoria dell'epica possono essere ritracciati con materiali recuperabili anche all'interno di essi.

Che uno studio dell'*Estetica* sia da considerare di per sé troppo circoscritto deriva dalla situazione propriamente testuale dell'opera, dato che «la morte improvvisa, sopravvenuta mentre il filosofo era ancora nel pieno della sua attività, impedì a Hegel di organizzare il ricco materiale raccolto» (D'Angelo 1992: 121): ne consegue, appunto, che «confrontare l'immagine dell'estetica hegeliana che ci restituisce l'*Estetica* con la trattazione degli stessi temi che troviamo nelle opere composte direttamente da Hegel» (*ibid.*: 123) appaia pressoché una necessità, suggerita altresì dalla capacità del filosofo di «collocare nel contesto complessivo del suo pensiero problemi che di solito vengono posti e ricevono una soluzione in uno spazio strettamente limitato» (Szondi 1986: 211). Con la prudenza di cui si è appena detto, l'esplorazione cursoria di quest'area avverrà lungo le linee privilegiate del concetto di unità e della

²⁰³ Sull'*Estetica*, oltre agli studi citati in finora, cfr. D'Angelo 1989 e Oldrini 1994.

teoria dell'azione²⁰⁴: se, infatti, intorno al tratto già aristotelico dell'unità di azione è venuta articolandosi l'idea di epica nella sua versione corrente e più facilmente contrapponibile al romanzo (includendo nel termine *romance* e *novel* a un tempo), la filosofia di Hegel, che pure ha avuto un ruolo nell'affermarsi di questa stessa idea, sembra potersi collocare al di là – o al di qua – delle plateali opposizioni che si sono osservate tra Lukács e Bachtin. «La dialettica di Hegel», del resto, «è il tentativo di dimostrare l'unità degli opposti, di sormontare l'abisso che esiste fra lo spirito e la natura, la libertà e la necessità, *l'universale e il particolare*, l'essenza e il fenomeno» (*ibid.*: 26; corsivo aggiunto), e proprio questo sforzo di superare la contraddizione rivendicando l'unità dei poli che la compongono dovrebbe indurre a sospettare l'irriducibilità della riflessione hegeliana alle posizioni di coloro che, secondo diverse gradazioni di intensità, possono considerarsene epigoni.

Restringendo il campo alla coppia di termini appena evidenziata – quella formata, cioè, dai termini di “universale” e “particolare” – si comprende come attraverso di essa passi non soltanto la materia di pertinenza dell'*Estetica*, e dunque della letteratura, ma pure ciò che riguarda la filosofia politica e la filosofia della storia di Hegel. È a proposito di tali ambiti, anzi, che si è da tempo ravvisato uno «scacco» (Bedeschi 1973: 70) nel progetto di conciliazione cui si è fatto riferimento:

Il fallimento della filosofia politica di Hegel è il fallimento della sua filosofia della storia. Così come egli non ha potuto conciliare, nella sua filosofia politica, lo «spirito soggettivo», la particolarità, con lo «spirito oggettivo», l'universalità; così, nella sua filosofia della storia non ha potuto recuperare, se non in modo astratto e illusorio, l'organicismo della società antica. (*Ibid.*: 67)

Benché rivolto a una critica della teoria dello Stato proposta da Hegel, questo brano può essere utile e istruttivo: utile, perché introduce con precisione in uno dei tratti più delicati delle questioni connesse ai generi letterari emerse nei precedenti paragrafi; istruttivo, perché implica

²⁰⁴ Problemi, questi, che a loro volta imporrebbero un studio più vasto e approfondito lungo i testi di Hegel, se è vero che, come ha scritto Menegoni (1993: 3), «una compiuta tematizzazione dell'agire umano può emergere [...] solo dall'esame dell'intero della filosofia hegeliana». Sull'azione in Hegel, oltre allo studio di Menegoni, si vedano Alessio 1996 e Quante 2011.

il carattere impossibile di una conciliazione che, proprio per il fatto di essere tale, non si può trovare in alcun luogo né in alcun tempo, e quindi nemmeno al di fuori dello Stato moderno dove Hegel si sforza di individuarla. Per comprendere le ragioni e le modalità concrete dello scacco, però, occorre riferirsi al momento cruciale della Rivoluzione francese, della quale Hegel contraddittoriamente recepisce certe acquisizioni liberali al tempo stesso scagliandosi contro l'atomismo e il particolarismo prodotti da quella²⁰⁵. Rovesciando l'ordine e seguendo ancora Bedeschi, si può notare che il filosofo

da un lato polemizzava contro le dottrine liberali e giusnaturalistiche, perché scambiavano lo Stato con la società civile, e facevano consistere il compito dello Stato nella semplice difesa della proprietà privata e della sicurezza personale; ma dall'altro lato, egli poneva a fondamento della società moderna quella stessa proprietà privata, quegli stessi interessi e volontà particolari, liberati dalla rivoluzione borghese. Hegel, si potrebbe dire, ha criticato il carattere «soltanto sostanziale» della *polis* antica rivendicando la libertà della persona, della volontà singola, affermata dal cristianesimo; e ha criticato la società borghese moderna, il suo individualismo, rivendicando il carattere sostanziale e «compatto» della *polis* antica. È una contraddizione che Hegel non poteva risolvere, come non si può risolvere, nella società borghese, il contrasto tra il principio individualistico di questa società (la libertà della persona – cioè la libertà di possedere, e di possedere senza limiti e senza misura) e l'universalità politica. (*Ibid.*: 65)

Se il tentativo di tenere insieme «l'armonia del tutto con la disarmonia delle parti» (*ibid.*: 68) è destinato al fallimento perché l'introduzione del *particolare* – precisamente dei «particolarismi», degli «interessi particolari», della «concorrenza fra gli individui», della «lotta degli opposti egoismi» (*ibidem*) – nell'*universale* comporta l'impossibilità di «produrre un tutto organico» (*ibidem*), ne consegue che quest'ultimo è possibile soltanto nel caso in cui il principio della frammentazione non turbi l'ordine complessivo: sembra di ritornare, così, al mito di un'età eroica che non conosce le fratture e le scissioni moderne sulle quali è già capitato di insistere attraversando Lukács e Bachtin. Non sarebbe una

²⁰⁵ Cfr. Bedeschi 1973: 64 (che, per il rapporto di Hegel con la Rivoluzione francese, rinvia a Ritter 1970).

sorpresa, e neppure è in dubbio il fatto che, per una quota rilevante, sia riscontrabile una certa continuità tra il modo di accostarsi al mondo dell'epos di Hegel nei due teorici del romanzo: nondimeno, un esame più ravvicinato dei testi hegeliani consente un'uscita parziale (e si potrebbe aggiungere: dall'interno) dal concetto di epica isolato in precedenza.

Pur affermando che l'epos «porta ad intuizione un tutto conchiuso di un'azione» (Hegel 1967: 1217), Hegel ben presto riconosce che «la parola "unità", presa così interamente in generale [...], è divenuta un termine banale che può dar luogo a molti abusi» (*ibid.*: 1218), e questo anche per il fatto che essa designa qualcosa che riguarda, oltre che l'epos stesso, la tragedia. Occorre perciò «determinare concettualmente» (*ibidem*) quell'unità e, inoltre, distinguerne lo statuto a seconda che si tratti dell'unità epica o dell'unità tragica. A tal proposito, scontata l'impossibilità di individuare l'unità medesima in un semplice ritaglio entro un'infinita «catena di circostanze e atti particolari» (*ibidem*) o in un singolo individuo²⁰⁶, risulta fondamentale «stabilire la differenza che vi è fra un *accadere* qualsiasi e un'azione determinata che, raccontata epicamente, assume la forma di un *avvenimento*» (*ibidem*; corsivi nel testo) e, ancora di più, comprendere che «l'epos non deve descrivere un'azione come tale, ma», appunto, «un avvenimento» (*ibid.*: 1195). I termini in questione, insomma, sono tre: *accadere*, *azione* (determinata) e *avvenimento*. Arrischiando una sorta di schema, si può sostenere che, nell'accezione di questo passaggio, con il termine di «accadere» si alluda a un livello generico e indeterminato – un flusso non segmentato e non necessario – all'interno del quale trovano posto tanto l'«azione determinata» quanto l'«avvenimento», i due concetti attraverso cui è possibile distinguere rispettivamente la tragedia e l'epica. In funzione di premessa, può essere utile ricordare che

²⁰⁶ Come «ogni avvenimento procede all'infinito con le sue cause e le sue conseguenze [...] tanto da non potersi stabilire quali condizioni e quali altre singolarità debbano entrare nell'avvenimento ed essere considerate elementi di connessione», così «un individuo come tale non può costituire [...] l'unico centro, perché da questo possono scaturire i più vari avvenimenti e del pari convergere, in lui, senza che vi sia fra di loro in quanto eventi una connessione qualsiasi» (Hegel 1967: 1218): nell'impostazione e nel contenuto di queste osservazioni, ora, non si faticherà a riconoscere una matrice aristotelica, peraltro già ampiamente presente e discussa nel corso dei dibattiti cinquecenteschi.

nell'*azione* tutto viene ricondotto al carattere interno, al dovere, alla disposizione d'animo, al proponimento ecc., mentre nell'*avvenimento* anche il lato esteriore possiede un suo intatto diritto, inquantoché è la realtà obiettiva quella che da un lato costituisce la forma per tutto e dall'altro è un parte del contenuto stesso. (*Ibid.*: 1189-1190)

La linea che consente di distinguere tra *azione* e *avvenimento* – la stessa che, come si vedrà presto, divide tragedia ed epos – separa *interno* ed *esterno*, rendendo possibile isolare l'attività di un soggetto (appunto, l'azione) da un ambito che contiene al tempo stesso questa attività e insieme un elemento oggettivo che forse, col ricorso al linguaggio della *Fenomenologia dello Spirito*, si potrebbe indicare come «corso del mondo» (Hegel 2000: 516-531)²⁰⁷. Prima di lasciare ancora la parola a Hegel, è opportuno notare come l'epos non si esaurisca nell'azione, ma giunga a comprendere al suo interno, oltre all'azione del soggetto, le circostanze esterne che vanno al di là del soggetto stesso – quasi che la semplice unità di azione sia, in realtà, una “unità di avvenimento”:

Nel drammatico quel che interessa è che l'individuo mostri di operare per il suo fine e venga manifestato proprio in questa attività e nelle sue conseguenze. Questa cura inalterata per la realizzazione dell'unico fine viene meno nell'epico, in cui gli eroi possono, sì, avere desideri e fini, ma la cosa principale è sempre quel che loro capita in questa occasione e non l'esclusivo operare in vista del loro fine. Le circostanze sono attive altrettanto quanto loro e spesso anche di più. (Hegel 1967: 1195-1196)

Poco oltre, si torna sulla questione ancora più dettagliatamente, specificando che

nel dramma la volontà interiore, ciò che essa richiede e deve richiedere, è quel che essenzialmente determina e costituisce la base permanente di tutto quel che avviene. Le azioni che accadono appaiono poste senz'altro dal carattere e dai suoi fini e l'interesse principale si snoda soprattutto intorno alla legittimità o regno dell'agire entro i limiti delle

²⁰⁷ Si noterà fin d'ora che, per Hegel, «l'agire si radica nella scissione tra l'interno e l'esterno, tra ciò che l'agente si propone come scopo e l'effettualità dello scopo realizzato, tra una materia che è data e la realtà che viene prodotta» (Menegoni 1993: 88-89).

situazioni presupposte e dei conflitti che essi arrecano. Se perciò le circostanze esterne anche nel dramma hanno la loro efficacia, esse però hanno valore soltanto nella misura in cui l'animo e la volontà le trasforma e per il modo in cui il carattere reagisce contro di esse. Ma nell'epos le circostanze e i casi esterni valgono nella stessa misura in cui vale la volontà soggettiva, e ciò che l'uomo compie si svolge dinanzi a noi come ciò che accade esternamente, cosicché l'atto umano deve mostrarsi a sua volta e altrettanto come realmente condizionato e portato ad effetto anche col concorso delle circostanze. Infatti il singolo non agisce epicamente in un modo in sé e per sé libero, ma sta nel centro di un insieme, il cui fine e la cui esistenza, nell'ampia connessione fra un mondo interno ed uno esterno in sé totali, offrono la base reale inalterabile per ogni individuo particolare. (*Ibid.*: 1197)

Sebbene Hegel non sfugga a un confronto tra epica e tragedia che, ripetuto riguardo a temi diversi, espone la sua trattazione a effetti prospettici e a conseguenti estremizzazioni già rilevate da Aristotele in poi²⁰⁸, il criterio che egli adotta in questi passaggi consente uno sguardo

²⁰⁸ Dal momento che, per esempio, la poesia epica condivide con quella drammatica l'esigenza di «avere in se stessa una natura di *collisione*» (Hegel 1967: 1184), Hegel si trova a dover stabilire la «differenza che v'è fra collisioni drammatiche e collisioni epiche»: tra queste ultime, la «più appropriata» risulta «il conflitto dello *stato di guerra*», poiché «in guerra è tutta la nazione che è messa in movimento ed esperimenta nelle sue condizioni generali un vivo stimolo ad agire inquantoché qui la totalità come tale ha occasione di essere responsabile di se stessa» (*ibidem*). Come virtuosi casi concreti di questo principio generale, il filosofo individua il *Ramayana*, *Illiade*, l'Ossian, ma anche le opere di Tasso, Ariosto e Camões (cfr. *ibid.*: 1185). Più avanti, tuttavia, Hegel introduce «una limitazione essenziale dell'epos», scrivendo che «di natura autenticamente epica sono solo le guerre fra nazioni *straniere*, mentre le lotte dinastiche, guerre intestine, turbamenti civili sono più adatti alla rappresentazione drammatica» (*ibid.*: 1186): pur esatta come distinzione di massima – l'esempio di un'azione epica «insufficiente» perché fondata su avversari che sono «troppo vicini, troppo affini per il comune suolo patrio» (*ibid.*: 1186-1187) è la *Farsaglia* di Lucano, tradizionalmente considerata un'anti-epica o capofila di un'«epica degli sconfitti» (cfr. Quint 1993: 131-157) –, questa «limitazione» rischia di essere funzionale a un'ideologizzazione dell'epica (cfr. Szondi 1986: 210) che comprime il genere su un'antitesi *noi-loro* che, quando pure presente, non ne esaurisce il significato, se è vero che fin dall'*Illiade*, ma si pensi al foro interno del conflitto su cui verte la *Liberata*, il campo del cosiddetto

sull'epica e sul carattere della sua unità potenzialmente innovativo. Tenendo salda la doppia prospettiva cui ci si riferiva sopra, e dunque osservando il problema dai punti di vista dell'unità e dell'azione, sembra che Hegel pensi a un epos la cui unità trascende il limite dell'azione stessa: un fatto che, per quanto non escluda l'idea di compiutezza più volte citata, elevandola anzi a un livello di «totalità concreta» (Szondi 1986: 211), implica l'insufficienza dell'azione – della mera «azione» – per il conseguimento di quella stessa compiutezza. Alla realizzazione dell'avvenimento, infatti, partecipano due fattori:

il *primo* è quello interno del fine preposto e perseguito, la cui natura e le cui conseguenze generali devono essere conosciute, volute, accettate e assunte dall'individuo; il *secondo* è la realtà esterna del circostante mondo spirituale e naturale, entro di cui soltanto l'uomo è in grado di agire ed i cui eventi ora gli sono di ostacolo, ora lo favoriscono, cosicché o viene guidato felicemente alla meta con il loro favore oppure, se non vuole immediatamente sottomettersi a loro, deve vincerli con l'energia della sua individualità. (Hegel 1967: 1189)

Per intendere la ragione per cui questa caratterizzazione dell'avvenimento dell'epos non sia direttamente riducibile all'azione, basterà ricordare il concetto hegeliano di «azione» in senso proprio, per il quale è utile rifarsi a un brano tratto dall'*Enciclopedia delle scienze filosofiche*:

Allorché l'azione concerne immediatamente la *esistenza*, il *mio* è formale, in quanto l'esistenza esterna è anche *indipendente* di fronte al soggetto. Questa exteriorità può pervertire la sua azione, e mettere a luce qualcos'altro che non è posto in essa. Quantunque ogni cambiamento come *tale*, che è prodotto mediante l'attività del soggetto, sia *atto* di esso, non perciò egli lo riconosce come *sua* azione, ma riconosce per *tale*, nell'atto, soltanto quell'esistenza che era nel suo *sapere* e nella sua *volontà*, che era suo *proposito*; quella parte soltanto riconosce come *sua propria* – come di sua *responsabilità*. (Hegel 1983: 486)

«Atto», qui, traduce il tedesco *Tat* – altrove tradotto con «fatto» –, un concetto che deve essere tenuto distinto da quello di *Handlung*, «azione»:

«noi» è travagliato da quelle lotte intestine che si vorrebbero di sola pertinenza drammatica.

Azione (*Handlung*) indica infatti per Hegel esclusivamente quella forma di fare che il soggetto ha saputo e voluto e di cui si assume la responsabilità: di conseguenza l'agente si lascia imputare solo quanto era nelle sue intenzioni e nella sua decisione consapevole. Fatto (*Tat*) invece indica il risultato di un qualsiasi fare (*tun*) e si riferisce a tutto il complesso di determinazioni legate al mutamento introdotto da un qualsiasi operatore. (Menegoni 1993: 95-96)

In senso stretto, «azione» designa soltanto ciò che il soggetto sapeva e voleva compiere al momento di agire, lasciando al di fuori, nella zona del fatto o dell'atto, non tanto le autentiche «conseguenze» (*die Folgen*) – che, «in quanto sono la configurazione *immanente* propria dell'azione, manifestano soltanto la sua natura e non sono altro che l'azione stessa», motivo per cui essa «non può ripudiarle e trascurarle» (Hegel 2006: 233) –, quanto «ciò che vi si frammischia esteriormente e si aggiunge accidentalmente» (*ibidem*). È agevole notare come proprio su questo punto avvenga una «radicale separazione» (Menegoni 1993: 96) tra la concezione etica antica, quella dell'«epoca eroica» (Hegel 1967: 204-218), e il diverso e più limitato «raggio di estensione della nozione di responsabilità» (Menegoni 1993: 96) dell'epoca moderna:

L'autocoscienza eroica [...] non ha ancora attuato il passaggio dalla propria compattezza alla riflessione sulla differenza tra *atto* e *azione*, tra l'avvenimento esteriore, da un lato, e il proposito e il sapere relativo alle circostanze, dall'altro; inoltre, non avendo operato ancora la frantumazione e dispersione delle conseguenze, tale autocoscienza si fa carico della colpa nell'intera estensione dell'atto. (Hegel 2006: 235)

Misurata sul concetto di «azione» ricavabile dal confronto con quello di «atto», l'azione eroica si configura come un termine che comprende al suo interno entrambi i poli successivi alla distinzione tra «avvenimento esteriore» e «proposito»; e così, «unità» significa innanzitutto questa non-divisione che accoglie in sé *interno* ed *esterno*, *particolare* e *universale*, *soggetto* e *oggetto*, *privato* e *pubblico*: le coppie che sono di volta in volta emerse in questo capitolo, distinte e attribuite in modo reciprocamente esclusivo ai generi letterari del romanzo e dell'epopea, si trovano ora congiunte entro l'ambito dell'epos, la cui unità d'azione è, al tempo stesso, l'uno e l'altro termine da cui esse sono composte. «La forma con

cui l'epos diviene propriamente tale è [...] un avvenimento individuale» (Hegel 1967: 1208), ma a questa direzione di sviluppo se ne affianca una che riguarda «una condizione universale» (*ibid.*: 1207), una sovrapposizione alla luce della quale «il diritto principale» degli eroi «consiste nella loro energia di realizzarsi compiutamente, poiché nella loro particolarità», appunto, «portano al contempo l'universale» (*ibid.*: 1194): laddove «la moralità comune» impone la «mancanza di rispetto della propria personalità», sono appropriati ai tempi eroici «la vendetta personale, e anzi una certa crudeltà» (*ibid.*: 1194-1195). A prima vista compatibile con la concezione dell'epos osservata in Lukács e al negativo in Bachtin, la “compiuta realizzazione” di cui Hegel parla nell'*Estetica* si distingue da quella per una diversa modalità di pensare il rapporto tra individuale e collettivo, tra particolare e universale: in luogo della sparizione del primo termine di ciascuna coppia nel secondo, Hegel propone infatti una relazione tra i due che prevede il realizzarsi del secondo attraverso il primo. In altre parole, «un individuo deve essere quel culmine a cui l'evento si annoda e in quell'unica medesima figura si svolge e conchiude» (*ibid.*: 1192): ciò comporta che, senza svanire nella totalità di cui è parte, l'azione dell'individuo compie un avvenimento che trascende l'individuo stesso. La compiutezza che per mezzo di questo rapporto l'epos riesce a raggiungere, quindi, non è l'opposto della incompiutezza che Lukács e Bachtin stralciano dall'epopea per destinare al romanzo, ma è un termine capace di comprendere al suo interno il compiuto e l'incompiuto in una sintesi che, se pure attinge la totalità, non esclude da essa i vuoti, il frammento, il parziale. Per questo, sostiene Hegel, si può dire che «nell'epos, e non nel dramma, come comunemente si crede, domini il destino» (*ibid.*: 1197): se

il carattere drammatico [...] si fa *egli stesso* il suo destino, per il carattere epico invece il destino *viene* fatto, e questa potenza delle circostanze, che imprime all'atto la sua forma individuale, conferisce all'uomo la sua sorte, determina l'esito finale delle sue azioni [...]. (*Ibid.*: 1198)

L'eroe epico – e con lui la sua azione – realizza se stesso e insieme qualcosa che lo supera all'atto di realizzarsi, quasi che il particolare, compiendo l'universale, trovi la sua incompiutezza proprio all'atto del suo perfezionarsi:

la poesia epica compie le sue rappresentazioni nell'elemento dell'esistenza totale in sé necessaria e all'individuo non resta altro che seguire questa condizione sostanziale, seguire ciò che è, adattarvisi o meno e subire poi come può deve. Il destino determina quel che deve accadere e accade, e come gli individui stessi sono plastici, lo sono anche il successo e l'insuccesso, la vita e la morte. Infatti quel che propriamente si svolge dinanzi a noi, è una grande condizione universale, in cui le azioni e i destini dell'uomo appaiono come qualcosa di singolo e di transeunte [corsivo aggiunto]. Questo fato costituisce la grande giustizia ed esso diviene tragico non nel senso drammatico del termine, in cui l'individuo appare giudicato come *persona*, ma nel senso epico, in cui l'uomo appare giudicato *in re* e la nemesi tragica risiede nel fatto che *la cosa è troppo grande per gli individui* [corsivo aggiunto]. Così un tono di tristezza vaga sul tutto e noi vediamo sparire presto quel che v'è di più splendido; già in vita Achille si affligge della sua morte [...]. (*Ibid.*: 1198)

Una volta di più, contro ciò che si è rilevato nella lettura di Bachtin, l'epos è oltre se stesso tanto da un punto di vista temporale (l'afflizione per la morte tocca l'eroe mentre egli è in vita) quanto sotto un profilo che si potrebbe definire esistenziale, perché l'azione compie l'universale ma insieme, proprio nel quadro di quell'universale, rivela il suo carattere «singolo» e «transeunte». Al momento di attingere l'universale, in modo sorprendente, l'epica si apre a una non-coincidenza in cui l'azione individuale è l'universale (l'Azione) e insieme non lo è: ne consegue la possibilità di pensare a una compresenza di fini (individuale l'uno, universale l'altro) all'interno dello stesso avvenimento – due fini che, sebbene si realizzino insieme, non per questo coincidono. Lo statuto e la funzione dell'eroe, così, si approssimano a quelli degli «individui cosmistorici» o «cosmico-storici» (*die welthistorischen Individuen*)²⁰⁹, «le soggettività realizzanti il sostanziale» (Hegel 2006: 569):

In quanto questi individui sono le entità viventi dell'atto sostanziale dello Spirito del mondo, e in quanto sono così immediatamente identici

²⁰⁹ Non è un caso, allora, che una figura come Alessandro Magno trovi posto tanto tra gli individui cosmico-storici quanto nella sezione dedicata all'epos all'interno dell'*Estetica*. Sull'eroe in Hegel, con utili osservazioni sulle analogie tra la sua figura e quella dell'individuo cosmistorico, cfr. Salvucci 1979, largamente fondato su Hegel 2003: 19-34.

a tale atto, quest'ultimo è nascosto a loro stessi, e non è loro oggetto e fine. (*Ibidem*)

Come ha scritto Menegoni (1993: 130), insomma, gli individui cosmistorici sono «uomini d'azione [...] che nel perseguire il loro fine particolare agiscono però in funzione della necessità del loro tempo» e che dunque «vivono [...] in una universalità che però non creano», essendone piuttosto «gli strumenti che la pongono in essere». Ragionando in una prospettiva strumentale – legittima, se è vero che «le azioni dei singoli individui [...] non sono altro che “mezzi” di cui si serve l'astuzia della ragione» e che «l'astro dei grandi individui tramonta e cede il passo a quello di altri» (*ibid.*: 132) –, si può dire che lo strumento, l'eroe, ha un fine in sé e insieme è al servizio di un fine che lo trascende, quello di cui è appunto strumento. La totalità è il compiersi di questa duplicità nello stesso, con una compresenza che riesce a includere nella dimensione *totale* tanto l'*unità* quanto una quota di *dialogismo* – prendendo volutamente a prestito da Bachtin un concetto che lo stesso Bachtin non avrebbe accettato di riferire all'universo dell'epos – e che quindi impedisce di fare di tale totalità l'opposto del frammento e parallelamente dell'epica l'opposto del romanzo. Il rapporto di opposizione non regge perché un termine – l'epos, per come si sta tentando di pensarlo rileggendo Hegel –, sebbene per certi versi risulti davvero l'opposto dell'altro, per altri nondimeno lo comprende: nell'unità di azione, ma sarebbe meglio dire nell'unità di avvenimento, convivono due fini che anche la più perfetta coincidenza non può rendere completamente indistinguibili. È proprio questa possibilità di distinguere i fini – l'uno particolare, l'altro universale – a tradursi nel *dialogismo* appena richiamato, in un costitutivamente incolmabile scarto di prospettive tra ciò che l'eroe o l'individuo cosmistorico si pone come suo scopo e ciò che a posteriori o dall'esterno può esserne detto, perché la comprensione dell'azione da parte dell'eroe non esclude una sua certa “incoscienza” della portata universale di essa:

Ecco che cosa sono i grandi uomini nella storia: i loro scopi privati particolari racchiudono il contenuto sostanziale che è volontà dello spirito del mondo. Dobbiamo chiamarli *eroi*: essi non hanno attinto i loro scopi e la loro vocazione semplicemente al corso pacato e ordinato delle cose, consacrato dal sistema esistente, bensì a una fonte che ha un contenuto nascosto, non ancora maturato fino ad avere esistenza

presente; li hanno attinti allo spirito interno, ancora sotterraneo, il quale bussa al mondo esterno quasi fosse un guscio e lo spezza, poiché è un seme diverso rispetto al seme di quel guscio. Questi uomini sembrano dunque ricavare i loro scopi e la loro vocazione da se stessi; le loro gesta hanno prodotta una situazione e rapporti mondani i quali sembrano soltanto affar *loro* e opera *loro*. Tali individui non avevano nei loro scopi la coscienza dell'idea in generale [...]. Caratteristica dei grandi uomini è di aver appagato se stessi, non altri. (Hegel 2003: 28)

Tra gli esempi praticabili, Cesare è un'incarnazione significativa di questo ritratto: «la sua signoria esclusiva», infatti, fu sì conseguita perseguendo un «fine personale», ma era allo stesso tempo «il compito che bisognava assolvere nella storia di Roma e del mondo», risultando così non solo un «guadagno personale», ma anche l'attuazione di «ciò che era in sé e per sé maturo per compiersi» (*ibidem*). Il compimento, tuttavia, non elimina una sorta di perdita necessaria, e non tanto quella di «qualche fiore innocente» che l'eroe inevitabilmente schiaccia «lungo il suo cammino» (*ibid.*: 30), quanto piuttosto quella che vieta agli individui cosmistorici l'accesso «alla quiete del godimento» (*ibid.*: 28): se considerare non felici l'azione e la parabola dell'eroe corrisponde all'assunzione di un punto di vista che Hegel taccia d'invidia (*ibid.*: 28-29), è vero che la vita degli eroi è «lavoro e fatica» al servizio di un'«unica passione» (*ibid.*: 28), una condizione che, «una volta raggiunto lo scopo», produce la loro caduta, «come baccelli svuotati del seme» (*ibidem*). Non è semplicemente da questo, però, che deriva l'ambiguità del rapporto tra particolare e universale che l'eroe porta con sé, ma dal fatto che «l'interesse particolare della passione è [...] inseparabile dall'attuazione dell'interesse universale» che a propria volta è «il risultato dell'interesse particolare e determinato, nonché della sua negazione» (*ibid.*: 30).

Pensare l'epos nei termini che si stanno delineando qui, allora, consente di preservare l'unità – meglio: la totalità²¹⁰ – senza sovraccaricarne la forma di ciò di cui la tradizione critica che si è tentato di ripercorrere ha provveduto a corredarla. Nella totalità dell'epica, infatti, risiedono tanto l'ideologia quanto la contestazione dell'ideologia, e l'una e l'altra si presentano con lo stesso movimento: fini diversi risultano in una sola azione che compie entrambi, dando origine a una figura ambigua – e se si vuole, ogni volta irripetibile – nella quale tali fini

²¹⁰ Su questo, cfr. Madelénat 1986: 19.

sono lo stesso e sono a un tempo in conflitto, l'uno essendo la realizzazione e insieme la negazione dell'altro e viceversa²¹¹. Sottrarre all'epica il suo lato privato e particolare per destinarlo al romanzo, e così pure privare l'epos di una dimensione conflittuale e internamente conflittuale che si vuole soltanto tragica, sono operazioni che falsano l'oggetto col gesto attraverso cui giungono a identificarlo, e l'opera di Hegel, spesso ritenuta il luogo dove queste dinamiche trovano il loro consolidamento, può funzionare al contrario come critica di tale «mito critico». Bisognerà ammettere che una rilettura di Hegel in questa prospettiva non è immediata; si pensi, per esempio, a un brano come il seguente:

Ora, in quanto nell'epos vero e proprio si esprime per la prima volta in modo poetico la coscienza ingenua di una nazione, il poema autenticamente epico cade essenzialmente in quell'epoca di mezzo in cui un popolo è uscito dall'ottusità e lo spirito si è in sé già tanto rafforzato da produrre il proprio mondo e da sentirsi in esso a suo agio, ma d'altro canto tutto quel che più tardi diverrà saldo dogma religioso o legge morale e civile rimane disposizione d'animo ancora interamente vivente ed inseparata dall'individuo singolo come tale, mentre anche la volontà e il sentimento non si sono ancora reciprocamente scissi. (Hegel 1967: 1169)

Tra l'interpretazione della totalità epica fornita da Hegel e le successive letture (e riletture) di Lukács e Bachtin c'è una differenza fondamentale, perché l'uno vede, o riesce a procurare gli strumenti per vedere, ciò che si potrebbe definire una «complicazione originaria dell'origine» (Derrida 1992: 51) dove gli altri situano un'origine che si colloca al di qua della complicazione stessa: la non-scissione di Hegel, in particolare, non espunge dall'epos l'originaria ambiguità – di più: la costitutiva contraddizione – che nella «totalità della vita in sé conclusa»

²¹¹ Nel corso di un'analisi sullo *Spirito del cristianesimo e il suo destino*, forse il lavoro principale fra quelli raccolti negli *Scritti teologici giovanili* (cfr. Hegel 1972: 335-457), Mancina (1991: 54) ha suggestivamente osservato che «l'amore si afferma come espressione del soggettivo e del vivente di fronte alla morta oggettività della legge e del dovere: esso non nega la legge, ma la compie, è *pleroma* della legge», cogliendo un rapporto di ambiguità tra negazione e compimento che entra in gioco anche nella discussione affrontata a testo.

«In guisa d'acqua che rinchiusa ingorga»

di Lukács e nel «mondo compiuto totalmente» di Bachtin tendono a perdersi sotto la spinta di ricomposizioni antitetiche nell'investimento valoriale ma complementari negli esiti. Dalla prospettiva dell'avvenuta scissione del romanzo, anche se con differenti valutazioni, Lukács e Bachtin guardano verso l'orizzonte dell'epos scorgendovi alternativamente (ed esclusivamente) una riconciliazione delle fratture prodotte dalla modernità o la loro assenza; senza cassare queste suggestioni, Hegel è in grado di tenere insieme, nell'epos, tanto la frattura quanto la sua riconciliazione, tanto l'assenza di scissione quanto il suo inizio e il suo prodursi, perché il gesto che unisce – l'azione – è lo stesso che, compendosi, divide.

PARTE SECONDA

Do I contradict myself?
Very well then I contradict myself,
(I am large, I contain multitudes)
Walt Whitman

Capitolo quinto

Tasso

La *Gerusalemme* e la contraddizione dell'epos

1. Un «bifrontismo» dei generi

Nelle battute iniziali di un recente contributo inteso a valorizzare il rapporto, «tanto incisivo quanto in un certo senso epidermico» (Russo 2010: 340), tra la *Liberata* e l'*Amadigi di Grecia*²¹² e di qui orientato a riesaminare la «grammatura esatta degli elementi in gioco» nel «trapianto controllato» di componenti «liriche e romanzesche nell'epos» (*ibid.*: 322) da parte di Tasso, Russo mostra di considerare, a fronte della difficoltà dell'operazione appena riassunta nella prospettiva filologica di indagine della stratificazione testuale, «agevole» la trattazione dello stesso argomento «ad un livello generalissimo di illustrazione delle dinamiche» (*ibid.*: 321). Per quanto seguita e perciò sorretta da uno studio davvero accurato del problema imposto dalla relazione di Tasso con il mondo dei "romanzi", tale distinzione, che si combina con il giudizio negativo espresso nella conclusione a proposito di «sovrapposte e indebite [...] ricostruzioni di area freudiana» sull'«ambivalenza tassiana riguardo a tutta una regione della *Liberata*» (*ibid.*: 343), presenta il limite di un manicheismo di fondo che impedisce di vedere (e di legittimare) da un lato le questioni intrinseche imposte da una discussione teorica 'generale', dall'altro il fatto che ipotesi interpretative diverse non devono di necessità reciprocamente escludersi: per rimanere all'esempio citato, non sembra che la scoperta di nuove radici intertestuali romanzesche di episodi del poema di Tasso debba comportare un'automatica dismissione di letture psicoanalitiche quando queste ultime siano rigorose²¹³, le prime

²¹² Il segmento principale del lavoro costituisce nell'individuazione – sulla base di una suggestione mariniana – di un antecedente delle vicende di Armida, e in particolare del controverso episodio della riconciliazione con Rinaldo, nel romanzo spagnolo (nono libro del ciclo di *Amadigi di Gaula*: cfr. Russo 2010: 335-344).

²¹³ Il bersaglio della critica di Russo non può che essere innanzitutto costituito dal lavoro di Zatti (1983), uno studio importante pur se – e proprio perché – discutibile che nel saggio di Russo rimane non casualmente non citato. Indubbiamente l'approccio psicoanalitico può ingenerare il rischio di cadere in interpretazioni azzardate o di ricadere in valutazioni attardate della figura di

ricerche essendo dedicate al modo di fare poesia, le seconde al senso della poesia stessa e, talvolta, all'effetto che essa produce sui lettori. E tuttavia, al di là di una difesa di letture freudiane che non occorre portare avanti in questa sede, ciò su cui conta soffermarsi è la presunta 'facilità' di discorsi che si muovano a un livello di maggiore generalità rispetto alla specola filologica: se il percorso affrontato finora ha qualche credibilità, non sarà eccessivo chiedere di riconoscere come, al contrario, anche un'analisi condotta a partire dalle categorie dei generi letterari – e in particolare dei concetti stessi che un genere letterario trascina con sé – non sia priva di una problematicità, oltre che, ci si augura, di una propria fecondità.

In questa prospettiva, anzi, la dimostrazione più efficace è offerta dal medesimo studio di Russo, che guadagna le sue più suggestive conclusioni appunto sovrapponendo alla ricerca intertestuale spunti ermeneutici che sarebbe utile scandagliare con rinnovata profondità: l'inserimento attraverso riscrittura di un passaggio dell'*Amadigi* nella *Liberata* è ritenuto un «azzardo consapevole» perché «la capacità di rivestire e ritessere per lingua e stile non cancella la matrice ideale dell'episodio, lo scioglimento positivo di una passione trasversale agli schieramenti a lungo minacciosa per la vittoria cristiana» (*ibid.*: 343); insomma, «parte di una struttura implicita» e «potenziale» (Conte-Barchiesi 1989: 85), l'episodio vede certificata la sua funzione per mezzo dell'appartenenza a una tradizione eccentrica che come tale (come romanzesca, cioè) viene considerata potenzialmente contraddittoria in un testo dalla solida matrice epica. *Romanzo* ed *epos*, quindi, vengono accolti e impiegati in quanto termini 'autoevidenti', componenti diverse di cui è scontato assumere, rispettivamente, resistenza all'ideologia e salvaguardia dell'ideologia, con una ripetizione pedissequa di un'impostazione alla quale un duraturo accordo e un vasto consenso non bastano a evitare l'urgenza di una nuova discussione: se nella prima parte ci si è sforzati di mostrare le modalità di costruzione in sede teorica del concetto di *epos* implicitamente adoperato e dunque convalidato nello studio di Russo qui preso come esempio, ora si proverà a rileggere l'opera di Tasso per individuare nei testi i limiti di tale concetto e, di

Tasso, ma, se diretto al testo, esso non deve essere scartato con la semplice accusa di apparire estrinseco, quasi che fosse attingibile una sorta di 'nuda verità' dell'opera per intero rivelata in una «dinamica tutta interna a questioni letterarie» (Russo 2010: 343).

conseguenza, le inadeguatezze di interpretazioni fortemente dicotomiche del poema gerosolimitano, in apparenza diviso, per dirla con Güntert (1989), tra un «epos dell'ideologia regnante» e un «romanzo delle passioni».

Chi si accosti alla figura di Tasso, addirittura al di là della *Gerusalemme*, non può in realtà che essere familiare con categorie oppostive ricorrenti, volte a spiegarne l'opera – quando non, più rischiosamente, la biografia – come luogo di continui e mai del tutto risolti contrasti, di un «bifrontismo spirituale», per rifarsi a una formula nota (Caretti 1961: 90, 105), che non di rado trapassa, in maniera osmotica, dall'epoca in cui il poeta visse alla sua stessa vita e di lì ai suoi testi o viceversa²¹⁴. Per quanto interessante, però, questo nodo formato da letteratura e reale rimarrà inesplorato nel presente lavoro²¹⁵, dove invece ci si concentrerà su una dimensione eminentemente teorico-testuale: del resto, lo stesso Caretti, autore del fortunato sintagma appena citato, scriveva che «il bifrontismo spirituale del Tasso trova solo nella *Liberata* la sua vera forma congeniale, la sua più compiuta manifestazione artistica» (*ibid.*: 105), individuando nella «vita interna» del poema «l'assidua tensione tra l'energica spinta unitaria e l'opposto impeto delle forze centrifughe» (*ibidem*) o, con un'espressione divenuta altrettanto celebre, il «ritmo alterno di spinte e contospinte» che costituisce l'autentica cifra dell'esperienza poetica tassiana.

Poco tempo dopo queste osservazioni, Greene (1963: 203), restringendo la propria attenzione sul poema narrativo, suggeriva che

²¹⁴ «In nessun luogo più pervasivamente che nella *Gerusalemme liberata*», ha notato Stephens (1989: 169), «l'agiografia dell'autore è stata confusa con l'interpretazione del testo», osservando che, se la tendenza a interpretare «la biografia di Tasso a partire dalle "evidenze" della sua opera» è caduta in discredito per effetto del New Criticism e del decostruzionismo, «l'impulso opposto, consistente nel leggere il testo con l'ausilio della biografia, ha resistito tra gli studiosi» (*ibidem*). L'immediato bersaglio critico di Stephens – che smaschera soprattutto l'inclinazione a valutare le figure femminili e le dinamiche amorose tra i personaggi alla luce implicita di episodi reali della vita del poeta – è costituito dalle letture di Migiel 1987a e di Günsberg 1987, ma l'osservazione citata qui ha un raggio di applicazione ben più ampio del contesto di specifico interesse dello studioso americano.

²¹⁵ Acuta, in questo senso, la «psico-biografia» (Stephens 1991: 217) proposta da Ferguson 1983: 54-136.

Tasso, pur con alcune differenze tra le soluzioni del giovanile *Rinaldo* e la pratica dell'opera maggiore fino ai suoi esiti estremi, si fosse sempre mantenuto fedele, quantomeno a livello teorico, a una «unità di azione che lasciasse spazio alla molteplicità degli episodi»; di qui, lo studioso provvedeva a organizzare «una lista di opposti in colonne speculari» alla cui testa collocava i generi letterari di «epica» e «romanzo [*romance*]»: dal lato del primo, così, venivano a disporsi «edificazione morale», «storia o verosimiglianza», «latino e greco (linguaggio austero)», «unità (della favola)», «eroe singolo», «trama unitaria», «stile sublime» e «autorità di Aristotele», mentre dal lato del secondo si sistemavano, a rovescio, «piacere», «fantasia», «italiano (linguaggio lirico)», «molteplicità», «moltitudine di eroi», «trama episodica», «stile flessibile», «apprezzamento del pubblico (soprattutto femminile)» (*ibidem*). Sebbene non ogni singola opposizione sia completamente appropriata al caso di Tasso, la pagina di Greene è utile perché risulta uno dei primi momenti in cui viene formalizzata in modo articolato e dettagliato la caratteristica ambiguità del poema – insieme con lo schema oppositivo, infatti, si avanza l'idea che la *Liberata* sia un «ibrido» (*ibid.*: 181) che congiunge contraddittoriamente ciascun polo con l'altro – in termini di generi letterari: è all'ombra di questa macro-opposizione (che, lo si ripeta, è al tempo stesso una macro-congiunzione) tra epica e romanzo, infatti, che si situa ogni contrasto 'minore'.

Alla luce di questa griglia inaugurale, non sembra esagerato affermare che nei cinquant'anni successivi si sia frequentemente assistito, nella critica tassiana, a ulteriori approfondimenti o a più accurate rimodulazioni di una questione che, nel suo impianto complessivo, non è di molto cambiata: «epica» e «romanzo», anche a dispetto del mancato riconoscimento di una distinzione tra l'uno e l'altro da parte dell'autore fin dai *Discorsi dell'arte poetica*, hanno conservato una funzione euristica insostituibile, risultando peraltro capaci di raccogliere nuovi valori e nuove opposizioni e in tal modo caricandosi di significati ulteriori che rimangono comunque a seguire una etichetta di genere immutata. L'immagine dinamica di Caretti – se non originaria, quantomeno antica – rivive ammodernata in questo rapporto tra due componenti generiche, epica e romanzo appunto, che rispettivamente assolvono al ruolo delle «spinte» e delle «controspinte», l'una espressione delle forze che portano verso Gerusalemme e il compimento felice dell'impresa di conquista, l'altra che distoglie le forze cristiane dall'obiettivo prestabilito

provocandone pericolose ma provvisorie deviazioni²¹⁶ in alcuni tra gli eroi migliori. Nell'«equilibrio tensivo» (Oldcorn 1997: 288) eppure non incerto di queste dinamiche contraddittorie hanno trovato spiegazione tanto l'articolazione interna della *Liberata* quanto, di riflesso, le ragioni del suo successo, così come, d'altro canto, proprio nell'alterazione di tale irripetibile «formazione di compromesso» (Zatti 1983: 10) a vantaggio «dell'esclusivo modello epico-didattico» (Oldcorn 1997: 288) si è solitamente scoperta una tra le principali cause del fallimento della *Conquistata* che, pur non priva di incoerenze specifiche, fatalmente intacca la «straordinaria capacità di sostenersi (ben oltre la saldezza delle convinzioni teoriche e delle competenze dell'autore) *viribus suis*» (Baldassarri 2009: 172) del poema seriore.

Per evitare ricadute in astratte generalità – per ora imposte dal dovere di una introduzione di massima –, è bene ricostruire la questione tratteggiata qui seguendo alcune delle letture più importanti del poema di Tasso e insieme tenendo uno sguardo costante sulle partizioni che dell'opera sono state tentate: diversi studiosi, infatti, si sono impegnati in varie divisioni in sequenze della *Gerusalemme liberata*, operazione critica non neutrale che interseca pressoché tutta la serie di problemi interpretativi che la struttura del testo presenta. Lungo questa

²¹⁶ «Impedimenti diabolici e angelici soccorsi – ha sintetizzato felicemente Scarpato (1995a: 6) – ondulano la linearità del procedere, ma i momenti critici del viaggio sotterico non sono tali da minare l'attesa del suo compimento». Martinelli (1983: 166), spostando la lotta a un livello metapoetico, nota come le «leggi [...] fissate dall'autore Dio» siano «pericolosamente sconvolte ma mai risolutivamente dissolte». In quest'ultima prospettiva, che vede combinarsi lo scontro tra forze celesti e forze infernali nel testo con una lotta tra principi di costruzione diversi, importanti sono le immagini dell'autore come «peregrino errante» e «fanciullo infermo», entrambe «protagoniste di quel movimento figurale che, a partire dalle prime ottave del poema, attraversa e dialettizza lo spazio epico [*aprendo*] il varco per l'insediamento di una struttura tematica alternativa, quella dell'*errore*, che costituisce l'autentico controcanto del tema dominante della *conquista*» (Zatti 2005: 13). Sui termini di «peregrino» ed «errante», cfr. Klopp 1979; Zatti (1995: 1-27) ha studiato il rapporto tra l'espressione «peregrino errante» e il canto finale del *Furioso*, comparando fruttuosamente le diverse auto-rappresentazioni che di se stessi forniscono Tasso e Ariosto. Sull'auto-rappresentazione di Tasso come Ulisse, invece, cfr. Stephens 2000.

ricostruzione, allora, sarà possibile osservare le accezioni che i termini di «epica» e «romanzo» hanno di volta in volta assunto, e preparare così il campo per una loro nuova sistemazione che, saldandosi con il percorso teorico affrontato nella prima parte, contribuisca a spostare gli assi interni della contraddittorietà del poema tassiano e al tempo stesso consenta di guardare al polo cosiddetto «epico» con più cautela riguardo alla possibilità che esso incorpori sovrastrutture ideologiche.

2. *Divisione e interpretazione*

In pagine di rara lucidità – e non soltanto per il fatto, dichiarato esplicitamente in coda allo studio qui preso in considerazione, di valorizzare appunto la «"lucidità" (in termini di arte poetica e di ideologia) del programma tassiano» (Baldassarri 1977a: 70) di gestione del «meraviglioso» nei passaggi tra la teoria poetica e la prassi del poema –, Baldassarri ha sostenuto che

L'assunzione del «meraviglioso verosimile» all'interno del poema epico comporti [...] l'introduzione nelle strutture della *Gerusalemme* di un'assoluta simmetria, con l'individuazione di una sorta di sacca oscura di dieci canti (IV-XIII) fagocitata per così dire da una zona luminosa di uguale ampiezza (I-III, XIV-XX), all'insegna rispettivamente del momentaneo sopravvento delle forze diaboliche e del dispiegarsi e del definitivo prevalere delle leggi provvidenziali della storia. (*Ibid.*: 58)

Allacciandosi a un conflitto tra «inferno» e «cielo» instaurato fin dall'ottava proemiale – momento di fissazione di opposizioni su «tre piani ben distinti e tuttavia fra loro omogenei» (Zatti 2005: 4) su cui si tornerà dettagliatamente tra poco –, la scansione stabilita in questo brano ne individua il concreto sviluppo «nell'economia generale del poema» (Baldassarri 1977a: 58) e insieme alcune importanti conseguenze relative al rapporto con l'archetipo omerico: vengono così in primo piano «la funzione di "ritardare" il naturale svolgersi degli avvenimenti» (*ibid.*: 59) affidata al meraviglioso «di matrice diabolica» (*ibid.*: 58-59)²¹⁷ e, di

²¹⁷ Sulle modalità di attualizzazione tassiana dell'intervento del piano soprannaturale – imprescindibile componente del poema epico già a partire da Omero, del quale appunto, insieme con Virgilio, Tasso si proponeva «di effettuare una trasposizione non solo strutturale ma tematica» (Larivaille 1987: 59) – si può ora vedere Gregory 2006 (in particolare 140-177): per quanto non

conseguenza, la valutazione del «moto centrifugo che mette in forse la coesione del campo cristiano provocando [...] una pernicioso separazione fra [...] Goffredo e Rinaldo», perché, nell'ottica di una «rigorosa bipartizione fra bene e male degli spazi del poema» (*ibid.*: 59), la discordia tra i due eroi principali si tinge di «colpa» e di «peccato» (*ibidem*) dal lato della figura achilleica, protagonista di una traiettoria divagante interamente inscritta in un quadro di erranza e di errore.

In seguito si avrà l'occasione di mostrare come il passaggio dall'«equa distribuzione di responsabilità tra i due contendenti» (*ibidem*) prevista per Achille e Agamennone dall'*Iliade* a una relazione gerarchica tra «mente» e «braccio» che destina la prima alla ragione e il secondo al torto sia in realtà meno lineare, e forse meno 'possibile', di quanto non appaia in questa fase; per ora, invece, sarà sufficiente rilevare come la struttura individuata da Baldassarri, estremamente efficace nella lettura del testo e al tempo stesso rispettosa di pronunciamenti d'autore che indicano proprio nelle svolte segnalate dalla suddivisione citata alcuni punti salienti del poema²¹⁸, distingue, pur nella diversa e complementare

radicalmente innovativo nella sezione dedicata a Tasso, questo studio offre la possibilità di inserirne l'opera in una prospettiva ampia che consente di valutare con profondità il senso dell'operazione insieme letteraria, ideologica e religiosa condotta nella *Gerusalemme* (che del resto ricalca, con modalità peculiari, un'operazione già attuata dall'epica latina: cfr. Barchiesi 1989: 124-126). Non apporta altro che una alternativa lessicale, invece, l'idea di un contrasto tra «*soprannaturale d'opposizione*» di cui sono titolari forze infernali e «*soprannaturale di disinnesco* [...] voluto da Dio» introdotta da Ferretti (2010: 102): le due definizioni, peraltro correttamente, si mantengono del tutto all'interno del quadro descritto da Baldassarri (1977a: 54-63) con la dialettica tra un «meraviglioso celeste» e un «meraviglioso diabolico», l'uno funzionale a sciogliere quel «nodo» la cui «costituzione» è demandata all'altro.

²¹⁸ In particolare, Baldassarri (1977a: 57), mentre evidenzia la «funzione [...] assolutamente centrale del concilio diabolico» del canto quarto, ne individua una conferma nella «presenza nei canti IV e XIII di due ottave essenziali, che si richiamano a vicenda come in un gioco di specchi, delimitando all'interno del poema un movimento centrifugo che costituisce l'autentica *desi-* della *Liberata*: l'ottava 17 del IV, cioè, e la 73 del XIII». Più avanti, a testo, si citerà la prima delle due ottave citate qui; la seconda, che conclude la «sacca oscura» di dieci canti in cui le forze diaboliche nel piano soprannaturale e quelle musulmane negli eventi temporaneamente prevalgono, è questa: «Abbia sin qui sue dure e perigliose / aversità sofferte il campo amato, / e contra lui con armi ed arti

centralità di entrambi, due movimenti opposti²¹⁹ che giungono a far sistema con certi tratti a loro volta oppositivi già messi in evidenza nella lista di Greene (1963: 203). Meraviglioso celeste e meraviglioso diabolico, infatti, linee di forza antitetiche unitamente ricomprese nel «meraviglioso verosimile» che subordina a principi causali e avvicina alla sensibilità del pubblico cristiano del Cinquecento gli incanti dei poemi cavallereschi e l'oramai irricevibile soprannaturale classico pagano, intrattengono «strettissimi rapporti di interdipendenza con la soluzione tassesca dell'«unità-varietà»» (Baldassarri 1977a: 62). Al loro interno, tanto i termini di una coppia quanto quelli dell'altra

interagiscono reciprocamente, ma a condizione di chiarire in via preliminare il senso, positivo o negativo in riferimento a precisi

ascose / siasi l'inferno e siasi il mondo armato. / Or cominci novello ordin di cose, e gli si volga pensiero prospero e beato. / Piova; e ritorni il suo guerriero invitto, / e venga a gloria sua l'oste d'Egitto». Che il quarto canto corrisponda a un «nucleo di irradiazione» (Bragantini 2005: 95), in fondo, è testimoniato dalla «favola de la Gerusalemme» inviata a Orazio Capponi per lettera nel 1576, in cui Tasso (1852-1855 I: 205) scrive che «da quel canto, come da fonte, derivano tutti gli episodi». In una lettera dell'anno precedente, invece, Tasso (1995: 45-46) enfatizza la funzione di snodo del canto XIII all'atto di inviare al destinatario Scipione Gonzaga il decimo: « Voglio però che sappia che questa è più tosto metà del quanto che della favola; perch' il mezzo veramente della favola è nel terzodecimo; perché sin a quello le cose de' cristiani vanno peggiorando: son mal trattati nell'assalto; vi è ferito il capitano; è poi arsa la lor machina, ch'era quella che sola spaventava gli nemici; incantato il bosco, che non se ne possono far dell'altre; e sono in ultimo afflitti dall'ardore della stagione e dalla penuria dell'acque, e impediti d'ogni operazione. Ma nel mezzo del terzodecimo le cose cominciano a rivoltarsi in meglio: viene, per grazia di Dio, a' preghi di Goffredo la pioggia; e così di mano in mano tutte le cose succedono prospere».

²¹⁹ Per quanto disponibile ad accogliere – con riserve sì, ma soltanto formali – una scansione in cinque parti modulata su quella della tragedia che per primo, come si dirà più avanti, ha avanzato Pollmann (1968), Raimondi condivide questa lettura: «il diaframma di tutto il racconto» della *Liberata* è infatti «raffigurato da due linee contrapposte, l'una pertinente ai cristiani e l'altra ai mussulmani, che partono dallo stesso punto e procedono la prima verso il basso, la seconda verso l'alto, sino a un massimo di divergenza al centro della storia, nel canto tredicesimo. Da questo momento [...] i due vettori s'invertono» (Raimondi 1980: 84).

parametri ideologici, di una simile osmosi. E allora, con uno scarto totale rispetto alla tradizione romanzesca, due linee, centripeta e centrifuga, di sviluppo; le quali hanno segno diverso a seconda che coinvolgono il campo saraceno o quello cristiano: la marcia di avvicinamento verso la sconfitta e la morte di Clorinda, Argante, Solimano e di tutto il campo di guerrieri egiziani; o il raduno dei cristiani sotto il comando di Goffredo per la vittoria e la conquista del «gran sepolcro»; o ancora l'abbandono del campo crociato ad opera di Rinaldo, di Tancredi e degli amanti di Armida (sino al caso estremo dell'apostasia di Rambaldo) e il loro ritorno dalla periferia («peccato») al centro d'attrazione della guerra sacra. (*Ibid.*: 63)

Spazio e tempo della *Liberata*, in ragione della funzione digressiva di deviazione e di differimento di cui sono investite le forze del male, prevedono entrambi una irrinunciabile gerarchia in base alla quale *qui* e *ora* dominano gli opposti *non-qui* e *non-ora*, uno «strumento "assoluto" di giudizio» (*ibid.*: 64) che, come più tardi ha scritto Brusca (1983b: 192), consente di misurare il grado di epicità col compasso, «secondo il numero e l'ampiezza delle divaricazioni», e che soprattutto, rendendo possibile «calcolare in ogni punto la funzionalità degli episodi ai due disegni antitetici di Dio e di Satana» (Baldassarri 1977a: 65), permette a Tasso di aprire l'opera a una «straordinaria varietà di situazioni» (*ibidem*) senza compromettere la stabilità del paradigma unitario.

Nonostante Baldassarri manifesti una certa prudenza nell'utilizzo delle categorie di genere di epopea e romanzo, rivolgendo piuttosto un'attenzione continua alla concreta mediazione che Tasso porta avanti fra tradizioni testuali diverse²²⁰, la sua analisi complessiva, ben sintetizzata nella scansione da cui si è partiti, accentua l'impianto oppositivo tra due componenti che, con un qualche dose di approssimazione, si potrebbero indicare l'una come «epica», l'altra come

²²⁰ Tassello decisivo, in questo senso, è la ricerca sull'adattabilità e sui modi dell'adattamento pratico di Omero alle esigenze del poema rinascimentale: cfr. Baldassarri 1982a, ma anche Steadman 1967 (sul problema di adeguare la figura di Achille all'etica rinascimentale) e Gregory 2006 (sul piano divino, col passaggio dalla religione pagana a quella cristiana). Da non dimenticare, a proposito di un altro versante della tradizione, Baldassarri 1985, che, dopo le indicazioni già fornite in Baldassarri 1977a (42-43), indaga l'importanza del modello di Sannazaro per alcune soluzioni della *Liberata*. Sulla «linea Sannazaro-Vida-Tasso», cfr. inoltre Borsetto 2004 in Baldassarri 2004: 23-47.

«romanzesca»: l'opposizione, è davvero il caso di ribadirlo, non cancella una complementarità – si potrebbe dire: una funzione strutturale di entrambi i poli –, ma quest'ultima, a sua volta, non pregiudica la rigida gerarchia²²¹ tale per cui il termine «romanzesco», pur centrale a livello di narratologia, è subordinato su un piano più propriamente ideologico. Non ancora un'ambiguità, come si vede, ma un rapporto complesso che costitutivamente funziona dando spazio a ciò che nega, perché se il meccanismo della *Liberata* comporta appunto «la negazione totale della “ventura” cavalleresca, della sostanziale equivalenza fra periferico e centrale [...] della tradizione dei “romanzi”» (*ibid.*: 63)²²², è vero che l'opera di Tasso «proprio rovesciando l'impianto narrativo del poema cavalleresco ne salva alcune istanze di fondo» (Baldassarri 1979: 37). Il romanzo serve, e al tempo stesso serve negarlo: esso è il regno dell'eterodossia in contrasto col quale, per «totale separazione dei due mondi» (Baldassarri 1977a: 69), la dimensione più propriamente epica si configura come zona dell'ortodossia, e la torsione ideologica che stende una patina di negatività su ciò che riguarda l'ambito del romanzesco – imponendo assiologie sconosciute a un genere solitamente «privo [...] di connotazioni ideologiche» (Gigante 2007: 178) – investe con il medesimo gesto la componente bellica, «epica», purificandola di tratti di problematicità interna (che essa pure porterebbe con sé) ed elevandola così a paradigma del *centro*, dell'*uno*, del *dovere*.

Come si sarà notato, un'impostazione di questo tipo sembra già prossima a un procedimento di negazione freudiana – di negazione, cioè, che afferma all'atto stesso di negare. Va detto che si tratta di un passaggio che Baldassarri non compie, ma rimane indubbio che la sua ricerca si presti a essere letta anche in una direzione parzialmente diversa, potendo risultare utile a un'interpretazione che, senza mutare con radicalità i termini dell'analisi, ne valorizzi in altra prospettiva alcune delle principali acquisizioni.

²²¹ Insiste su questa gerarchia tra componenti narrative e sui travagli che ne derivano, Martinelli 1983 (63-80) che, come altri, sovrappone la laboriosa subordinazione del romanzo all'epos da parte del poeta l'altrettanto faticosa superamento «d'innumerabili impedimenti e sofferenze» (*ibid.*: 78) attraverso cui l'esercito cristiano compie la propria missione.

²²² Sulla modalità tassiana di trattare l'avventura, inoltre, sono utili le osservazioni di Zatti 2009b: 120-130.

Elaborata in quasi completa indipendenza rispetto alla lettura di Baldassarri, la proposta di Zatti – avanzata fin dal 1976 e successivamente rivista e ribadita in una lunga serie di lavori – sembra tuttavia potersi inserire nello spazio critico appena prefigurato: l'idea che nella *Gerusalemme liberata* «non sia rappresentato un unico punto di vista, ma una compresenza di punti di vista antitetici, determinata dall'irrisolto conflitto [...] fra l'ideologia che struttura il testo e l'identificazione emotiva [...] offerta al lettore» (Zatti 1983: 11) agisce sulle polarità già rilevate da Baldassarri, poiché, pur non entrando nel merito della scansione in sequenze del poema, presuppone la centralità di quanto accade per effetto del «programma enunciato da Satana allo scioglimento del concilio infernale», dell'«opera diabolica di disgregazione del campo cristiano» (Zatti 1995: 18). Un'ottava in particolare rappresenta il momento in cui, «opportunamente demonizzato» (*ibidem*), il «romanzo» trova installazione nel corpo della *Liberata*²²³:

Sia destin ciò ch'io voglio: altri disperso
se 'n vada errano, altri rimanga ucciso,
altri in cure d'amor lascive immerso
idol si faccia un dolce sguardo e un riso.
Sia il ferro incontra 'l suo rettor converso
da lo stuol ribellante e 'n sé diviso:
pèra il campo e ruini, e resti in tutto
ogni vestigio suo con lui distrutto. (*GL*, IV.17)

Nel luogo in cui Baldassarri situa l'aprirsi della «sacca oscura» che rallenta il compimento dell'impresa bellica, Zatti colloca l'azione negativa, ma poi capace di attirare la solidarietà del lettore, delle forze che, fin dal proemio dell'opera, appaiono destinate a essere sconfitte, protagoniste perdenti di un «conflitto fra codici» che, come già anticipato, si distribuisce «in tre ambiti distinti» (Zatti 1983: 15):

Canto l'arme pietose e 'l capitano
che 'l gran sepolcro liberò di Cristo.
Molto egli oprò co 'l senno e con la mano,
molto soffrì nel glorioso acquisto;

²²³ Il testo del poema è quello fissato da Caretti, disponibile in diverse edizioni (cfr. Tasso 1979).

e in van l'Inferno vi s'oppose, e in vano
s'armò d'Asia e di Libia il popol misto.
Il Ciel gli diè favore, e sotto a i santi
segnì ridusse i suoi compagni erranti. (GL, I.1)

«Cielo» contro «Inferno», «armi pietose» contro «popol misto», «capitano» contro «compagni erranti» sono opposizioni che rimandano ciascuna a una specifica declinazione²²⁴ di uno scontro che, sul piano strutturale e insieme a un livello di massima universalità, riguarda sempre la coppia formata da «unità» e «varietà»²²⁵. Nel corso delle sue ricerche sulla *Liberata*, peraltro affiancate a indagini sul *Furioso* che, almeno per alcuni aspetti, dovranno ritenersi complementari a esse²²⁶,

²²⁴ Zatti (1983: 15) parla precisamente di «un processo dinamico di riduzione dal vario all'uno, dal discorde al corale, dalla dispersione alla concentrazione» che si svolge a un tempo «come condanna eterna degli angeli ribelli alla legge divina, come sconfitta storica degli infedeli ad opera dei crociati, come subordinazione politica dei "compagni erranti" all'imperio di Goffredo». Da notare che, mentre Zatti (con lui Iovine 1980: 99, e Chiappelli 1981: 174) sembra riferire a Goffredo l'azione «ridurre sotto a i santi segni» i «compagni erranti», Martinelli (1983: 122-123) e più recentemente Erspamer (2003: 135-136) riconducono questa azione al «Ciel» o all'«alta Provvidenza» (GL, XIV, 13.1); a tal proposito, Martinelli segnala la specularità tra il distico conclusivo della prima ottava e quello di dell'ottava 18 del canto XIV: «Così al fin tutti i tuoi compagni erranti / ridurrà il Ciel sotto i tuoi segni santi».

²²⁵ Anticipando una traduzione in termini di generi letterari sulla quale si tornerà a breve, si può accogliere l'osservazione di Zatti (1995: 15-16) secondo cui «la questione dell'unità e della varietà è [...] quella in cui convergono tutti i nodi e le aporie del discorso teorico tassiano: e non per caso, perché fin dall'*ars poetica* giovanile questo è il criterio strutturale davvero discriminante fra romanzo cavalleresco e poema eroico». A proposito della sovrapposizione di vari livelli conflittuali, inoltre, si può ricordare la recente riformulazione di Tomasi (2009: 15), secondo cui «come in un gioco ad anelli concentrici [...], sul piano ultraterreno la crociata oppone Dio a Satana, sul piano della storia dell'uomo cristiani a mussulmani, sul piano della storia interiore dell'anima le facoltà razionali alle tentazioni del mondo delle passioni terrene». Più avanti, si tenterà di mostrare come questa concentricità sia più predicata che praticata, perché almeno il terzo conflitto ha un funzionamento solo in parte corrispondente a quello degli altri due.

²²⁶ Cfr. Zatti 1990: 9-37.

Zatti ha impresso sfumature diverse alla propria indagine, ma l'impianto di fondo si è conservato fedele a un'impostazione che prevede, nel testo di Tasso, la presenza di una polarità tra due termini all'interno dei quali l'uno si pone come repressivo e l'altro come represso, l'uno come ideologicamente vincente ma emotivamente perdente e l'altro, al contrario, come soccombente per l'ideologia ufficiale ma in grado di affermarsi, appunto, «nella forma di un represso» (*ibid.*: 32) che ritorna²²⁷. Lo studioso, a tal proposito, ha scritto che

nella *Gerusalemme liberata* [...] la vittoria militare di una parte, per il fatto di avere specifiche implicazioni sul piano dell'ideologia, comporta l'assunzione di una carica repressiva che infligge al testo il prezzo di una contraddizione. La negazione del codice pagano, che il processo narrativo persegue, diventa il particolare canale espressivo attraverso cui emerge l'identificazione emotiva dell'autore con i Pagani sconfitti. Nel prendere le distanze da un'ideologia riconoscendola come deviante, il poeta la consegna al testo nella forma di un represso capace di appello alla solidarietà del lettore: e tuttavia il risarcimento poetico non basta a scalfire la certezza della norma storicamente vincente, cui anche quel represso resta assicurato in obbedienza alle istanze repressive dell'ideologia. Si determina così un paradosso, che è tale solo in apparenza: il trionfo poetico del codice qualificato per negativo e deviante è tanto più manifesto quanto più salde e condizionanti sono le coordinate morali e ideologiche del poema. In termini di ideologia, siamo in presenza difatti di un sistema binario di valori radicalmente contrapposti, di un vero e proprio manicheismo etico-religioso [...] che non lascia spazio all'affermazione positiva di contenuti devianti. (*Ibid.*: 32-33)

Senza ripercorrere nel dettaglio il procedimento argomentativo attraverso cui Zatti giunge alle conclusioni del brano qui riportato, conta insistere su due tratti della sua lettura: da un lato, quest'ultima ribadisce, con l'enfasi sul «sistema binario» di opposizioni, la «totale separazione» già messa in luce da Baldassarri, prevedendo però la particolare e inquietante forma di riconciliazione consentita dal meccanismo di negazione freudiana; dall'altro, essa manifesta la disposizione a dare

²²⁷ Su questo punto, si riavvicina a un linguaggio più direttamente freudiano (non mediato cioè dalla lezione di Orlando), rimanendo comunque in linea con diverse suggestioni di Zatti, Scianatico 1990: 75-76.

coerenza sistematica a una serie di opposti che, se non allargabile in maniera indefinita, estende e approfondisce la catena di coppie antitetiche ricordate in precedenza. Ancora una volta, tuttavia, questo ampliamento semantico della struttura oppositiva della *Liberata* trova un approdo e un criterio d'ordine nelle categorie di genere di «epica» e «romanzo», termini che, mentre diventano gli insiemi in cui confluiscono le singole antitesi dell'intero apparato di opposizioni del poema tassiano, finiscono per caricarsi della medesima dimensione ideologica che presiede all'opera stessa. Questo processo, capace di spostare con crescente nettezza un discorso sorto in contesti non direttamente 'generici' a un compiuto livello di genere letterario, è agevolmente verificabile con una campionatura degli studi di Zatti: per quanto superfluo, è da precisare che queste osservazioni non costituiscono tanto una critica alle analisi dello studioso – lavori che, peraltro, non soltanto hanno trovato una pronta ricezione, ma che possono altresì vantare il merito di aver fatto proprie, e spesso di aver influenzato, importanti proposte di lettura di area americana²²⁸ –, quanto piuttosto un tentativo di comprenderne la portata (e, intendendo l'espressione nel suo senso più neutrale, la capacità di 'condizionare' gli studi sulla *Liberata*)²²⁹ nell'ottica di una costruzione del significato delle categorie di «epica» e «romanzo» nel testo.

Essenziale già nella lettura di Baldassarri, il rapporto di Tasso con Ariosto – inteso in senso metonimico come emblema del mondo romanzesco – assume per Zatti un nuovo peso²³⁰ e nuove declinazioni. La

²²⁸ In questo senso, si devono ricordare almeno i contributi di Parker 1979, Quint 1993 e Looney 1996; la fortuna degli studi di Zatti al di là della critica italiana, dove comunque è stata notevole pur se non sempre in positivo, è testimoniata dall'edizione americana di una scelta di alcuni suoi contributi su Ariosto e Tasso: cfr. Zatti 2006.

²²⁹ Questo paragrafo, che intende porsi come una sorta di storia (per quanto non precisamente cronologica) di un particolare settore della critica tassiana degli ultimi decenni, si fonda sulla scelta di privilegiare gli studi ritenuti più significativi nell'organizzare una lettura complessiva della *Gerusalemme liberata* condotta in riferimento alle categorie dei generi letterari di «epica» e «romanzo»: una prospettiva che, pur ampia, non è ovviamente in grado di esaurire la bibliografia e la complessità delle proposte di lettura del poema.

²³⁰ Non senza allusioni di stampo psicoanalitico e in particolare all'«angoscia dell'influenza» di cui ha parlato Bloom (1983), Zatti (1995: 14-15) mostra di

negazione dell'avventura²³¹ cavalleresca, infatti, viene ora interpretata come un principio in base al quale «la dimensione umanistica individuale, quando non [...] assente, è [...] subordinata alle finalità di una collettiva missione di fede» (*ibid.*: 13): Goffredo, dopo l'investitura divina²³², è il «capitano» titolare di una lotta che si combatte su due fronti, quello *esterno* della guerra contro i musulmani e quello *interno* del contrasto alle divagazioni dei «compagni erranti» che si sovrappongono in modo tale che la vittoria sul secondo fronte risulta la premessa necessaria per la trionfo sul primo. Non solo: entrambi i conflitti, che per Zatti rinviano alla «situazione storica contemporanea» al poema, e dunque alla duplice guerra dell'ortodossia cattolica «contro gli infedeli fuori d'Europa e contro gli eretici entro i confini d'Europa» (*ibid.*: 16), si fondano strutturalmente sopra uno scontro tra un principio di *unità* e un opposto principio di *varietà*, un'antitesi in cui si realizza una piena

considerare Ariosto come «padre poetico» di Tasso. Sull'«ariostismo» di Tasso – di cui, a fini polemici, era già stato fine indagatore Galileo Galilei, come ben ricorda Ferretti (2010: 197) – cfr. inoltre Cabani 2003 (= Cabani 2005: 81-146), un contributo che, applicando al caso di Tasso una modalità di analisi fruttuosamente sperimentata per Ariosto da Javitch (del quale si vedano gli studi citati in precedenza nel cap. 3, p. 77, nota 21), supera l'impostazione dell'indagine sulle fonti già ottocentesca; assai utili, sull'argomento, le indicazioni di Tomasi (2009: 26-27), che qui meritano di essere trascritte: «Tasso [...] sembra spesso guardare a un modello letterario consapevole anche dei riusi già attuati, della catena di mediazioni e di rimodulazioni che altri hanno già operato, avviando così un raffinatissimo e complesso gioco di confronti, scontri e dissimulazioni tanto con il modello quanto con la sua tradizione. Se un limite può essere riconosciuto agli studi sulle fonti del poema della scuola storica di inizio Novecento, è proprio l'eccessiva semplificazione del rapporto con la tradizione che emerge, quasi schiacciato, per così dire, in una dimensione orizzontale, disconoscendo l'abilità tassiana di rappresentare nella filigrana del suo dettato poetico un intero universo letterario, antico e moderno, laico e cristiano».

²³¹ Sul tema dell'avventura è ancora suggestivo Simmel 1985, sfruttato in alcuni lavori raccolti in Zatti 2009a.

²³² «Disse al suo nunzio Dio: – Goffredo trova, / e in nome mio di' lui: perché si cessa? / perché la guerra omai non si rinnova a liberar Gierusalemme oppressa? / Chiami i duci a consiglio, e i tardi mova / a l'alta impresa: ei capitano fia d'essa. / Io qui l'eleggo: e 'l faran gli altri in terra, / già suoi compagni, or suoi ministri in guerra. –» (*GL*, I.12).

coincidenza formale tra l'alterità esterna e l'alterità interna. L'erranza dei compagni di Goffredo, insomma, comporta una compromissione con ciò che qualifica il mondo musulmano, a propria volta in continuità stretta con il regime – e con il registro – demoniaco²³³. «Unità» significa dunque concepire la guerra «come servizio e missione» (*ibid.*: 18): combattere in nome della fede, per il crociato, «è l'unica finalità consentita» (*ibidem*), laddove i saraceni interpretano il conflitto come «mezzo di affermazione

²³³ È noto come, seguendo queste coordinate interpretative, Zatti (1983: 37) arrivi alla conclusione secondo cui «la poesia della *Gerusalemme liberata* è probabilmente il primo esempio manifesto nella letteratura italiana di una identificazione consapevole, ma rifiutata a livello di ideologia, con le forze del male, il primo grande esempio di una solidarietà col “nemico pagano”»: l'osservazione, benché suggestiva, è effettivamente a rischio di riattivare una polarità romantica che appunto finisce per distinguersi con qualche chiarezza in coda al saggio citato, quando Zatti parla di «una solidarietà profonda del poeta Tasso con quel codice pagano che il cristiano Tasso rifiuta come negativo e deviante» (*ibid.*: 44). In riferimento a quest'ultima affermazione, allora, non appariranno del tutto ingiustificate le critiche rivolte a Zatti da Bruscastelli (1983c: 198), che considerava «attardata» e, appunto, «neoromantica» l'interpretazione del saggio che si sta discutendo: meno condivisibile, a causa dei contenuti non sempre perspicui e pure dei toni vicini a una sorta di 'ferocia' critica, la stroncatura della lettura di Zatti operata da Puccetti (1980: 68-69), del resto così propenso alla polemica da arrogarsi il diritto di stendere una «carta del romanticismo critico ai danni del Tasso» (*ibid.*: 61-63) in cui sfilano i nomi di De Sanctis, Croce, Fortini e Getto. Al di là di quest'ultima nota, occorre precisare che la critica di Bruscastelli ha origine nel quadro di uno sforzo per riportare l'interesse degli studiosi all'interno del «campo cristiano» della *Liberata*, e cioè in quei settori del testo tradizionalmente tacciati di minore felicità poetica rispetto agli episodi erotici, elegiaci e idillici che, pur distinguendosi a livello del procedimento, anche Zatti, come i lettori romantici, verrebbe implicitamente a privilegiare. Non andrà comunque dimenticato che molto presto gli «episodi» della *Liberata* si rivelarono più adatti a colpire l'immaginazione del pubblico: Güntert (1989: 5) segnala, in proposito, come «la stragrande maggioranza dei pittori scelse di rappresentare non la tematica epico-eroica, ma gli episodi romanzeschi», e cioè «le donne, in primo luogo, e gli eroi individuali» e «non l'azione del collettivo, non le scene eroiche dell'assedio e della conquista». Sulla fortuna figurativa della *Liberata*, tema tanto complesso quanto fascinoso, cfr. almeno Careri 2010.

individuale rispondente a motivazioni per ciascuno diverse e particolari» (*ibidem*); ed ecco allora che

la presenza delle forze del «male», delle forze »pagane» si configura [...] come la costante tentazione rappresentata da quegli obbiettivi autonomi e privati propri del codice cavalleresco-cortese (virtù, amore, onore) che sono stati condannati ormai come incompatibili. (*Ibidem*)

All'interno dell'opposizione-matrice formata dai termini di «unità» e «varietà», trovano posto le nuove opposizioni tra «individuale» e «collettivo» e tra «(fine/i) privato/i» e «(fine) pubblico»²³⁴, operative sia nello scontro frontale tra le due parti in lotta sia in quello intestino prodotto dalle digressioni di alcuni eroi cristiani, i cui tentativi di ribellione²³⁵ all'autorità di Goffredo, autentico garante del principio-unità, avvengono proprio nel segno di una dispersione, di un appello all'«area semantica indicante *moltitudine-discordia-varietà*» (*ibid.*: 22). Si comprende,

²³⁴ Molto correttamente Zatti (1983: 18-19) individua questa diversa concezione della guerra nelle figure di Argante e di Raimondo di Tolosa: il primo, rivendicando contro il proprio re Aladino una personale modalità di interpretare il conflitto, «chiama la guerra “questo tuo gran litigio” (*GL*, VI.7.4) e rifiuta ogni rappresentatività definendosi “privato cavalier, non tuo campione” (*GL*, VI.13.7)»; il secondo, nel corso del duello con lo stesso Argante, sbalza di sella l'avversario e pensa inizialmente di concedergli «una possibilità di riscatto» offrendogli un'altra spada, ma presto «rifiuta questo pur nobile cedimento alle regole della condotta cavalleresca ricordandosi che “di pubblica causa è difensore» (*GL*, VII.95.4)».

²³⁵ Zatti (*ibid.*: 30-31) cita come esempi l'episodio che coinvolge il crociato Argillano nel canto VIII e il fatto che, in occasione della siccità che affligge l'esercito cristiano nel canto XIII, «a Goffredo vengono attribuite proprio quelle deviazioni individualistiche (sete di potere, ambizione, avidità) contro cui si è esercitata [...] la sua attività repressiva». Sulla rivolta di Argillano, cfr. Quint 1990, poi compreso in Quint 1993: 213-247. Sull'impossibilità per Goffredo di privilegiare una conduzione individualistica del conflitto, invece, cfr. Chiappelli 1981: 93-137; Bruscaagli 1992-1993 (ora anche in Bruscaagli 2003: 167-198 e in Tomasi 2005: 269-295); Mazzacurati 1996: 79-88; per una diversa lettura di quello che per la critica appena citata è stato considerato l'«errore di Goffredo» (ci si riferisce all'episodio del ferimento del capitano nel canto XI, su cui si tornerà più avanti), cfr. Godard 2007 e pure le indicazioni di Martinelli 1983: 225-226.

così, come le ottave citate in precedenza, quella proemiale e quella del canto IV, sorta di anti-prologo affidato alla voce di Plutone²³⁶, si pongano in rapporto di serrata complementarità, perché l'ordine infernale si traduce in un moto dispersivo che coinvolge i «compagni erranti» per un lungo tratto del poema, un'azione centrifuga la cui piena disciplina soltanto può condurre alla vittoria finale²³⁷.

Nelle sue prime formulazioni non ancora esplicitamente impostata sulle categorie dei generi letterari, l'analisi di Zatti è tuttavia da subito pronta a convertirsi in un discorso su di esse: l'universo negato, infatti, un mondo di avventure individuali e di molteplicità irriducibile a un principio gerarchico, è quello del *Furioso*, e ciò in ragione della coincidenza più volte ribadita tra codice pagano e codice cavalleresco. Qualche anno dopo gli studi iniziali, Zatti è tornato sulla questione mantenendo l'idea che il testo funzioni su un meccanismo di negazione freudiana, questa volta parlando, però, di «negazione del romanzo» (Zatti 1995: 14-22; Zatti 2000: 66-73)²³⁸. Nello specifico, «la volontà di canto epico del Tasso» è descritta come «una faticosa conquista sulle struggenti nostalgie del libero mondo romanzesco» (Zatti 1995: 14), come il tormentato processo di ricostituzione dell'«unità di una *quête* (o inchiesta) collettiva» attraverso la «degradazione a colpa delle *quêtes* (o inchieste) individuali che la incrociano e con essa interferiscono frustrandone il fine» (*ibidem*). Insieme con la coppia «autorità»/«libertà» (Zatti 1983: 17), si traduce nel rapporto oppositivo tra generi letterari anche la coppia formata da «collettivo» e «individuale», termini la cui centralità nella teoria dei due generi in questione – ma si abbia sempre la cautela di ricordare che nell'italiano “romanzo” rientrano tanto il *romance*, direttamente in causa nel contesto attuale, quanto il *novel* – è già stata

²³⁶ Su questo punto, cfr. Zatti 1998: 146-182. Con espressione greimasiana, Güntert (1989: 56) indica Satana come «anti-destinatore dell'impresa», in ovvia antitesi col *destinatore*-Dio.

²³⁷ A tal proposito, Brusagli (1983c: 202) ha giustamente individuato nell'*Iliade* il «modello di un campo militare colto non nella sua irresistibile ascesa delle sue fortune, ma nel percorso accidentato delle sue *défaillances*» e del superamento di queste.

²³⁸ È facile notare che «romanzo», ora, è il contenitore in cui rientrano tutte le analisi compendiate fino a questo punto: scrive Zatti (1995: 20-21) che «il “romanzo” è l'autentico “ritorno del represso” del poema tassiano e la sua demonizzazione altro non è che la forma specifica di una negazione freudiana».

rilevata e discussa nel capitolo precedente. Zatti, ripetendo un gesto analogo a quello di Lukács e per certi versi di Bachtin, divide i generi letterari secondo lungo la stessa linea che separa «pubblico» e «privato», facendo rientrare in tale bipartizione le altre dicotomie su cui la sua lettura insiste: «molteplice narrativo» e «pluralismo ideologico» (Zatti 2000: 71), allora, costituiscono patrimonio esclusivo del romanzo, mentre all'epica, così come nell'antitesi tra «collettivo» e «individuale» spetta soltanto il primo termine, toccano «unità» e «unico punto di vista» (*ibid.*: 72), declinazione prospettica di una componente generica pensata, appunto, come incarnazione dell'ideologia (e di un'ideologia repressiva).

In attesa di scoprire se il poema tassiano – e se *tutto* il poema tassiano – funzioni davvero su opposizioni così coerentemente radicali, bisogna osservare come l'analisi di Zatti incoraggi una doppia ideologizzazione dei generi letterari di *epica* e *romanzo* che, se non è una *summa* di molte posizioni studiate in sede teorica, rende questa lettura un passaggio fondamentale nella costruzione di un'immagine radicalizzata dei due termini e quindi nell'elaborazione di un concetto di epica completamente privo di tutto ciò che contraddistingue il polo del romanzo a esso opposto. Nell'aggiungere che la serie delle opposizioni che Zatti aggancia alla dicotomia «epica»/«romanzo» contempla altri elementi – e in particolare la coppia «maschile»/«femminile» e la coppia «erranza»/«teleologia» o «finalismo»²³⁹ –, si dovrà evidenziare che

²³⁹ In entrambi i casi, importante è l'influenza degli studi di area americana sui poemi di Ariosto e Tasso già parzialmente citati: per la questione del genere nella *Liberata*, cfr. Günsberg 1987, Migiel 1993, Benedetti 1996; per la «teleologia» dell'epica in opposizione all'«erranza» del romanzo, cfr. Carne-Ross 1976, Parker 1979, Quint 1985 (ora in raccolto in Quint 1993: 248-267). Accogliendo la proposta di Zatti, e manifestando in concreto la propensione ad allargare il campo delle coppie che prevedono un rapporto di repressione e contraddittoria identificazione, Ascoli (1999: 25) ha scritto che «l'epopea tassiana rappresenta ma anche reprime diversi tipi di 'differenza' minacciosa: religiosa, sessuale, razziale, psicologica, e linguistica». Si può individuare qui una curiosa convergenza delle categorie impiegate negli studi su Tasso con la prospettiva di un Lukács, che, stando a Danahy (1991: 57) «impon^{eva} l'epica come norma per le opere narrative, ed incoraggi^{ava} il romanzo a guadagnare virilità cercando di conformarsi agli standard dell'epica» (Doody 2009: 457): questo presuppone un eroismo epico – e di lì un genere – pensato come precipuamente «maschile», assunzione che sarebbe utile ridiscutere a fondo: cfr.

l'operazione critica condotta dallo studioso produce l'effetto di concentrare la problematicità del testo della *Liberata* nei settori «romanzeschi», circoscrivendo a questi e ai loro modelli intertestuali ogni ruolo di contestazione e di minaccia di un programma narrativo e ideologico che invece il polo epico (e ancora, i suoi modelli intertestuali) sembrerebbe in grado di poter compiere senza alcun rischio di destabilizzazione per così dire 'interna'.

Pur non discostandosi molto dall'impostazione offerta dagli studi di Baldassarri²⁴⁰ e di Zatti, il già ricordato lavoro di Güntert ne costituisce al tempo stesso una variazione e un tentativo di sviluppo, e anzi si può dire che, limitatamente alle analisi di Zatti, esso si configuri come una sorta di correzione dei meccanismi che regolano l'opposizione al centro di quelle, e cioè del rapporto tra «unità» e «varietà». In realtà sembra che, per presentarsi come modifica dell'interpretazione precedente, Güntert ricorra alla strategia di trattenere la lettura di Zatti al di qua di ciò che essa intende dire; resta vero, però, che la nuova formulazione è tutt'altro che inutile per lo sforzo di comprendere il testo e soprattutto per un ulteriore accrescimento del significato dei generi letterari di «epica» e «romanzo».

Con Zatti, Güntert condivide l'idea che i pagani siano «incapaci di far convergere le loro mire in modo da costituire una forza unita e compatta» (Güntert 1989: 201), ma poi contesta

la tendenza a far coincidere il conflitto ideologico con quello bellico, quasi che la guerra sia il luogo ove abbia a svolgersi l'intero antagonismo del poema. Ciò sarebbe plausibile se la *Gerusalemme liberata* fosse un'epopea canonica e non un epos romanzesco. Ma anche tenendo presente la tematica della guerra, si constata che lo scontro,

Pavlock 1990 e, in ambito più saggistico-divulgativo, ma con brillanti e suggestive indicazioni per una revisione dello statuto solidamente «maschile» dell'eroe Wu Ming 4: 2010.

²⁴⁰ Più incline di Baldassarri – che individua innanzitutto ragioni testuali per la sua scansione – a fidarsi direttamente del «procedimento di segmentazione» (Güntert 1989: 52) proposto da Tasso, Güntert ne semplifica i termini riducendo la struttura del poema a due macrosequenze che condividono con la partizione di Baldassarri la svolta del canto XIII: in questo modo, tende a sfumare l'importanza del canto IV, pur implicitamente riconosciuta dal fatto che, nella sequenza iniziale di tredici canti, «i primi tre fanno da introduzione» (*ibidem*).

nella *Liberata*, avviene tra chi finisce per subordinare il *vario* all'*unum* (cioè i sensi all'intelletto, gli scopi individuali allo scopo sociale, gli interessi privati al bene comune), e chi permane nel dominio del *vario*, incapace di ammettere, o anche solo di concepire, una qualche gerarchia di valori. Se dunque il campo dei crociati ci si presenta alla fine come un mondo perfettamente gerarchizzato, quello pagano continua a essere contraddistinto dall'impossibilità di diventarlo, e in ciò – non nel contrasto *unum-vario*, come proponeva lo Zatti, consiste la differenza essenziale tra Cristiani e Saraceni. (*Ibidem*)

Apparentemente rispettosa delle celebre antitesi tra «uniforme cristiano» e «multiforme pagano» prospettata da Zatti, questa critica pare tuttavia trascurarne il segmento che, sulla base del «ritorno del represso», attiva entro il campo crociato una compromissione col demoniaco – e dunque, a causa della coincidenza su cui ci si è soffermati, col pagano e col romanzesco: pur essendo vero, infatti, che per Zatti il conflitto ideologico corrisponde al conflitto bellico, egli vede verificarsi una solidarietà tra nemico esterno e i «compagni erranti» tale per cui soltanto la vittoria sul fronte interno (ciò che Güntert autonomamente indica col gesto di «subordinare il *vario* all'*unum*») schiude la via dell'affermazione finale. Parte della novità, insomma, è già senz'altro individuabile in ciò che Güntert si prefigge di innovare, ma la sua rilettura è comunque capace di portare un arricchimento concettuale decisivo nella definizione dei generi letterari e in particolare dell'epos, protagonista di un ulteriore scatto verso una (insostenibile?) ideologizzazione.

Alla componente testuale riferibile all'epopea, Güntert attribuisce l'incarnazione di quel principio gerarchico che antepone l'intelletto ai sensi, lo scopo sociale allo scopo individuale, il bene comune agli interessi privati; tale è la logica che presiede al poema una volta instaurato quel «novello ordin di cose» che conduce al compimento dell'impresa, quando cioè i rapporti

risultano essere gerarchici, e per di più *di dominio* [...] sia per quanto riguarda la relazione fra la favola e gli episodi, sia dal punto di vista dei contenuti narrati, dato che ci troviamo di fronte all'esercito cristiano ormai riformato e a relazioni reciproche di supremazia e subordinazione, sottomettendosi Rinaldo al comando di Goffredo, i guerrieri al capitano, e questi al fine ultimo dell'impresa, che coincide con la volontà di Dio. Gerarchico è poi il rapporto tra i valori ideologici,

così nella psiche di Rinaldo convertito alla «giusta causa» come nel cuore di ogni combattente: i desideri individuali, in questa fase, si assoggettano al valore collettivo, e gli istinti, anzitutto quelli guerreschi, si piegano al primato intellettuale del piano di Goffredo. La gerarchizzazione dei rapporti ha conseguenze sia per l'*enunciato*, nel quale le avventure private cedono a quelle guidate dall'alto, sia per l'*enunciazione*, ovvero per la *dispositio*, sì da potersi dire che quanto avviene a livello di contenuto, nelle vicende degli eserciti e dei singoli combattenti, configura le strutture dei procedimenti narrativi. (*Ibid.*: 53)

Tutt'altra logica, invece, informa la struttura della prima sequenza, nella quale le «complicazioni romanzesche [...] si susseguono fitte moltiplicandosi ed espandendosi fino a mettere in crisi il piano stesso dell'opera» (*ibid.*: 54). È la fase, questa, in cui prevale la «tattica disgregatrice» di Armida, non casualmente indicata da Güntert come «la principale avversaria di Goffredo» (*ibid.*: 203): il capitano e la maga, infatti, sono la traduzione in forma di personaggio di due principi, l'uno gerarchico e l'altro anti-gerarchico, che in definitiva corrispondono ai due generi letterari dell'epica e del romanzo. Ancora una volta precisando le proprie posizioni in riferimento a quelle di Zatti, Güntert specifica che

se Goffredo e i suoi s'iscrivono non nell'ambito dell'*uno*, ma dell'*uno/vario* (e col segno di frazione intendiamo raffigurare il rapporto gerarchico), neppure il significato di Armida potrebbe ridursi al concetto di *vario*. La maga del Tasso è piuttosto colei che *fa passare la varietà per unità*²⁴¹ e quindi *l'illusione per verità*, tendendo a innalzare la propria bellezza a emblema assoluto che appaga ogni desiderio e fa dimenticare ogni altra cura, ragion per cui insidia all'onore del cavaliere in cerca di perfezione. (*Ibid.*: 203)

Con un linguaggio più freddo, si può affermare che la subordinazione gerarchica di cui è rappresentante Goffredo e il mancato riconoscimento dei rapporti di gerarchia di cui è figura Armida consistono rispettivamente in una logica asimmetrica e in una logica simmetrica, termini che, sulla scorta di Matte Blanco (1995; 2000), sono oramai affiorati più volte, e che torneranno utili anche in sede di analisi testuale. Al di là di questa riduzione a concetti che Güntert non impiega

²⁴¹ Stoppino (2001: 231) parla di una minaccia che deriva dal «vario che si traveste d'unità».

esplicitamente, occorre osservare come la sua lettura, a questa altezza, sembri ancora compatibile con quella di Zatti, pronta a tradursi nell'interpretazione dell'opera in quanto meccanismo capace di reprimere da un lato e di aprirsi al (e contraddirsi col) ritorno del represso dall'altro, ovvero di gerarchizzare negando l'anti-gerarchia ma insieme di veder tornare quest'ultima in forma di negazione freudiana.

Non è questa, tuttavia, la conclusione cui Güntert giunge riguardo a uno scontro che, non bisogna dimenticarlo, attiene sempre alla dicotomia «unità»/«varietà» e di lì ad altre questioni – su tutte quella relativa al rapporto tra «epos» e «romanzo» – rilevanti nella valutazione dell'«ambiguità inerente al poema» (*ibid.*: 57) di Tasso. In un certo senso, anzi, si potrebbe che egli elevi tale 'scontro' a un livello in cui esso diventa 'incontro', congiunzione di due momenti che restano sì contraddittori, ma che nondimeno trovano entrambi un'affermazione: un fatto, questo, che sposta il baricentro dell'ambiguità in modo da renderla al tempo stesso più radicale e, forse, più 'comprensibile'. Per ottenere questo risultato, Güntert individua nella *Liberata* una frattura attanziale in base a cui è possibile distinguere, all'intero dello stesso «attore Dio», due «attanti diversi, appartenenti a diversi livelli» (*ibid.*: 54): l'uno, «destinatore dei cristiani» nelle due macrosequenze del testo, è il Dio 'di parte' che assiste e guida Goffredo e i suoi nell'impresa di conquista; l'altro, «Destinatore del poema», corrisponde invece alla «divina Provvidenza che sa bene quanto spazio verrà concesso agli interventi perturbatori dell'avversario e come questi siano necessari» (*ibidem*). Il secondo, «figura dell'istanza enunciante [...] dotata di sapere onnicomprensivo», risulta così «una sorta di Iper-Destinatore» dal quale dipendono entrambi le fasi del poema. Se «il Dio dei cristiani [...] considera gli effetti ritardanti e dispersivi come segni di crisi» in ragione della sua parzialità, «il Dio provvidenziale è invece lui a consentire quegli effetti, ritenendoli indispensabili alla realizzazione dell'impresa» (*ibid.*: 55): per Güntert, questa non-coincidenza di angolazioni apre uno iato tra la «verità» di cui è titolare ciascuno dei due livelli – tra le due accezioni e tra le due funzioni di Dio –, uno scarto nel quale «solo la seconda», quella del Dio provvidenziale, «corrisponde alla verità affermata dal discorso tassiano» (*ibidem*). Quest'ultimo, insomma, deriverebbe la propria ambiguità

dall'assunzione di tale prospettiva demiurgica²⁴² che consente di accogliere «due sistemi di valori diversi all'interno di un medesimo poema» (*ibidem*), entrambi in grado – ma l'uno in senso gerarchico e quindi funzionale al rispetto dell'autorità, l'altro in modalità simmetrica resistente all'instaurarsi di qualunque gerarchia – di tenere insieme l'*uno* e il *vario*; *concordia discors* che il poema si permette di raggiungere ossimoricamente in due modalità diverse, attraverso il principio-Goffredo dell'epos (modalità *etica*), che si traduce in una subordinazione del *vario* all'*uno*, e attraverso il principio-Armida del romanzo (modalità *estetica*), che comporta una *coincidentia oppositorum* tale da produrre la sparizione della differenza tra il *vario* e l'*uno*.

Non importa entrare oltre nel merito dell'analisi di Güntert, per quanto in essa si propongano tesi che appaiono perlomeno discutibili: limitandosi a un esempio evidente, lo studioso sorvola in maniera eccessiva sulla assiologizzazione prevista dal sistema della *Liberata*, quasi che il tentativo di contestare la sovrapposizione suggerita da Zatti (e non soltanto da Zatti) tra il conflitto bellico e il conflitto ideologico finisca per attenuare quest'ultimo fino a perderne di vista i contorni²⁴³. Ciò che

²⁴² Vicino a un risultato di questo tipo è anche l'esito di una precedente lettura di Della Terza (1987: 105), che suggestivamente aveva affermato che «se l'autorità di cui Goffredo è stato investito è più forte dell'anarchia e per questo impone al capo della Crociata di punire la grave insubordinazione di Rinaldo, la verità che esiste nella mente di Dio come un ordine di ragioni superiore all'intelletto umano sopravviene a deviare la traiettoria dell'autorità e a contrastarne gli schemi». Il brano appena citato sottintendeva un confronto tra Tasso e Dante già parzialmente svolto in Della Terza 1969 e 1970 (= 1979: 148-176).

²⁴³ Molto più convincente il bilancio recentemente offerto da Gigante (2007: 211) a proposito del «bifrontismo» di Tasso, «formula [...] ancora accettabile nell'accezione di consapevole rappresentazione attuata dall'autore di due universi distinti, operanti nello stesso spazio narrativo con una dignità di pari grandezza: l'ideologica "superiorità" dei crociati è bilanciata dall'abnegazione e dal valore cavalleresco dei musulmani, così come l'indiscussa preminenza di Dio ha un contraltare nella fierezza diabolica, nella paradossale generosità di un'impresa del "male"». Di qui, in alternativa alle soluzioni di Ariosto e dei romanzi cavallereschi, dove «l'alterità era annullata più che rappresentata», Tasso, «senza rinunciare a un'esplicita, del resto obbligatoria, ideologizzazione della guerra "santa" – che implicava una formale bipartizione i giusti e rei –, proponeva un nuovo modello letterario fondato sul sentimento umano del

importa osservare, d'altro canto, è il fatto che, per quanto differente risulti l'interpretazione dei meccanismi della *Liberata* che Güntert fornisce rispetto agli studi cui a tratti polemicamente si riferisce, egli rinnova e addirittura accentua l'idea che la componente epica del testo sia di per sé priva di una dimensione problematica e autonomamente anti-ideologica: se non fosse per il romanzo, il poema tassiano rimarrebbe un «epos dell'ideologia regnante» del tutto gerarchico e asimmetrico, *facies* narrativa perfetta e non ambigua di un principio di autorità che si afferma senza conoscere autentici contrasti. È lo scenario che si verifica con il passaggio alla *Conquistata*:

conflitto e sulla dignità e il fascino degli eroi della parte "nemica"» (*ibidem*). In altre parole, Gigante, riconducendo il "bifrontismo" a precisi programmi poetici di lunga durata nella carriera di Tasso (cfr. *ibid.*: 209-211), riesce sia a salvaguardare il lato ineludibilmente ideologico della *Liberata* sia a fornire una spiegazione felice – perché in fondo 'economica' – delle ambiguità del poema: assai condivisibile, per esempio, è il fatto che l'identificazione emotiva con gli sconfitti possa essere interpretata, al di là della lettura freudiana proposta da Zatti, come l'esito di una scrittura che, fondata sulla necessità aristotelica del *pathos*, risale volontariamente al modello del secondo libro dell'*Eneide* per la descrizione dell'assedio di Gerusalemme, riattivando così quella "poesia dei vinti" – o quell'"epica del sentimento", per usare un'espressione di Conte (2007; ma si veda già Conte 1984) – propria del testo virgiliano. Quest'ultima suggestione, già abbozzata in Gigante 1996 (99-100), era già stata sviluppata in una lettura del canto XIX del poema tassiano, per la quale cfr. Gigante 2005, mentre l'influenza del libro II dell'*Eneide* nella *Liberata* è stata presa in esame da Marongiu 1996. Va infine ricordato come con altri strumenti, forse più rudimentali, una sorta di neutralità tassiana era già stata sostenuta da Pool (1960: 145), il quale scriveva che «quando soffrono, i vincitori e i vinti della *Liberata* sono egualmente vicini al poeta e al lettore; il Tasso si dissolve nel personaggio al di là di ogni ansia controriformistica, e non sentiamo più se è cristiano o pagano, come non si sente che il poeta dell'*Iliade* è greco e non troiano. Nessun poeta epico dopo Omero aveva saputo essere tanto equo». Trascurabile negli esiti, questo passaggio interseca la questione già aristotelica della 'voce' del poeta, sulla quale più utilmente si vedano Durling 1965, Benfell 1999 e ora Soldani 2006 (31-35); di quest'ultimo, pur se non direttamente discusso qui in quanto contributo di taglio stilistico, si veda l'importante Soldani 1999.

Quando il Tasso, riscrivendo il poema, sarà pronto ad espungere i passi più esposti al sospetto di divagazione arbitraria (l'idillio di Erminia fra i pastori), quando si sentirà di condannare recisamente l'eresia e l'errore (Armida verrà non più perdonata, ma demonizzata), quando l'impegno della crociata diventerà sempre più l'itinerario del milite cristiano al servizio della cristianità di Occidente, allora avrà innalzato il codice vincente di Goffredo a codice ideologico valido per l'intero poema. E allora anche le strategie finiranno per assomigliarsi: la conquista della città santa diventerà *figura allegorica* della realizzazione poetica, e il poema si chiamerà a ragione la *Conquistata*. La nuova versione sarà indubbiamente più unitaria e compatta, e certamente più sorvegliata in ogni sua parte; ma ciò avverrà a scapito del valore estetico, ormai subordinato a quello morale. (*Ibid.*: 62-63)

Approfondita nella sua definizione, la componente epica non muta la funzione e il suo essere irrimediabilmente connessa all'angusto regime dell'unità che il poema riesce a trascendere soltanto finché si schiude al romanzesco: che al di qua di un contatto col romanzo l'epos possa significare a un tempo unità e non-unità, per Güntert – e non solo per Güntert –, non sembra un'opzione praticabile.

Tornando nella sua recente e splendida monografia tassiana sul problema della divisione in sequenze della *Gerusalemme liberata*, Gigante ha accolto come ipotesi migliore, previa revisione di certe transizioni ritenute «piuttosto sdruciolevoli» (Gigante 2007: 141), la proposta di Larivaille, che, avanzata circa trent'anni fa²⁴⁴, a propria volta correggeva una precedente scansione in cinque sezioni – sul modello dunque di una partitura tragica²⁴⁵ – suggerita da Pollmann²⁴⁶ e qualche anno più tardi resa celebre presso gli studiosi di Tasso da Raimondi²⁴⁷. Riprendendo innanzitutto il filo della lettura più antica, se ne deve evidenziare l'intenzione di ritrovare nel testo, e più precisamente nella dimensione orizzontale degli eventi in esso narrati, l'effetto dello scontro che si combatte sul piano verticale tra le forze celesti e le forze infernali: l'azione, insomma, «procede sotto la spinta alterna del mondo del bene e

²⁴⁴ Cfr. Larivaille 1987, esito di un corso universitario e di alcuni seminari tenuti qualche anno prima.

²⁴⁵ Sulla prossimità del modulo spaziale della *Liberata* rispetto alla tragedia avanza suggestive osservazioni Brusciagli (1983c: 221-222).

²⁴⁶ Cfr. Pollmann 1986.

²⁴⁷ Cfr. Raimondi 1980.

di quello del male [...], facendo emergere cinque blocchi del tutto simili agli atti di un dramma» (Raimondi 1980: 75) – un fatto che, anche al di là dei momenti specifici in cui vengono individuati gli snodi tra una fase e l'altra²⁴⁸, può vantare una certa credibilità per la nota estensione delle norme tragiche all'epopea²⁴⁹. Dopo aver osservato che l'iniziale schema quinario lasciava «certi interventi delle forze soprannaturali non contemplati» (Larivaille 1987: 73), Larivaille ne ha prima ipotizzato una redistribuzione delle cesure e successivamente, nel tentativo di adeguarsi con più precisione alle fasi di un testo che anch'egli continua a scandire in base all'interazione del piano divino con il piano umano, ne ha proposto

²⁴⁸ «Con una simmetria perfetta (3-5-4-5-3 canti)» (Larivaille 1987: 73), l'originaria scansione di Pollmann prevedeva i seguenti blocchi di canti: I-III, IV-VIII, IX-XII, XIII-XVII, XIX-XX. Nel suo recente profilo tassiano, Residori (2009: 63-66) ha ripreso una divisione in cinque parti, introducendo però alcune modifiche a questo schema e comunque senza entrare direttamente sulla questione teorica della scansione (i cui blocchi, ora, sono: I-III, IV-VII, VIII-XIII, XIV-XVIII e, in parziale sovrapposizione, XVIII-XX).

²⁴⁹ Sull'originaria disciplina 'drammatica' del testo epico, cfr. cap. 1 nonché, per i molti momenti in cui il problema riemerge nel Cinquecento, cap. 3. Raimondi (1980: 71), Larivaille (1987: 75) e Gigante (2007: 140) segnalano tutti una possibile influenza aristotelica a monte dell'eventuale partitura drammatica della *Liberata*; e Gigante, in particolare, rinvia a un passaggio di una lettera inviata a Scipione Gonzaga in cui Tasso discute proprio questo punto: «Dall'arte delle tragedie si raccoglie in gran parte l'arte dell'epopeia; perochè, come dice Aristotele, tra le parti quantitative della tragedia, quella che si chiama prologo (nome ch'equivocamente s'attribuisce a quella diceria ch'è fuor della tragedia o della comedia) è la prima in ordine et è inanzi all'entrata del coro. Et in questa parte, secondo l'uso de' migliori tragici, si narra tutto quello che si ha da narrare delle cose passate, la notizia delle quali è necessaria acciochè s'intendano quelle c'hanno a seguir nella favola: e chi ciò non facesse nelle prime scene, il lettore andrebbe al buio. Con questa parte della tragedia detta prologo deve (a mio giudizio) conformarsi, se non nel nome almeno nell'offizio e negli effetti, la parte dell'epopeia ch'è prima in ordine; et in essa devono farsi tutte le narrazioni delle cose passate (se però alcuna particolar ragione no 'l vieta), e dirsi tutto ciò che parve per introduction della favola e per maggior chiarezza delle cose c'hanno a seguir» (Tasso 1995: 383-384). Per i motivi già considerati in precedenza (cfr. cap. 2, pp. 46-48), inoltre, non andrà dimenticata la mediazione oraziana (*Ars poetica*, 189-190): *Neue minor neu sit quinto productior actu / fabula, quae posci uolt et spectanda reponi.*

una riduzione a una forma quadripartita esito sì della rinuncia a «preconcetti strutturali» (*ibid.*: 76) di matrice drammatica, ma non di un completo ripensamento riguardo all'«andamento generale del poema» (*ibid.*: 75). E così, anche nella nuova segmentazione in quattro fasi – peraltro aderente a una più tarda pagina tassiana dei *Discorsi del poema eroico*²⁵⁰ – si conservano i momenti della «presentazione delle forze contrapposte», delle «crescenti perturbazioni e [dei] mezzi insuccessi per i crociati», dei «mezzi successi per i crociati», della «preparazione dello scioglimento» e infine della «vittoria per i cristiani» (*ibidem*): la mosse principali attraverso cui Larivaille consegue la partizione definitiva consistono da un lato nell'unificazione dei settori 'positivi' per i cristiani il cui inizio si colloca non in corrispondenza della fine del canto XIII (e cioè non con l'aprirsi del «novello ordin di cose») ma tra il canto X e il canto XI²⁵¹, dall'altro nell'abbandono di una divisione che ricalchi quella

²⁵⁰ Questa la «quadripartizione del poema epico» prospettata in quella sede da Tasso (1964: 74): «nella prima parte, la qual corrisponde al prologo della tragedia, il poeta propone e narra e dichiara lo stato delle cose e dà alcuna notizia delle passate, come fa Omero in tutti i suoi poemi e particolarmente nell'*Odissea*; nella seconda si turbano le cose; nella terza cominciano a rivolgersi; nella quarta hanno il loro fine e quasi la perfezion loro. E volendo nominarle con proprio nome, si possono chiamare l'introduzione, la perturbazione, il rivolgimento e il fine».

²⁵¹ Per Larivaille (1987: 77), il passaggio da una sequenza avversa ai crociati alla loro laboriosa ma definitiva riscossa «comincia ai due terzi del canto X (ott. 57), con l'annuncio dell'assalto previsto due giorni dopo, e si conclude con l'inizio del primo assalto [...] a Gerusalemme nel canto XI, con in mezzo la rivelazione che Rinaldo non è morto, la predizione delle glorie degli Estensi e la processione propiziatoria al monte Oliveto». La centralità della processione è valorizzata al massimo grado da Stephens (1991, in particolare alle pp. 231-232), autore di una lettura sacramentale del poema – tanto la *Liberata* quanto la *Conquistata*, infatti, «mettono in atto l'intera panoplia dei sacramenti cattolici, e si strutturano intorno ai concetti sacramentali dell'incarnazione e dell'incorporazione» (Stephens 2000: 226) – che sfugge completamente alle suddivisioni discusse qui: la proposta di Stephens, elaborata nel corso di un'analisi della *Liberata* intesa ad accertarne l'irriducibilità all'interpretazione allegorica che, iniziata con lo stesso Tasso (ma Stephens considera un depistaggio l'*Allegoria del poema* scritta nel 1576 al termine della 'revisione romana'), ha avuto un peso notevole nella critica, è tanto suggestiva quanto complessa e non resta che rinviarvi in modo diretto (da vedere, in parziale

dei singoli canti prevedendo invece più fluide «transizioni senza rottura» (*ibid.*: 76). Vengono a illuminarsi, così, le seguenti parti:

I *Principio o introduzione*: I-III/IV: presentazione dell'antefatto e delle forze contrapposte.

II *Perturbazione*: III/IV-X/XI: fase di deterioramento della situazione dei cristiani ad opera ed iniziativa dei pagani con l'aiuto delle forze demoniache.

III *Rivolgimento*: X/XI-XVII/XVIII: fase di lento e difficile miglioramento della situazione dei cristiani e di preparazione dello scioglimento, in cui i cristiani riprendono gradualmente l'iniziativa con l'aiuto del Cielo e delle forze del bene.

IV *Fine o scioglimento*: XVII/XVIII-XX: conseguimento del fine annunciato e preparato fin dall'introduzione con la vittoria finale dei cristiani sui pagani. (*Ibid.*: 79)

Per dare più efficacia a questa scansione, Larivaille da un parte si fonda sulla struttura cui, a suo dire, sarà informata la *Conquistata*, prodotto di «una oramai chiaramente concepita e formulata quadripartizione della favola epica» (*ibidem*)²⁵², dall'altra, però, interpreta in modo poco economico la già ricordata affermazione di Tasso sul fatto che «la metà della favola» cada alla fine del canto XIII, e dunque con una sfasatura di tre canti rispetto alla metà quantitativa del poema. Per Larivaille, infatti, l'avvertenza testimonierebbe la consapevolezza di Tasso di «non essere riuscito appieno nel suo intento di equilibrare il poema» (*ibid.*: 78), ma il tono della lettera non sembra convalidare una lettura che voglia scoprire in essa un atteggiamento dubbioso: pare anzi

complementarità, l'altrettanto densa lettura 'paolina' fornita in Stephens 1989). Basterà ribadire, sulla scorta di questa proposta così radicalmente alternativa, che dividere la *Liberata* in sequenze è un'operazione difficile perché possibile in un'ampia gamma di modalità diverse e secondo punti di vista che consentono calcoli differenti (Looney 1996: 201-202): ne deriva che la cautela con cui spesso si avanza una determinata scansione – «la favola [...] non esaurisce la materia complessa del poema ma deve essere adottata come guida e trafila obbligata delle molteplici letture che se ne possono fare» (Larivaille 1987: 79) – deve essere in realtà estesa alle conseguenze che in sede di analisi ne vengono poi ricavate.

²⁵² Per una scomposizione della favola della *Conquistata* in quattro fasi che sfrutta ma insieme modifica le indicazioni di Larivaille, cfr. Gigante 1996: 34-37.

difficile individuare motivi validi per imprimere alla lettera un alone di incertezza, laddove Tasso si mostra più che altro desideroso di un ritmo serrato nella revisione²⁵³ tale per cui, raggiunta la metà, sente il dovere di chiarire che per la metà 'vera' bisogna aspettare ancora un poco. Sebbene come si ricorderà non è la lettera ora nuovamente citata a fornire l'elemento decisivo della suddivisione di Baldassarri, di cui costituisce invece una conferma extra-testuale, una scansione che sorvoli sulla svolta del canto XIII deve di necessità trascurare forti indizi: a riprova del valore di snodo del passaggio in questione, si può osservare come Gigante, nell'accogliere la struttura quadripartita in *introduzione*, *perturbazione*, *rivolgimento* e *fine*, torni a estendere la fase di «perturbazione» riportandola a una perfetta coincidenza con la «sacca oscura» di dieci canti isolata da Baldassarri e poi, in maniera più o meno esplicita, essenziale anche per le letture di Zatti e di Güntert²⁵⁴.

²⁵³ «Sarà con questa mia il decimo canto, il quale *non ho voluto indugiare a mandare sino all'avviso della ricevuta degli altri, acciocché non passi tanto tempo* dalla lettura di quelli alla lettura di questo, che l'uomo si scordi delle cose precedenti; *oltre che m'è paruto mill'anni* ch'essi abbiano la metà del poema [...]. *Vostra Signoria non aspetti un mese altro*, perché voglio questa settimana che viene cominciar a purgarmi e non far nulla per dieci giorni; e poi non ve ne vorrà manco che quindici intorno all'XI. Se fra questo mezzo mi fosse da Vostra Signoria rimandata la copia de' canti, l'avrei assai caro, perché la manderei a Vinezia, e non si perderebbe tempo [...].» (Tasso 1995: 45-47; corsivi aggiunti).

²⁵⁴ Cfr. Gigante 2007: 142-144. Se si vuole trovare un limite alla scansione di Baldassarri, esso può forse essere individuato nel fatto che una divisione in tre fasi – ma corrispondente ai due momenti logico-narrativi riferibili all'azione del Cielo e all'azione dell'Inferno – manca di dare piena evidenza al settore dedicato al recupero dell'eroe assente Rinaldo. Va detto, però, che la divisione proposta da Baldassarri, utile a livello complessivo, si giustifica innanzitutto in aderenza agli impulsi delle forze infernali e delle forze celesti, e in questo senso sembra solidamente fondata: al «novello ordin di cose» del canto XIII succede, nel canto seguente, il sogno di Goffredo che prelude al ricongiungimento di Rinaldo con l'esercito crociato. Sulla scansione della *Liberata* è tornato da ultimo Ferretti (2010: 257-275), approdando a un risultato che si pone, correttamente, come mediazione delle proposte di Baldassarri e di Larivaille, vicino alla partizione suggerita da Gigante, di cui si limita da un lato a spostare l'inizio dell'ultima fase dal canto XIX al canto XVIII, dall'altro a fissare il passaggio dalla fase di «perturbazione» a quella di «rivolgimento» non al termine del canto XIII, ma all'ormai ben nota ottava 73 dello stesso canto.

Ciò che più conta chiedersi, tuttavia, è se la diversità della scansione preluda a un'interpretazione realmente alternativa della *Liberata* e delle sue componenti, e la risposta – per la quale basterebbe forse ricorrere al titolo del lavoro di Larivaille, *Poesia e ideologia*, o a una sua minima spiegazione – non può che essere negativa. Si prenda per esempio la conclusione del saggio, tutta intenta a riaffermare alcune delle opposizioni che si sono venute manifestando nel corso di questa rassegna cominciando dall'esaminare

la vera dimensione della Donna nel poema tassiano e la posizione assunta dal poeta nei suoi confronti: che è in fin dei conti [...] una posizione non di semplice ammirazione ma di odio-amore, sostanzialmente antifemminista – e attraverso le donne, anticortigiana –, in perfetta coerenza con l'assunto complessivo del poema, tutto teso verso la *quête* di un nuovo sodalizio virile, di una nuova società cristiana basata su valori maschili e razionali, immuni dai pericoli fra l'altro delle seduzioni femminili. Che tale «professione di fede» tendenzialmente controriformistica soggiacente all'organizzazione globale della trama appaia quanto mai ambigua in un poema peraltro così permeato di raffinatezze cortigiane e di sensibilità al fascino femminile, è innegabile. Resta che, ambigua o meno, essa costituisce la vera struttura portante della *Liberata* e in questo senso parte integrante di una «poesia» che non si annida nei soli episodi tradizionalmente esaltati, ma va anche cercata nell'architettura e nell'ideologia che la sottende. Dopo la recente riabilitazione di una «poesia della retorica», sarebbe tempo ormai di ammettere l'esistenza di anche di una poesia dell'ideologia. (*Ibid.*: 240)

È facile osservare come il brano si proponga di rovesciare un'interpretazione abituale – divenuta in realtà meno consueta di un tempo, tanto che il suddetto rovesciamento rischia oramai di non apparire innovativo – che vorrebbe ripristinare una sorta di distinzione tra 'poesia' e 'non-poesia' individuando la prima negli episodi della *Liberata* e la seconda nella favola e nella sua ideologia latente. A questo fine, Larivaille non discute tanto l'associazione di un'ideologia alla struttura portante del poema, ma ne valorizza la felicità poetica, e l'ambiguità, una volta di più, nasce dal cozzare di tale forma ideologica

con il fascino del romanzesco²⁵⁵. Su questa impostazione, inoltre, si installano e si ribadiscono le altre opposizioni tra «maschile» e «femminile» e tra «ragione» e «passione» che peraltro non sono le uniche, se è vero che, sulla traccia di Güntert, si insiste sull'«aspetto squisitamente politico» del poema e sul suo «programma [...] umano inerente all'istituzione della buona monarchia [...] che mira [...] alla formazione ed educazione dell'uomo», alla correzione delle sue «tendenze individualistiche centrifughe moralmente e socialmente perniciose in quanto anti-unitarie, anarcoidi» (*ibid.*: 129). Concedendo forse eccessiva fiducia all'*Allegoria del poema* che Tasso scrisse nella delicata fase delle ultime settimane della revisione romana²⁵⁶, Larivaille

²⁵⁵ Un contrasto che, in dialogo con due celebri studi di Dionisotti rispettivamente su *La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento* e su *La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento* (Dionisotti 1967: 201-226, 227-254), Larivaille estende a «ostacoli e reticenze o perlomeno inerzie sia personali che collettive» riguardo a «una cultura poetica prevalentemente ariostesca e petrarcheggiante difficilmente compatibile con le esigenze sia stilistiche che tematiche, strutturali e per finire ideologiche del nuovo genere epico» (Larivaille 1987: 235). È quasi superfluo far notare come un'impostazione di questo tipo ascriva implicitamente la dimensione epica al polo della non-problematicità: una posizione opportunamente discussa e rivista dal fondamentale studio di Baldassarri 1982a.

²⁵⁶ Cfr. Larivaille 1987: 141. Il dibattito sulla validità dell'*Allegoria* (Tasso 1895-1896: II, 25-30) come strumento ermeneutico ha attraversato gli ultimi decenni degli studi tassiani: dopo una tradizionale svalutazione – o addirittura «denigrazione» (Kennedy 1972: 27) – di testo cui Tasso si sarebbe dedicato «di malavoglia» (Jenni 1967: 27), alcuni critici hanno mostrato di prendere estremamente sul serio le indicazioni di lettura che fornisce, finendo per seguire in sede critica l'autoesegesi di un poeta che in realtà cercava di «riscattare il poema per mezzo dell'interpretazione» (Erspamer 2003: 132). Larivaille, autore di uno dei saggi migliori tra quelli di coloro che hanno difeso l'attendibilità dell'*Allegoria*, ha cercato di dimostrare come essa, pur non da subito esplicitamente pensata da Tasso, si adatti perfettamente al sistema della *Liberata* (cfr. Larivaille 1997). Sulla stessa linea, inoltre, cfr. Derla 1978, Murrin 1980 (87-127) Olini 1985a, Treip 1994 (53-94). Altri studiosi hanno sì rilevato l'importanza dell'*Allegoria* nell'evoluzione teorica di Tasso verso un nuovo tipo di poesia, ma si sono mostrati assai più cauti nel concedere al testo un ruolo nella lettura della *Liberata*: cfr. Baldassarri 1999 (326), Chiappelli 1981 (12), Bolzoni 1996 (547-555), Gigante 2007 (163-166), Ferretti 2010 (169), Tylus 1993 (102). Pur tornando a

organizza un'analisi che combina, pur nella complementarità, due prospettive di lettura, l'una «topologico-funzionale» (*ibid.*: 103) volta a superare un mero livello topografico²⁵⁷ e l'altra orientata ai singoli personaggi e alla loro evoluzione nel corso del testo. Complementarità, s'è detto, perché l'esame della funzione dei luoghi dà *sensu* alla collocazione di coloro che in essi si trovano ad agire, definendo una sorta di mappa dell'ideologia del testo e le sue tappe costitutive.

Eppure, proprio dove questa impostazione dovrebbe produrre i suoi risultati più tangibili non si verifica qualcosa di molto differente da una ripetizione dei conflitti e delle loro modalità di composizione già emersi negli studi precedenti. La prima ottava del poema, che subito «indica [...] da che parte sta il bene e da che parte il male» (*ibid.*: 111), individua «l'errare dei cristiani» come «motore dell'azione», e ciò genera «due trame rigorosamente intrecciate»: l'una prevede che «da una volontà iniziale del *Capitano* di liberare il sepolcro di Cristo [*si*] approdi all'effettiva

sostenere l'idea dell'inattendibilità del testo, la proposta di Stephens (1991) ricordata in precedenza costituisce una novità perché non comporta una semplice dismissione dell'*Allegoria* ma un'articolata discussione dei motivi – al tempo stesso poetici, teologici e filosofici – per cui essa non può aderire all'impianto della *Liberata*. Con prospettive e conclusioni diverse, ma con procedimenti simili, alcuni critici hanno indagato la difficoltà di conciliare il procedimento allegorico con la fedeltà ad Aristotele (Rhu 1988) o d'altro canto l'epistemologia platonica con un progetto di epica cristiana (Quint 1983: 107-116). Sulle influenze del neoplatonismo su Tasso, cfr. Fichter 1982: 114-117; Greene 1963: 208-216; Patterson 1971. Sull'*Allegoria*, infine, mi permetto di rinviare a un mio contributo in corso di stampa (Confalonieri 2014), in cui ho tentato di dimostrare che la breve prosa del 1576 accoglie un platonismo diverso da quello che la *Liberata* implicitamente propone, finendo per risultare una paradossale maschera che, mentre tenta di nascondere una qualità del testo, finisce per rivelarla.

²⁵⁷ Il principale bersaglio polemico di questa distinzione è costituito da Bartlett Giamatti 1966 (169-210), uno studio che tuttavia Larivaille non sembra leggere in maniera diretta ma attraverso l'entusiastica presentazione che ne procura Raimondi (1980: 125-129). Sul problema dello spazio nella *Liberata* sono inoltre da vedere Genot 1974, Bruscastelli 1983c e Martinelli 1983 (35-87), tutti tenuti costantemente in considerazione già da Larivaille, e, con prospettive diverse, i più recenti Farinelli 1992 e Residori 1995. Su questo argomento, infine, rinvio fin d'ora a un mio studio di cui più avanti riprenderò e svilupperò alcune tesi, pur al di là di una prospettiva specificamente spaziale: cfr. Confalonieri 2012b.

liberazione» (*ibidem*); l'altra, «strumentale e necessaria» comporta che «dall'errare dispersivo» si passi «all'unificazione dei Cristiani [...], condizione indispensabile della liberazione» (*ibidem*) stessa. Se fin qui la lettura di Larivaille non sembra andare oltre una riformulazione delle principali tesi di altri studiosi, successivamente essa, in virtù dell'affidamento fatto sull'*Allegoria*, traduce nei termini di questa le proprie tesi e, attraverso l'idea che Goffredo incarni una sorta di modello per Tancredi e Rinaldo²⁵⁸, giunge a valutare il percorso dei due eroi in maniera ben più ideologica, si potrebbe dire, di quanto non faccia il poema medesimo. Calando il rapporto tra parti dell'anima che l'*Allegoria* di ispirazione platonica indica come operativo tra i vari personaggi – in modo che a uno di essi corrisponda una parte specifica: a Goffredo quella razionale, a Rinaldo quella irascibile, a Tancredi quella concupiscibile – all'interno di ciascuno di loro, lo studioso indaga i percorsi testuali di entrambi verificando in essi le modalità in cui si declina l'essere irricevibile di «ogni movente o manifestazione non conforme all'interesse e all'unità della collettività cristiana» (*ibid.*: 130). Questa impossibilità di seguire ciò che è privato, individuale, passionale, femminile ha un aspetto diverso a seconda che si tratti di Tancredi o di Rinaldo: per il primo, si

²⁵⁸ Partendo da osservazioni francamente datate di De Sanctis e Caretti – che, con esiti diversi, si chiedevano entrambi se e quali personaggi della *Liberata* fossero autobiografici –, Larivaille (1987: 136) prima sostiene che Goffredo non debba ritenersi «meno autobiografico» di Rinaldo e di Tancredi, e poi afferma che il capitano è «l'uomo maturo già pervenuto alla perfezione cui anche Tancredi e Rinaldo giungeranno al termine dei loro errori; l'uomo che, non diversamente forse dai suoi due giovani compagni erranti, ha errato in gioventù, ma che ora, semplicemente, "sazio del mondo, i piacer frali" può disprezzare». Insomma, «la sola vera differenza fra di loro», prosegue il critico francese, «sta nel fatto che uno, il più anziano, è già pervenuto al termine dell'esperienza che i due giovani hanno ancora da fare» (*ibidem*). Benché corretto nel rilevare la funzione di un salto generazionale che qualifica i diversi eroi cristiani, Larivaille crea a partire dalla metafora dell'uccello «sazio del mondo» che descrive l'inattaccabilità di Goffredo rispetto ai piaceri mortali un discutibile passato dell'eroe che, fatto coincidere col presente dei suoi più 'fragili' compagni, consente automaticamente di pensare il presente del capitano come futuro – di più: come destino – di quelli: una catena di associazioni non necessaria, che risente della disciplina del desiderio di cui parla l'*Allegoria*. L'*Allegoria*, però: il poema, come si mostrerà, non è riducibile a quella stessa disciplina.

può parlare di una contraddizione non risolta, di una formazione incompleta che trattiene l'eroe al di qua di uno statuto propriamente epico²⁵⁹, «l'aspirazione individuale all'amore di Clorinda fungendo sempre da ostacolo all'affermazione delle virtù guerriere dovute alla collettività» (*ibid.*: 143); per il secondo, invece, si compie un «processo iniziatico purificatore»²⁶⁰ (*ibid.*: 161) tale per cui la sua vicenda «praticamente cessa di essere una vicenda personale per confondersi di nuovo appieno con la vicenda collettiva dei Crociati, con l'unità e ordine ritrovati e destinati oramai a trionfare [...] sul caos pagano» (*ibid.*: 164). Come si vede, «unità» è termine che esclude l'«individuale»²⁶¹, ciò che significa, spostandosi a un livello di genere letterario – più correttamente: di ciò che i concetti di genere in questione hanno preso a significare –, che l'«epos» esclude il «romanzo». E tuttavia è quantomeno curioso che Larivaille giunga a queste conclusioni da un lato affermando di Tancredi – certo con qualche ragione ma, come si spera di dimostrare, non con *tutte* le ragioni – che «la sua finale condotta di guerriero esemplare è resa possibile solo dalla scomparsa di Clorinda» (*ibid.*: 146), dall'altro negando ogni rilievo alla riconciliazione di Armida e Rinaldo, «ridondante e tutto sommato inutile» (*ibid.*: 164) e tale da «non aggiungere praticamente nulla alla figura eroica» del campione cristiano: a forza di dividere, sembra che l'interpretazione del testo richieda di espungerne qualche segmento²⁶².

²⁵⁹ Nel corso di una lettura di impostazione lacaniana, Günsberg (1983: 46) aveva scritto che Tancredi «rimane in uno stato di limbo, con il suo *io* [*je*] solo parzialmente socializzato».

²⁶⁰ Su questo aspetto di iniziazione insiste la lettura antropologica di Braghieri 1978; più di recente, ha offerto un'interpretazione girardiana della *Liberata* Bandera 2009.

²⁶¹ «In Tasso», ha scritto Laura Benedetti (1997: 223), «il cavaliere che in solitudine agisce solo per appagare il proprio desiderio di conoscenza e di avventura viene stigmatizzato come colpevole ed egoista, e privato di concrete possibilità di realizzazione. L'individuo non basta più a se stesso: solo rinunciando alle proprie prerogative potrà trovare posto in una società che ha ormai ogni diritto su di lui».

²⁶² In questo senso, risulterà preziosa l'indicazione di Baldassarri (2005: 131) secondo cui «la complessità del poema tassiano [...] è tale, da rendere maneggiabili solo con precauzione estrema, sul piano testuale e contestuale, quelle categorie di “centrale” e “periferico”, di strutturalmente decisivo e di marginale che così bene funzionano, causa il Tasso medesimo, a livello teorico-

Dopo un breve riepilogo di quanto osservato finora, si tenterà di dimostrare come alcune delle divisioni e delle opposizioni studiate in questo percorso non possano che trovare resistenza nel testo di Tasso e in particolare in quella componente epica che tradizioni di lettura diverse hanno, per così dire, diviso da se stessa. L'espressione può apparire confusa, e in un'accezione meno nobile di quanto non sia questo passaggio che col quale Raimondi, in quasi tono mistico, conclude il suo più famoso saggio tassiano all'insegna di separazioni che appunto misteriosamente finiscono per trovare la via di un rapporto, di un dialogo o forse di un'inquietante convivenza:

La letteratura [...] è un aspetto del bisogno umano di creare un ordine a fronte del caos, facendo convivere insieme il labirinto a cui manca una pianta e il labirinto che invece può averla. La foresta del Tasso induce ad aggiungere che il demiurgo che ordina il cosmo della materia verbale si porta dentro il proprio demone «confuso» e parla anche a suo nome. Non solo la concordia nasce dall'orrore del suo contrario, ma la stessa parola che rimuove il maleficio, l'incanto del «profano», ne evoca un altro dal proprio interno. Anche dopo che il tempio è stato liberato, una strada segreta continua a congiungerlo alla foresta. (Raimondi 1980: 202)

progettuale»: come a dire che, le distinzioni della teoria rischiano concretamente di rivelarsi insufficienti – e quindi di dover cadere – una volta che si entri in contatto con la pratica. Sul rapporto tra “storia” e “storie” della *Liberata*, cfr. Scrivano 1997. Riguardo alla riconciliazione conclusiva tra Armida e Rinaldo, episodio tra i più discussi nel corso della revisione romana, bisogna ricordare fin d'ora, rifacendosi agli studi di Poma (1994 e 1997) come esso fosse stato escluso da Tasso già nella fase beta dell'elaborazione del poema, nella cui vulgata finì per rientrare non per diretta volontà d'autore, ma per azione di Diomede Borghesi e, attraverso di lui, di Febo Bonnà (cfr. Poma 1994: 179): in fondo, le discussioni e la successiva caduta basterebbero a confutare la tesi dell'irrelevanza avanzata da Larivaille, ma sulla questione si tornerà diffusamente in seguito. Sul problema testuale della *Liberata*, tra i più spinosi per la filologia italiana, cfr. Scotti 1995 e la raccolta degli studi che all'argomento dedicò lo stesso Poma (2005), che concepì e incominciò a portare avanti il progetto di una nuova edizione critica del poema a cui, dopo la scomparsa dello studioso pavese, sta ora attendendo Guido Baldassarri.

Nel percorso che resta, non si farà altro che tentare una strada credibile per comprendere questa strana congiunzione, il presentarsi insieme di ciò che, programmaticamente, dovrebbe rimanere separato – quel supplemento²⁶³ di senso che interviene a completare ciò che è già intero schiudendolo a un tempo alla totalità e all'incompletezza.

3. *L'eroe come crisi delle opposizioni: quasi una digressione*

In una lettura del canto XVII della *Liberata*, che «a livello macrostrutturale» verrebbe a segnare «il riavvio di un'impostazione propriamente "epica" dopo il [...] ristagno [...] della lunga parentesi "romanzesca"», Soldani (2005: 416) scrive di impiegare i termini di *epica* e *romanzo* «a ragion veduta, come i due poli sulla cui compresenza e opposizione Tasso costruisce l'intera sua concezione del poema, nella teoria dei *Discorsi* e negli altri interventi di poetica militante oltre che nella pratica della *Gerusalemme*». Per quanto sia opportuno ricordare ancora una volta come Tasso, almeno in sede teorica, mostri in realtà di non riconoscere una distinzione di natura tra i due oggetti in questione, non ci sono veri motivi per dissentire dalla sintesi appena citata, che anzi agevola il compito di riassumere la stratificazione concettuale che si è verificata sul polo dell'epica e sul polo del romanzo in riferimento al poema tassiano, al tempo stesso aggiornando all'insegna di una più stretta pertinenza testuale la catena delle opposizioni isolata da Greene; e in proposito, sebbene non fosse scopo di questo percorso sostenere una improbabile influenza degli autori studiati nel terzo capitolo per quelli analizzati nel quarto, non è difficile notare come il suddetto processo di «stratificazione» abbia congiunto elementi eterogenei che, all'interno di uno spazio teorico originariamente aperto da Aristotele, sono venuti a costituire il significato di «epica». Nell'orizzonte della *Liberata*, infatti, «epica» e «romanzo» sono «antonimi» (*ibidem*), e ciascuno

porta con sé un sistema complesso di implicazioni che ha il suo opposto speculare nell'altro: unità *vs* varietà, verisimile *vs* meraviglioso, storia *vs* finzione, guerra collettiva *vs* avventura individuale, finalità generali *vs* desiderio egoistico, linearità progressiva degli avvenimenti *vs* deviazioni, salvezza cristiana *vs* perdizione morale e spirituale, e ancora forza virile *vs* mollezza femminile ecc. (*Ibidem*)

²⁶³ Si allude alla logica del supplemento suggerita da Derrida 1969: 413-416.

Davanti a questo vertiginoso ergersi di fronti radicalmente oppositivi, Soldani ribadisce, sulla scorta degli studi esaminati nel paragrafo precedente, che

la grande, geniale idea di Tasso è stata che la sua scelta primaria per l'epica non escludeva il suo contrario, il romanzo, ma in certo modo lo assumeva in sé, come – appunto – il polo negativo sì da superare, ma per ciò stesso in grado di innescare la dinamica oppositiva generatrice del poema: da cui le note formule della «unità nella varietà», del «meraviglioso verisimile» ecc. (*Ibidem*)

Tasso, insomma, impiega la componente epica e la componente romanzesca in modo che la prima sia l'orizzonte in cui la seconda s'inscrive, ma insieme prevedendo che sia proprio la seconda a costituire l'ostacolo e pure, non paradossalmente, la forza motrice della prima: l'epica si afferma attraverso la rimozione del romanzo – rimozione che, su un piano complessivamente strutturale, ideologico e psicoanalitico, comprende tanto l'azione del 'togliere' quanto quella (anti-strutturale, anti-ideologica e, se si vuole, di riemersione dell'inconscio) del 'dare voce'; e questo meccanismo, in ragione del rapporto concentrico che il quadro fornito da Soldani suggerisce, è da ritenersi attivo anche all'altezza delle sotto-antitesi di cui è costituita la dicotomia fondamentale tra «epica» e «romanzo»: tralasciandone due – e precisamente quelle formate dalle coppie «meraviglioso»/«verisimile» e «storia»/«finzione», entrambe tangenziali rispetto al presente lavoro –, si potrebbe allora ripetere che

l'«unità» si afferma rimuovendo la «varietà»,

la «guerra collettiva» si afferma rimuovendo l'«avventura individuale»,

le «finalità generali» si affermano rimuovendo il «desiderio egoistico»,

la «linearità progressiva degli avvenimenti» si afferma rimuovendo le «deviazioni»,

la «salvezza cristiana» si afferma rimuovendo la «perdizione morale e spirituale»,

la «fortezza virile» si afferma rimuovendo la «mollezza femminile».

In altre parole, si dovrebbe credere a un poema che 'canta' sì, ma che non porta a esito felice alcuno dei termini collocati in seconda

posizione, istituendo, anzi, un rapporto di reciproca incompatibilità all'interno di ogni coppia, una relazione tale per cui un polo si configura come la concreta impossibilità dell'altro. Il compimento di questa operazione – che, come si è visto, varie voci ritengono effettivamente realizzarsi nella *Gerusalemme liberata* – richiede una cooperazione di forme letterarie e strutture ideologiche: più correttamente, per il suo verificarsi è necessaria una saldatura coerente tra la struttura letteraria – il genere, concetto che ingloba tutte le sotto-determinazioni elencate – e l'ideologia di cui essa viene investita. Tenendo conto che «l'ideologia non è solo il pensiero falso, che maschera perché esprime in maniera (inconsciamente) mascherata ciò che sta nel fondo», ma che «l'ideologia maschera perché è pensiero parziale» (Vattimo 1983: 14), si potrebbe pensare all'ideologia come a qualcosa che tanto più funziona quanto più rimane occulto, capace di nascondere i propri bordi dietro e dentro la 'realtà' che viene a produrre (e dunque a mistificare), e così di far passare la parte per il tutto²⁶⁴. Nell'orizzonte tassiano, la (presunta) totalità dell'*epos* punterebbe proprio a questo, e la «geniale idea» (Soldani 2005: 416) di includere/escludere o, detto altrimenti, di affermare negando il *romanzo* consentirebbe a Tasso di accogliere il principio della demistificazione nel sistema che porta avanti la mistificazione stessa, di far vedere i limiti all'atto di tracciarne le linee – ciò che, in modalità diverse, altri studiosi hanno riconosciuto nel *Furioso* e nell'*Eneide*: per Saccone (1974c: 200), il primo risulta «esaltante, perché è la vittoria del valore che [...] celebra» e «malinconico, perché di questa non può, né vuole, celare il prezzo ch'è costata»; per Conte, la seconda inscena «l'incomponibilità delle contraddizioni» (Conte 1984: 77), analogamente «riproducendo le glorie del vincitore, ma insieme il suo doloroso affermarsi» (*ibid.*: 96).

E tuttavia, prima ancora di una vicinanza a Tasso riguardo a questa contraddittorietà che tiene insieme l'affermazione e la contestazione dell'affermazione medesima, proprio Virgilio deve essere considerato l'archetipo di una «appropriazione politica dell'epica omerica» (Quint 1993: 7)²⁶⁵ che a sua volta è da ritenersi origine del genere letterario dell'*epos*, un ruolo di mediazione tale per cui si può sostenere che

²⁶⁴ Sull'ideologia, cfr. Freeden 2008.

²⁶⁵ Questa affermazione di Quint non deve naturalmente portare a credere che l'*Iliade* sia un testo a-politico: al di là dell'importante lettura tematica di Jackson (1982) sul rapporto tra la figura del re e la figura dell'eroe, di cui l'*Iliade*

L'*Eneide* abbia trasformato in maniera decisiva l'epica per i posteri, facendone sia un genere impegnato a imitare e a tentare di "superare" le sue precedenti versioni sia un genere apertamente politico: l'epica di Virgilio è legata a una specifica storia nazionale, all'idea di dominazione del mondo, a un sistema monarchico, addirittura a una particolare dinastia. (*Ibid.*: 6)

Parte di questo programma di attualizzazione ideologica e letteraria del testo omerico è, per Virgilio, la costruzione di un nuovo modello di eroismo che, come ancora Quint ha efficacemente sintetizzato (*ibid.*: 11), preveda, in accordo con il regime augusteo, la sostituzione dell'«eroico individualismo» dell'epica di Omero con un eroismo di stampo «corporativo». Si tratta, secondo ciò che ha scritto Paduano (2008: 78) lungo un'analisi delle vicende di Enea e Didone, di rappresentare l'eroe, appunto, «in termini radicalmente diversi dal mondo omerico», di farne «colui che realizza suo malgrado, ma con piena e cosciente accettazione, un ordine imposto dall'esterno, rinunciando per questo a perseguire il proprio desiderio». L'*Eneide*, insomma, deve produrre una separazione tra *individuale* e *collettivo*, tra *privato* e *pubblico*, un'«opposizione funzionale delle [due] istanze» (*ibid.*: 194) dolorosa, che per il protagonista Enea comporta che «la sua vittoria in quanto singolo garantisca [...] una collettività di posteri dalla quale è stata cancellata quell'appartenenza che in lui era preziosamente personale» (*ibidem*); in questo passaggio, Paduano si riferisce alla scomparsa del nome di Troia²⁶⁶ – suggello del compimento di un'impresa di cui, si intende, a Enea non toccherà di

rappresenta l'obbligato primo episodio, cfr. Hammer 2002; Allan-Cairns 2011; Elmer 2013.

²⁶⁶ Nel racconto virgiliano, com'è noto, la scomparsa del nome di Troia, in certo modo antefatto ultimo della fondazione di Roma, risale a un'estrema richiesta a Giove da parte di Giunone, oramai consapevole di non poter compiere alcunché di sostanziale per alterare il destino stabilito: *Illud te, nulla fati quod lege tenetur, / pro Latio obtestor, pro maiestate tuorum: / cum iam conubiis pacem felicibus (esto) / component, cum iam leges et foedera iungent, / ne uetus indigenas nomen mutare Latinos / neu Troas fieri iubeas Teucrosque uocari / aut uocem mutare uiros aut uertere vestem. / Sit Latium, sint Albani per saecula reges, / sit Romana potens Itala uirtute propago; / occidit, occiderit sinas cum nomine Troia* (*Aen.*, XII, 819-828).

godere i frutti²⁶⁷, quasi che egli sia la scala della quale disfarsi una volta che ci sia saliti sopra –, ma la frase ben designa nel suo complesso il profilo di un «fondatore» (Barchiesi 1984: 15) che più propriamente è «l'eroe di una comunità che non c'è ancora» (*ibidem*) e che, in maniera speculare, non ci sarà quando questa sarà istituita. Vincitore, Enea è al tempo stesso il primo nella fila dei vinti che il destino semina lungo il faticoso processo del suo affermarsi, e in tal senso basterà pensare come egli, all'atto di lasciare Didone, le «dichiarò di dover partire perché quella *non* era la sua volontà» (Paduano 2008: 76).

In questo scenario, che sembra costituire l'indispensabile premessa della soluzione tassiana²⁶⁸, l'«individuale» deve sacrificarsi per consentire l'affermazione del «collettivo», il «privato» deve subordinarsi alla dimensione del «pubblico»: e non può stupire che dell'*Eneide* – al di là del libro IV, snodo fondamentale per l'instaurarsi delle assiologie ora riassunte – uno dei settori più frequentati dai critici sia stato il duello finale tra Enea e Turno. In quel momento, infatti, pare aprirsi una contraddizione tra un programma di governo che impone clemenza verso gli sconfitti che si sottomettano²⁶⁹ e «l'uccisione di un guerriero supplice» (Barchiesi 1984: 109), perché proprio secondo quest'ultima prospettiva Virgilio opera la «precisa scelta» (*ibidem*) di narrare l'episodio. Nell'impossibilità di dare pienamente conto di un dibattito che, peraltro inesauribile, trascende l'ambito di questa ricerca²⁷⁰, si può dire che esso si

²⁶⁷ «In nome di valori costruttivi certi, ma ancora lontani», ha notato Barchiesi (1984: 15), il compito di Enea è «distruggere: gli è riservato il momento più buio e difficile del processo di fondazione – l'uomo della pace sarà piuttosto, come chiaramente si intravede, il figlio Ascanio/Iulo».

²⁶⁸ Studiando il rapporto tra l'episodio virgiliano di Enea e Didone e quello tassiano di Rinaldo e Armida, Scarpati (1995b: 1328) ha osservato come «il contatto che si attua tra il IV dell'*Eneide* e il XVI della *Gerusalemme* comporti il conferimento di una dimensione virgiliana ad un personaggio, Rinaldo, la cui costituzione è originariamente omerica».

²⁶⁹ Con le famose parole messe in bocca all'ombra di Anchise: *tu regere imperio populos, Romane, memento / (haec tibi erunt artes) pacisque imponere morem, / parcere subietcis et debellare superbos* (*Aen.* VI, 851-853).

²⁷⁰ Andrà tuttavia notato come il dibattito sul finale dell'*Eneide* fosse già vivo nel Cinquecento (cfr. Baldassarri 1982a: 81-82, 241-242), quando il duello tra Enea e Turno si trovava spesso a venir valutato in base al codice cavalleresco dell'onore. Scancarelli Seem (1990: 117-118) ricorda il caso del *Dialogo dell'honore*

svolga tra gli estremi di chi giustifica la condotta di Enea – addirittura sostenendo che egli, nell'uccisione di Turno, vada una volta di più contro se stesso in quanto «esecutore, in qualche modo riluttante, dei decreti del fato» (Paduano 2008: 197)²⁷¹ – e chi, al contrario, ritiene che il sistema del testo «offra evidenze contro l'appropriatezza morale dell'ultima impresa dell'eroe» (Putnam 2011: 104)²⁷²; nel mezzo (ma si tratta di una topografia funzionale, di una schematizzazione cui non deve essere concesso un credito eccessivo), si colloca invece chi, esaminando l'articolazione intertestuale dell'*Eneide*, ha mostrato come il poema sia costruito «per generare un'interpretazione problematica» (Barchiesi 1984: 106) capace di

di Giovan Battista Possevino, pubblicato a Venezia nel 1553, in cui il comportamento di Enea era reputato scorretto non soltanto sulla base delle parole di Anchise citate nella nota precedente, ma proprio in riferimento alle infrazioni delle regole della cavalleria che prevedevano di non giungere all'uccisione in duello dell'avversario ma soltanto alla sua sconfitta e che, comunque, prescrivevano di non uccidere chi non fosse in condizioni di parità (si ricordi che Turno rimane disarmato nel corso dello scontro; e varrà la pena di notare che la paura di Turno nel duello era un altro dei tratti considerati problematici dai lettori cinquecenteschi: cfr. Cabani 2005: 138). Se Possevino concedeva all'imperfezione dell'*Eneide* la sola attenuante di una mancata revisione finale, alla quale sarebbero state da ricondurre tanto l'inusitata crudeltà di Enea quanto l'incompletezza del testo, Tasso, nel *Discorsi del poema eroico* (1964: 158-159) si mostrava per parte sua disposto a comprendere le ragioni del finale dell'*Eneide*, individuandole nella «ragion di stato», nel patto stretto con Evandro e nella necessità, riconducibile alla religione dei «gentili» di placare l'ombra di Pallante (e va segnalato che questo stesso punto venne discusso da Tasso anche nel *Forno*: cfr. Erspamer 1982: 184-186). Su Scancarrelli Seem 1990 si tornerà più avanti; allo studio di Erspamer 1982 bisogna rinviare non solo per la sezione tassiana (181-200), ma per la discussione del tema del duello nel Cinquecento. Riguardo alla *Liberata*, cfr. anche il recente contributo di Sala Di Felice 2009.

²⁷¹ Si aggiunga che, per Paduano (2008: 197), «importante [...] non è l'ultima scelta di Enea, ma semmai la tentazione della clemenza e più ancora [...] il processo stesso della sua esitazione, il *cunctari*».

²⁷² L'interpretazione di Putnam (per la quale si vedano già Putnam 1965 e 1995: 152-171) si iscrive nella tradizione della cosiddetta «scuola di Harvard», incline a valorizzare al massimo grado gli elementi antiaugustei dell'*Eneide*: per questa importante corrente critica, che risale a Parry (1963), cfr. anche Bishop 1988.

«rendere il più possibile controversa, in termini morali, la questione circa il fatto di uccidere Turno o di risparmiarlo» (Williams 1983: 223)²⁷³.

Ricordando la fisionomia dell'eroe e lo statuto della sua azione tracciati in precedenza nel solco di Hegel, si può avanzare l'ipotesi che, nell'orizzonte etico dell'*Eneide*, tutto ciò che non consenta di separare nettamente il piano «privato» dal piano «pubblico» – l'«individuale» dal «collettivo» – non possa che risultare contraddittorio: in un testo in cui l'eroe deve negarsi²⁷⁴ per affermare il compito universale di cui è portatore, infatti, non è consentito che questa affermazione sia conseguita attraverso una congiunta affermazione del «particolare». Questo comporta che, per l'*Eneide*, a essere contraddittorio sia l'eroismo omerico: non perché esso sia confinato nello spazio angusto ed esclusivamente individuale di un'azione privata, ma per il fatto che un tale modello di eroismo finisca per produrre l'impossibilità di dividere (pur se non di distinguere) ciò che in quell'azione riguarda il livello dell'individuo e ciò che invece interessa l'ambito della collettività. Se nell'azione dell'eroe epico che risale a Omero convivono due fini diversi all'interno di uno stesso gesto – ciò che, come si è già cercato di mostrare, rende l'azione in sé duplice per quanto «una» –, l'*Eneide* non può permettersi di accogliere

²⁷³ Attraverso i concetti di *modello-genere* e *modello-esemplare* – per i quali, tradotto in «Modello-Codice» il primo termine, cfr. Conte 1985 (= Conte 2012) – Barchiesi (1984: 91-122) ha dimostrato che, contro uno schema consolidato che, in base al *modello-genere* omerico imporrebbe univocamente la morte di Turno, Virgilio ha impiegato Omero come *modello-esemplare* alternativo a se stesso. Nel finale dell'*Eneide*, in particolare, si troverebbero a convivere richiami al duello tra Achille ed Ettore (con Enea nel ruolo del primo e Turno nella posizione del secondo) e all'incontro tra Achille e Priamo che conclude l'*Iliade*: in base al primo modello, Turno deve morire; in base al secondo, le sue richieste devono essere esaudite. Sulla questione, infine, sono utili le osservazioni di Feeney (1986: 144-145), che ha tentato di superare l'interpretazione della «scuola pessimistica» (quella, cioè, di Harvard) applicando all'*Eneide* una lettura quanto più possibile vicina all'idea aristotelica che l'azione, e non il personaggio, sia l'elemento fondamentale del testo: in questo senso, insistere sull'ambiguità del duello finale tra Enea e Turno equivarrebbe a esagerare l'importanza della prospettiva del personaggio nella valutazione globale del sistema-testo.

²⁷⁴ Cfr. Paduano 2008: 72-95. A Enea, per Quint (1993: 83), «viene chiesto di rinunciare ai legami che costituiscono la sua personalità individuale e la sua volontà».

quel tipo di azione senza che il sistema di distinzioni su cui si regge e con esso i valori che tale sistema propone ne escano pregiudicati, messi in questione. Non occorre spingersi a riconoscere nella relazione tra Enea e Pallante la riattivazione di una presunta dinamica erotica che coinvolgerebbe i loro archetipi Achille e Patroclo²⁷⁵; la scena conclusiva dell'*Eneide* vede riemergere un tratto individuale nell'azione di Enea:

Stetit acer in armis

Aeneas, uoluens oculos dextramque repressit;
et iam iamque magis cunctantem flectere sermo
coeperat, infelix umero cum apparuit alto
balteus et notis fulserunt cingula bullis
Pallantis pueri, uictum quem uolnere Turnus
stravera atque umeris inimicum insigne gerebat.
Ille, oculis postquam saevi monumenta doloris
exuuiasque hausit, furiis accensus et ira
terribilis: «Tunc hinc spoliis indute meorum
eripiare mihi? Pallas, te hoc uolnere Pallas
immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit».
Hoc dicens ferrum aduerso sub pectore condit
feruidus; ast illi soluontur frigore membra
utiaque cum gemitu fugit indignata sub umbras. (*Aen.*, XII, 938-952)

Quint (1993: 78), che pure ha notato come nel finale il poema «riveli le contraddizioni dell'ideologia di un regime» che «promette a un tempo perdono e vendetta», ha insistito su quello «spostamento dell'*agency*» da Enea a Pallante che renderebbe «indistinguibile» la vendetta privata da un atto pubblico e «impersonale», tanto che «non è dato capire se Enea abbia o non abbia una propria volontà» (*ibid.*: 95). Lo studioso americano ha proposto questa osservazione a testimonianza del nuovo statuto eroico che il protagonista dell'epos assume nell'opera di Virgilio: la «piattezza» e la «passività» di Enea (*ibidem*), in particolare, esito di una compressione della volontà dell'eroe di Omero, sarebbero l'antecedente diretto dell'eroismo di Goffredo nella *Liberata*, «un personaggio esecutore che colloca il dovere al di sopra del desiderio individuale, i fini della storia al di là del presente» (*ibidem*). Eppure, al di là di questa consueta genealogia

²⁷⁵ Cfr. Putnam 1985; l'operazione di accreditare la relazione tra Achille e Patroclo di una dimensione erotica deriva da una tradizione postomerica.

dell'eroismo tassiano – resa però tutt'altro che non problematica dalla presenza di un eroe ribelle e insieme necessario come Rinaldo (poi Riccardo nella *Conquistata*) –, proprio la non-separazione che Quint coglie pare ciò che non permette di conservare la stabilità di quel sistema gerarchico che imporrebbe la subordinazione del «privato» al «pubblico», della «vendetta personale» alla guerra, e al modo di condurla, di «tutti». Ci si può chiedere se l'uccisione di Turno sia da includere nel primo ambito o nel secondo, ma in entrambi i casi, in ragione di una logica congiuntiva fondata sull'*et...et*, l'opposizione dell'*aut-aut* risulterà inadeguata a spiegarne unilateralmente il senso. Del resto, il 'comandamento' di *parcere subiectis et debellare superbos* cessa di essere utile come norma allorché uno stesso soggetto rivesta l'una e l'altra posizione: *subiectus* perché supplice²⁷⁶, *superbus* perché cinto del balteo di Pallante²⁷⁷, Turno rende confusa la regola che Enea dovrebbe applicare. La congiunzione svela l'unilateralità del sistema disgiuntivo, e dunque del sistema di distinzioni dell'*Eneide*: in qualunque modo agisca, Enea compirà un'azione giustificata soltanto in parte, perché il mondo non sopporta la classificazione alla luce della quale egli dovrebbe interpretarlo. Ancora più precisamente: sottomettere l'«individuale» al «collettivo» è un principio che, davanti a Turno *subiectus* e *superbus*, non

²⁷⁶ Cfr. *Aen.*, XII, 930-938: *Ille humilis supplex oculos dextramque precantem / protendens «Equidem merui nec deprecor» inquit: / «utere sorte tua; miseri te si qua parentis / tangere cura potest, oro (fuit et tibi talis / Anchises genitor): Dauni miserere senectae / et me seu corpus spoliatum lumine maui / reddere meis. Vicisti et uictum tendere palmas / Ausonii uidere; tua est Lauinia coniunx; / ulterius ne tende odiis».*

²⁷⁷ Turno, com'è noto, aveva sfilato il balteo a Pallante dopo averlo ucciso (cfr. *Aen.* X, 495-505): *Et laeuo pressit pede talia fatus / exanimem, rapiens immania pondera baltei / impressumque nefas: una sub nocte iugali / caesa manus iuuenum foede thalamicque cruenti, / quae Clonus Eurytides multo caelauerat auro; / quo nunc Turnus ouat spolio gaudetque potitus* (e il narratore aveva subito prefigurato il destino di morte che si celava dietro a quel gesto: *Nescia mens hominum fati sortisque futurae / et seuare modum, rebus sublata secundis! / Turno tempus erit, magnum cum optauerit emptum / intactum Pallanta et cum spolia ista diemque / oderit*). Alla vendetta contro Turno, d'altro canto, Enea era legato da un patto con Evandro, il padre di Pallante: *Vadite et haec memores regi mandata referte: / quod uitam moror inuisam, Pallante perempto, / dextera causa tuast, Turnum gnatoque patrique / quam debere uides. Meritis uacat hic tibi solus / fortunaque locus; non uitae gaudia quero, / nec fas, sed gnato manis perferre sub imos* (*Aen.*, XI, 176-181).

fornisce alcun indicazione certa sul comportamento da tenere; se agirà in una direzione, Enea potrà sempre essere rimproverato – e per di più in base alla stessa norma nel cui segno l'azione sarà avvenuta – di *non* aver agito nell'altra.

Al limite del «doppio vincolo»²⁷⁸, la situazione in cui si trova Enea non può essere sbrogliata all'interno dei valori del testo, o almeno entro quella separazione tra «volontà» individuale e «dovere» imposto dalla comunità tale per cui la prima deve abdicare a favore del secondo: il «dovere» non è univoco, e non è possibile scegliere di rinunciare a una volontà individuale per rimettersi a esso perché, anche così facendo, non si saprebbe a *quale* «dovere» affidarsi. Enea deve prendere una decisione²⁷⁹ che, come del resto ogni autentica decisione, secondo Derrida (1999: 16), non può essere circoscritta al rango di «conseguenza di qualche ordine prestabilito»: ne deriva che, rovesciando l'affermazione di Quint citata in precedenza, non sia possibile capire se Enea *abbia oppure non abbia un dovere da seguire*. Se è vero che «l'eroe dell'*Eneide* non può agire autonomamente o per se stesso se non agisce anche per la comunità» (Quint 1993: 95), non per questo la comunità è in grado di procurare principi che consentano di agire per essa senza andare, in parte, *contro* di essa: *impasse* che, senza la riattivazione di un eroismo *anche* individuale – in una parola: omerico – capace di una decisione che si ponga al di là delle regole, condannerebbe a un tempo l'eroe all'inazione e la comunità medesima al non-raggiungimento del suo scopo. Si tratta di comprendere il rapporto contraddittorio instaurato dal fatto che la comunità prescrive norme che richiedono di essere trasgredite per il suo successo, per la sua fondazione: una trasgressione tutta interna, che affetta la coerenza ideologica del testo senza metterne in pericolo la tenuta formale. L'azione è una, ma è l'azione di un individuo, l'eroe, che «non rispetta la Legge anche quando la rappresenta» (Regazzoni 2012: 15): senza questo scatto – senza questa follia, per ricordare il Kierkegaard di *Aut-Aut* – l'*Eneide* non potrebbe risolvere l'esitazione che ne caratterizza il finale, ma è proprio tale scatto che più di ogni altro compromette i valori incarnati dal testo, perché mostra Enea che agisce per se stesso (dove trovare, altrimenti, l'impulso all'azione?) per agire a vantaggio della comunità e non

²⁷⁸ Cfr. Bateson 1976: 293-302.

²⁷⁹ Sulla ricezione di questa decisione di Enea all'interno dell'epica rinascimentale, cfr. Shulman 1998.

viceversa. A rigore, anzi, l'azione di Enea non comporta la diretta trasgressione di una norma, perché la comunità romana, destinata a riconoscersi in quella norma, non c'è ancora: la contraddizione deve collocarsi un passo indietro, all'altezza di una fondazione che avviene attraverso un gesto che è già la trasgressione della regola che istituisce²⁸⁰. Per quanto Virgilio adatti il profilo dell'eroe omerico alle mutate esigenze dell'epica augustea, egli non riesce completamente a disfarsi di una manifestazione dell'individualità eroica che è sì al servizio di una collettività, ma che, per compiere il suo «dovere» di servizio, sfugge alla stessa dimensione collettiva; statuto aporetico, questo, che può essere considerato l'esito di un ripresentarsi – di un 'ritornare', se si vuole alludere a un che di testualmente inconscio – di un modulo achilleico in un testo che, ad altro livello, ne richiede il rifiuto: se «l'uccisione di Ettore da parte di Achille è un privato atto di vendetta per la morte di Patroclo che insieme assicura la conquista di Troia» (Quint 1993: 75), e se la personalità di Achille è prima l'ostacolo, con l'ira, e poi l'indispensabile strumento, con il dolore da vendicare, per l'impresa collettiva, l'azione estrema di Enea, analogamente, realizza un fine collettivo senza essere interamente riducibile a quello.

Che sia l'eroe a costituire il limite di un sistema oppositivo che punterebbe a circoscriverne l'azione in uno spazio politico di subordinazione del particolare all'universale? Se così fosse, sarebbe necessario rivedere in senso problematico la componente eminentemente «epica» dei testi; dell'*Eneide*, certo, ma anche della *Gerusalemme*: la tenuta ideologica di un epos politico e collettivo, infatti, verrebbe minacciata dal principio stesso della sua affermazione, e forse soltanto in via subordinata dalla negazione del suo 'altro' romanzesco. Proprio il romanzo, in questo senso, sarebbe da leggere in una prospettiva diversa da quella in cui è stato solitamente inteso: non più (soltanto) polo della contestazione negato, esso potrebbe rappresentare il fattore di equilibrio di un sistema che nasconde, a livello *testuale*, le contraddizioni che lo innervano su un

²⁸⁰ Suggestiva, e pienamente compatibile con la lettura portata avanti qui, l'osservazione di Quint (1993: 79-80) circa il fatto che il verbo *condere* venga utilizzato tanto per l'uccisione di Turno quanto per l'istituzione della comunità romana, ambiguità che porrebbe l'atto della fondazione di Roma sotto i segni contraddittori della guerra civile. Cfr. *Aen.* I, 33: *Tantae molis erat Romanam condere gentem*; *Aen.*, XII, 950-951: *Hoc dicens ferrum aduerso sub pectore condit / feruidus*.

piano più profondo di strutture *narrative*²⁸¹. Rivestire di romanzesco la componente privata dell'eroe per poterla negare, allora, verrebbe a costituire la strategia tassiana per educare una figura che originariamente non è educabile, perché la sua non-disciplina è al tempo stesso eccentrica rispetto alla comunità e decisiva per l'affermazione di quest'ultima²⁸²; e tuttavia il fatto di non rinunciare a una forma fondamentalmente iliadica esporrebbe il testo alle ambiguità di una «inside-outside structure» (Jackson 1982: 132) che funziona sulla distinzione tra *fuori* e *dentro* ma che insieme è in grado di far cadere quella medesima distinzione attraverso l'eroe: ne consegue l'ipotesi che, lungi dall'essere la ragione delle contraddizioni, le opposizioni elencate all'apertura di questo paragrafo siano le cause della stabilità di un testo che da una parte non è completamente in linea con quelle, dall'altra, una volta privato di settori importanti della sua componente romanzesca (sarà la stagione della *Conquistata*), si espone con maggiore chiarezza alle incoerenze dell'epos e della sua faticosa e mai compiuta associazione di forma e ideologia.

Come si è brevemente osservato per *l'Eneide*, si vedrà che anche per la *Gerusalemme* – innanzitutto per la *Liberata*, ma in modo diverso pure per la *Conquistata* – alcune imprese decisive all'affermazione dei valori che il testo propone avvengono in parziale contraddizione rispetto a quello stesso sistema assiologico: esito, questo, di un modello di eroismo propriamente «epico» che rimane non del tutto eliminabile, pena la mancata riuscita di un meccanismo alle cui distinzioni quel modello resta nondimeno irriducibile.

²⁸¹ Per la distinzione tra strutture *narrative*, strutture *testuali* e strutture *discorsive*, cfr. Greimas-Courtès 2007.

²⁸² Questa posizione dell'eroe, ambigua rispetto a una semplice distinzione tra *interno* ed *esterno*, è stata rilevata anche da Blanchot (1977: 492-493): «Achille è l'eroe, ma Agamennone è il re dei re. Questa differenza, questa distanza che mette l'eroe a parte costringendolo ad essere unico per non essere il secondo, è insopprimibile. Nipote dell'imperatore, paladino e necessariamente nobile, è vicino al potere, spesso più potente del potere stesso, ma la sua potenza è eccentrica, rappresenta un centro diverso, che aspira a svolgersi in un sistema ma non può farlo senza sparire. E dunque fin nella fama, ossia nella manifestazione più diretta, incarna ancora qualcosa di indiretto, un'affermazione obliqua, un equivoco da cui la franchezza delle sue imprese non riesce ad affrancarlo».

4. *Sofronia e Olindo tra prefigurazione e decostruzione*

Nel corso di uno studio sul «pensiero debole» di Tasso, ma più correttamente sul «pensiero debole» della *Gerusalemme liberata*, Erspamer si è soffermato sull'episodio di Olindo e Sofronia per dimostrare come esso, dalla posizione quasi d'apertura che occupa, costituisca una via d'accesso al poema assai problematica: «il trionfo della menzogna» (Erspamer 1989: 123) che il racconto sancisce, infatti, non è da intendersi in senso meramente quantitativo, ma semmai in quanto implicita dichiarazione che «la menzogna non è di per sé un male, un peccato, visto che può essere addirittura generosa, “magnanima”», e che «soltanto il fine può essere giudicato, non il mezzo» (*ibid.*: 126). Di più: attraverso una vicenda «ambigua» (*ibid.*: 125), che conserva fino alla conclusione la propria opacità – non si saprà mai con assoluta certezza chi sia stato l'autore del furto che è all'origine dell'episodio –, la falsità entra nell'universo del testo non dal fronte pagano, come forse ci si potrebbe aspettare, ma con personaggi di fede cristiana. Di conseguenza, poiché «l'opposizione vero-falso non coincide [...] con quella tra bene e male, così nitida e intransigente nel poema» (Terzoli 1998: 115), la *Liberata* vede ben presto incrinarsi «l'integralismo cristiano» (Erspamer 1989: 133) che la informa, e l'«insinuarsi della menzogna nel campo crociato» (*ibidem*) si rivela di lì in poi pervasivo al punto da revocare in dubbio ogni pretesa affermazione di verità cui l'opera aspira: contro l'interpretazione – in realtà successiva – di Terzoli, l'analisi di Erspamer prevede dunque che l'impossibilità di separare il vero dal falso si rifletta su ogni altra opposizione messa in scena dal testo e in particolare proprio su quella tra «bene» e «male», due poli che, in assenza di un criterio affidabile per stabilire la verità, restano distinguibili solo «pregiudizialmente, per partito (o *topos*) preso» (*ibid.*: 134).

Al di là della specifica prospettiva epistemologica di questa lettura, occorre notare come in essa emergano due esigenze complementari avvertibili in buona parte dei contributi dedicati all'episodio di Olindo e Sofronia: da un lato, è necessario comprendere quale sia la funzione di una sezione che pare una «storia nella storia, digressione o *enclave* narrativa, talmente isolata all'interno del poema (dei due attori principali non si dirà più nulla nel seguito del racconto), da poter essere soppressa nella *Conquistata*, senza ulteriori aggiustamenti» (Terzoli 1998: 113); dall'altro, e magari a partire dal problema appena citato, si deve capire perché non soltanto l'episodio sparisca dal poema riformato, ma pure

per quale motivo esso risulti uno dei segmenti più controversi del testo lungo tutta la revisione romana. Una volta di più, nel caso di Tasso, filologia ed ermeneutica appaiono non disgiungibili²⁸³, un fatto che impone tanto di guardare alle lettere scambiate con i revisori dal poeta quanto al significato e al ruolo di un racconto i cui versi, probabilmente destinati a essere cassati nella comunque mai realizzata ipotesi di una revisione definitiva²⁸⁴, non furono al tempo stesso esenti da reiterati tentativi di difesa d'autore. In questo senso, è divenuta sempre più insoddisfacente l'idea che si possano spiegare la marginalizzazione della sequenza e la sua caduta nella *Conquistata* ricorrendo esclusivamente all'unica critica, tra quelle mosse dai revisori, che Tasso mostrava di accogliere se non di condividere:

All'episodio di Sofronia opposero: prima, che fosse troppo vago; appresso, che fosse troppo tosto introdotto; ultimamente, che la soluzione fosse per machina. Alle quali opposizioni risposi, secondo me, veramente e realmente, mostrando ch'erano di non molto valore. Ora voi mi scambiate i dadi in mano, referendomi che *pare che non sia fortemente connesso. Di questo, in vero, io sempre dubitai; e voi il sapete, ché ve 'l dissi quando il faceva*. Ma non è però così poco attaccato, che non ve ne siano de' manco attaccati in Virgilio et Omero. *Pure vo ripensando se si potesse stringer più con la favola.* (Tasso 1995: 88-89; corsivi aggiunti)

Valutare l'episodio soltanto nei termini della sua «connessione» rispetto alla «favola», però, rischia – per quanto nella fedeltà di superficie a un paradigma prima aristotelico e poi tassiano – di portare a trascurarne la capacità di fare «prospettiva», secondo la felice intuizione

²⁸³ Una magistrale interpretazione di questo virtuoso connubio è stata offerta, a proposito del canto VIII, da Baldassarri (2003), che, combinando lo studio della «sincronia del macrotesto» con l'analisi della «diacronia delle diverse fasi redazionali» (*ibid.*: 117), ha dimostrato come l'episodio di Svenio, privato del ruolo strutturale di premessa necessaria rispetto al ritorno di Rinaldo, possa assumere una nuova funzione all'interno del sistema dell'opera: precisamente, quella «esemplare» (*ibid.*: 121) di *martirio*, «ipotesi ammirevole, e anzi venerabile, ma esclusa dalle concrete soluzioni narrative e operative del poema» (*ibid.*: 120). Sulla figura di Svenio, inoltre, cfr. Bolzoni 1999.

²⁸⁴ Cfr. Gigante 2007: 157.

di Argan (1957: 214) poi variamente ripresa dagli studi più recenti²⁸⁵ anche in ragione del fatto che, pur disposto a riconoscere la fragilità del legame tra il racconto e l'azione principale²⁸⁶, Tasso stesso (1995: 29) dichiarò apertamente a Scipione Gonzaga che «non v'era altro luogo ove trasportarlo». In altre parole, muovendo dal punto fermo della scomparsa di Olindo e Sofronia dal poema riformato, si impone la necessità di comprendere che ruolo abbia la vicenda dei due giovani in un testo che la narra, senza limitarsi a scorgere in essa «una storia veramente aggiuntiva, o al più rilevante solo ai fini della definizione della condizione delle genti che stanno per essere assediate» (Scrivano 1997: 122): se così fosse, al di là dell'eliminazione, l'episodio sarebbe semplicemente accessorio o addirittura inutile, e quindi non problematico.

Si è già detto dell'azione corrosiva che, per Erspamer (1989), la storia di Olindo e Sofronia comporterebbe riguardo ai piani della verità e della menzogna all'interno della *Liberata*: secondo lo studioso, il racconto costituisce un tassello fondamentale in una strategia che prevede l'impossibilità di identificare una soltanto delle parti in guerra – e per giunta la parte cristiana – con la verità; da ciò deriva che, cassata la digressione, nella *Conquistata* «lo spazio della menzogna sia

²⁸⁵ Pur incline a interpretare la sequenza in prospettiva autobiografica (soprattutto riguardo alla figura di Olindo), Sozzi (1960: 9) osservava che «posto quasi nel vestibolo del poema, l'episodio di Olindo e Sofronia ne annuncia al lettore alcuni dei caratteri fondamentali: il gusto delle situazioni patetiche, degli effetti scenografici, del sofisticato e pur prestigioso virtuosismo stilistico, e soprattutto dei vortici lirici entro la gran corrente epico-eroica». In anni successivi, l'idea di un «racconto in prospettiva» è stata sviluppata da Güntert (1989: 81-104) e poi accolta anche da Soldani 1997.

²⁸⁶ E bisogna dire che, limitandosi a una lettura certo non ingenua ma almeno 'confidente' dell'epistolario, proprio la scarsa connessione è causa della sostituzione dell'episodio con le narrazioni di matrice storica che avrebbero poi trovato posto nel poema riformato: « quand'io vidi condannato l'episodio di Sofronia, perch'egli era poco connesso e troppo presto, non cedetti così facilmente all'altrui ragioni, parendomi di vederne in Omero alcuni non meno tardi, ma certo manco a prima vista connessi. Ma considerai poi meglio e mi parve di conoscere che quelli d'Omero, essendo di materia non aliena, apportando molta notizia delle cose passate, erano con grande artificio introdotti; ma nell'episodio mio di Sofronia alcuna di queste condizioni non riconobbi: sì che più facilmente mi son lasciato indurre a mutarlo» (Tasso 1995: 388).

drasticamente ridotto» e «il suo significato eversivo annullato» (*ibid.*: 134), perché «la verità e la realtà dei crociati (di una delle parti del poema) coincidono ormai con la verità e la realtà del Testo (del poema nel suo intero)» (*ibid.*: 134-135). Pur prendendo le mosse da alcune osservazioni sul vero e sul falso per certi versi analoghe a queste, Terzoli (1998: 113) ha ritenuto che all'origine dell'espunzione dell'episodio stiano «implicazioni dottrinali e di genere letterario», e se le seconde riguardano essenzialmente l'inopportunità della «nota da commedia»²⁸⁷ (*ibid.*: 127) che «l'esito felice e matrimoniale» viene a introdurre in un testo che, in quanto «poema eroico», richiede un registro «sublime» (*ibidem*), le prime interessano la questione, se si vuole più delicata, del rapporto di Tasso con le coeve preoccupazioni posttridentine: da una parte, in piena antitesi rispetto alle convinzioni della Riforma, andrebbe vista nell'effigie della Vergine il cui furto avvia la narrazione «una decisa affermazione del valore delle immagini sacre, del loro potere e del loro culto» (*ibid.*: 123)²⁸⁸; dall'altra, il matrimonio di Olindo e Sofronia assumerebbe un valore «esemplare», uno «scopo dimostrativo» (*ibid.*: 127) che, mentre evita alla giovane l'ipotesi per certi aspetti preferibile del «martirio»²⁸⁹, riporta la

²⁸⁷ Sulla commedia nella *Liberata*, cfr. Stephens 1999, pressoché integralmente dedicato alle figure di Vafrino e di Erminia.

²⁸⁸ Su questo, cfr. anche Yavneh 1999: 270-274.

²⁸⁹ Sul martirio, cfr. Bàrberi Squarotti 1993 (ma, su Sofronia e Olindo, cfr. anche 1992: 97-129). Riferendosi al tono con cui è narrata l'assunzione della prospettiva matrimoniale da parte di Sofronia («Volsse con lei morire: *ella non schiva, / poi che seco non muor, che seco viva*»: *GL*, II.5.7-8; corsivo aggiunto), Soldani (1997: 83) ha scritto: «che il matrimonio sia comunque una seconda scelta rispetto al martirio risulta chiaro dalla litote con cui Tasso descrive la sua accettazione da parte di Sofronia». Ancora riferendosi alla donna, la stessa Terzoli (1998: 126) osserva che le nozze «sanciscono il suo abbassarsi dal livello di testimone della fede, di vergine cristiana "d'alti pensieri e regi" (*GL*, II.14.2), al rango di semplice moglie». Questa concezione limitativa del matrimonio per Sofronia – un'idea indubbiamente suffragata dal distico su cui si è soffermato Soldani – è il perno della lettura di Yavneh (1999), che individua la funzione dell'esito nuziale nel «ripristino dello *status quo* cristiano che riafferma la gerarchia paolina tra uomo e donna la cui stabilità era stata minacciata dalla "fortezza maschile" di Sofronia» (*ibid.*: 289). Questa lettura, che a partire dall'episodio di Olindo e Sofronia giunge a considerazioni di ordine più generale sul rapporto tra uomo e donna nel poema, è suggestiva e ben argomentata, e tuttavia manca di esaminare il problema della soppressione: se

relazione tra uomo e donna in linea con le «posizioni conciliari» (*ibid.*: 128). Eppure, una volta «concluso il dibattito e fissata rigidamente l'ortodossia» (*ibidem*), tale avvicinarsi a temi teologici «rischiava di apparire come un improprio, o addirittura eretico, divertimento su temi di dottrina e di fede, una commistione sospetta di sacro e di profano» (*ibidem*): mutato, pur nel volgere di poco tempo, l'orizzonte storico-culturale, le stesse ragioni che avevano ispirato l'episodio ne avrebbero suggerita la soppressione²⁹⁰.

Senza contestare la validità delle analisi qui riassunte, tra le più efficaci nel tenere insieme una funzione attiva della storia di Olindo e Sofronia nel sistema del testo e la necessità sopravvenuta e a propria volta 'sistemica' di cassare la sequenza per adempiere a nuovi

la conclusione prevede che, agganciando il destino di Sofronia a quello di Clorinda prima e a quello di Armida poi, «il fondamentale modello per la donna sia sempre la Vergine stessa» (*ibid.*: 292), non si comprende perché Tasso avrebbe dovuto scegliere di espungere una sequenza così decisiva per l'affermarsi di una certa ideologia. La più importante lettura sul matrimonio nel poema è quella fornita da Stephens 1989: lo studioso americano si concentra innanzitutto sulla coppia formata da Gildippe e Odoardo («amanti e sposi»: *GL*, I.56.6) e successivamente organizza una lettura della *Liberata* in confronto serrato con la concezione del matrimonio proposta nelle lettere di San Paolo per dimostrare come il poema resista all'impostazione gerarchica – e misogina – del legame coniugale nella versione del testo paolino.

²⁹⁰ Questa tesi sembra pienamente in linea con gli esiti delle ricerche sui rapporti tra letteratura e censura religiosa condotte da Fragnito 1997 e, soprattutto, 2005. Che il valore dell'«immagine» potesse bruscamente cambiare in un orizzonte postridentino, rendendo sconsigliabile il riferimento a qualcosa che poco tempo prima sarebbe stato magari lodevole, sembra confermato dalle battute iniziali di una lettera inviata da Tasso a Luca Scalabrino: «Parlando allo Sperone, desidero che li diciate ch'io m'induco a rimuovere l'episodio di Sofronia, non perch'io anteponga l'altrui giudizio al suo, dal quale fu accettato per buono; ma *perch'io non vorrei dar occasione a i frati con quella imagine*, o con alcune altre cosette che sono in quell'episodio, di proibire il libro. E certo, in quanto a quel ch'appartiene all'arte, io persisto ancora nella mia opinione: ma veggio che costoro giudicano che ci siano soverchi amori e non vorrei dar loro alcun pretesto da sfogarsi contra l'amore» (Tasso 1995: 406-407; corsivo aggiunto). Si noterà come, pur trattandosi di un brano in cui Tasso sembra rassegnarsi all'eliminazione dell'episodio, filtri senza ambiguità la rivendicazione del suo valore (e di conseguenza della sua funzione, che ancora dovrà essere stabilita).

programmi poetici o a specifiche esigenze di dottrina, si intende proporre qui un'interpretazione dell'episodio che, nel ribadire il «valore nucleare e seminale» (Scarpato 1995a: 18), ne situi il ruolo – e con esso la problematicità – nella istituzione di due modelli di eroismo opposti e, in modo paradossale, complementari; alternative che, contraddittoriamente compostibili, da una parte si riflettono in altre e più decisive figure del poema contribuendo a ridefinirne le relazioni, dall'altra producono la revisione, parziale ma radicale, del paradigma oppositivo sul quale il poema sembra fondarsi²⁹¹. A questo fine, per quanto la vicenda sia ben nota, è opportuno ripercorrerne l'andamento e il contesto per evidenziarne gli elementi più significativi per una nuova lettura.

L'episodio, collocato nella prima parte del secondo canto, si svolge all'interno della città di Gerusalemme, dove Tasso trasferisce il racconto dopo la rassegna delle forze crociate che occupa quasi per intero il canto precedente. Proprio la sezione conclusiva del primo canto, solitamente esclusa dalle indagini condotte sulla sequenza dedicata a Sofronia e Olindo, ne risulta in realtà una sorta di preludio se non di antefatto, poiché caratterizza in maniera determinante la situazione emotiva, ma pure 'strategica', in cui essa viene a svilupparsi. Contraltare della luminosa presentazione dell'esercito cristiano²⁹², la parte saracena è in quella sede colta nella timorosa attesa dell'assedio²⁹³, della cui imminenza ha notizia attraverso «la fama, apportatrice / de' veraci romori e de'

²⁹¹ Per una prima formulazione dell'ipotesi di lettura che qui si vuole più compiutamente sviluppare, cfr. Confalonieri 2012a.

²⁹² Illuminata dal sole, la forza delle truppe cristiane riverbera in senso letterale e già simbolico nel mondo circostante, premessa dello stato d'animo angoscioso in cui si trovano i musulmani all'interno di Gerusalemme: «Intanto il sol, che de' celesti campi / va più sempre avanzando e in alto ascende, / l'arme percote e ne trae fiamme e lampi / tremuli e chiari, onde le viste offende. / L'aria par di faville intorno avampi, / e quasi d'alto incendio in forma splende, / e co' feri nitriti il suono accorda / del ferro scosso e le campagne assorda» (GL, I.73). Dal lato dei cristiani la paura non accede alla manifestazione esterna, tenuta come d'abitudine a freno dal capitano Goffredo: «Ma 'l provvido Buglion senza ogni tema / non è però, benché nel cor la preme» (GL, I.66.7-8).

²⁹³ «E l'aspettar del male è mal peggiore, / forse, che non parrebbe il mal presente; / pende ad ogni'aura incerta di romore / ogni orecchia sospesa ed ogni mente; / e un confuso bisbiglio entro e di fore / trascorre i campi e la città dolente» (GL, I.82.1-6; corsivi aggiunti).

bugiardi» (GL, I.81.1-2)²⁹⁴; sovrano di una città che è abitata da genti di «contraria fede»²⁹⁵, Aladino rinnova, sotto la pressione del nemico *esterno*, la diffidenza verso la componente *interna* di quel medesimo nemico²⁹⁶, coltivando contro di essa propositi di rappresaglia che non trovano immediata realizzazione soltanto perché egli non intende pregiudizialmente vietarsi la via di un peraltro improbabile accordo²⁹⁷. Se nelle ottave finali del primo canto queste pulsioni di vendetta si concretizzano nel programma di sabotaggio del territorio intorno a Gerusalemme e nella fortificazione, di uomini e di mezzi, della città²⁹⁸, all'apertura del canto successivo, accogliendo il suggerimento del mago Ismeno, il re si convince a far sottrarre un'immagine della Vergine ai cristiani e a disporre il trasferimento in una moschea, da cui – con una commistione fra «casto simulacro» e «folle culto e rio» (GL, II.7.4-6) corrispondente all'ambiguità dello stesso Ismeno, che «or Macone adora, e fu cristiano» (GL, II.2.1) e che tuttora «confonde le due leggi a sé mal note» (GL, II.2.4) – dovrà proteggere gli assediati²⁹⁹. L'indomani, però, l'effigie è scomparsa, e per di più senza che sia dato ai musulmani di trovare il responsabile di questo contro-furto; mentre il lettore apprende, per esplicito intervento della voce narrante, che è costitutivamente impossibile scoprire chi abbia compiuto un gesto per sua natura sovra-

²⁹⁴ Occorre segnalare che questa espressione è studiata da Erspamer (1989: 122.-123), nello studio già discusso nella prima parte di questo paragrafo, a testimonianza dell'impossibilità per i personaggi di distinguere il vero dal falso.

²⁹⁵ «Però che dentro a una città commisto / popolo alberga di *contraria fede*: / la debil parte e la minore in Cristo, / la grande e forte in Macometto crede» (GL, I.84.1-4; corsivo aggiunto).

²⁹⁶ «Egli, che de' Latini udì il disegno / c'han d'assalir di sua città le mura, / giunge al *vecchio timor novi sospetti*, / e de' nemici *pave* e de' soggetti» (GL, I.83.5-8; corsivo aggiunto).

²⁹⁷ Dell'impossibilità di un accordo, in fondo, sarà testimonianza tempestiva l'esito inevitabilmente fallimentare dell'ambasceria di Alete e Argante nel canto seguente (cfr. GL, II.57-95). Si noti ancora una volta l'insistenza sul *timore* di Aladino: «ma s'a quegli innocenti egli perdona, / è di *viltà*, non di pietade effetto, / ché s'un *timor* a incrudelir lo sprona, / il ritien più potente altro *sospetto*: / troncar le vie d'accordo, e de' nemici / troppo *teme* irritar le arme vittrici» (GL, I.88.3-8; corsivi aggiunti).

²⁹⁸ Cfr. GL, I.89-90.

²⁹⁹ Cfr. GL, II.5-7.

individuale e come tale da ascrivere a una volontà divina³⁰⁰, Aladino organizza una «importuna inchiesta» (GL, II.10.1) il cui insuccesso³⁰¹ lo induce a ordinare un'indistinta rappresaglia:

«Morrà,» dicea «non andrà l'ira a vòto,
ne la strage comune il ladro ignoto.

Pur che 'l reo non si salvi, il giusto pèra
e l'innocente; ma qual giusto io dico?
è colpevol ciascun, né in loro schiera
uom fu giamai del nostro nome amico.
S'anima v'è nel novo error sincera,
basti a novella pena un fallo antico.
Su su, fedeli miei, su via prendete
le fiamme e 'l ferro, ardete ed uccidete». (GL, II.11.7-12.8)

All'altezza di questo passaggio, quindi, giunge a concretizzarsi un progetto di attacco al fronte interno che per il re musulmano, come si è ricostruito in modo schematico, risale alla zona conclusiva del primo canto: ne deriva che, anche da un punto di vista propriamente *narrativo*³⁰², l'entrata in scena di Sofronia – che avviene nell'ottava seguente all'ultima citata – possa contare su una connessione assai meno labile di quanto

³⁰⁰ «O fu di man fedele opra furtiva, / o pur il Ciel qui sua potenza adopra, / che di Colei ch'è sua regina e diva / sdegna che loco vil l'imagin copra: / ch'incerta fama è ancor se ciò s'ascriva / ad arte umana od a mirabil opra; / ben è pietà che, che la pietade e 'zelo / uman cedendo, autor se 'creda il Cielo» (GL, II.9).

³⁰¹ Altrettanto infruttuosa è la diversa inchiesta di Ismeno (GL, II.10-5-8), alle cui arti magiche il Cielo vieta valore di verità, con un pronto ripristino delle distinzioni che il mago aveva precedentemente messo in pericolo.

³⁰² Anche Güntert, senz'altro il più incline tra gli interpreti moderni a riconoscere un valore a suo modo "strutturale" alla vicenda di Sofronia e Olindo, scrive che «l'episodio era stato concepito come un racconto interpolato: male collegato in senso *narrativo* (ma non *discorsivo*, terremo oggi a precisare), esso [...] non procedeva in modo organico dall'azione del canto precedente» (Güntert 1997: 289). Vicino a quanto si è venuto sostenendo sembra invece Martinelli (1983: 23), secondo il quale «l'episodio di Olindo e Sofronia funziona da tramite narrativo alla presentazione dei principali attori del campo pagano, a controbilanciare quella degli eroi cristiani nel primo canto».

alcuni revisori, in parte avallati dallo stesso Tasso³⁰³, non siano stati disposti a vedere, e con loro una parte almeno dei critici moderni³⁰⁴.

La descrizione che introduce la donna – tutta giocata sulla casta riservatezza³⁰⁵ che fa di lei il rovescio³⁰⁶, ma per certi versi l'omologo³⁰⁷, di Armida – è funzionale a presentare congiuntamente il giovane innamorato di lei, protagonista di un sentimento altrettanto riservato³⁰⁸ ma appunto capace di sorgere, in virtù della forza di Amore, là dove

³⁰³ Occorre tuttavia mantenere una certa prudenza nell'affidarsi alle dichiarazioni di Tasso sulla propria poesia all'atto di proporle un'interpretazione: per l'*Apologia*, per esempio, già Baldassarri (1977c: 251) parlava di una «funzione puramente tattica e contingente» che rende inapplicabili alle scelte poetiche di Tasso le tesi in quella sede sostenute; più in generale, con riferimento ai *Dialoghi*, alle lettere e all'*Allegoria*, Stephens (1989: 200) ha scritto che, riguarda alla *Liberata*, «la teoria di Tasso non costituisce una «adeguata» descrizione della sua pratica, ed egli non è una guida credibile per comprendere il funzionamento del suo testo – con l'eccezione del fatto che i suoi pronunciamenti sono discussioni manifeste, ma oblique ed evasive come sua abitudine, di «desideri» segreti del testo medesimo»; per l'epistolario, infine, Güntert (1997: 290-291) ha osservato che «le più significative novità del poema tassiano solo di rado diventano argomento di controversia nelle lettere dedicate al perfezionamento del testo». Va detto, però, che nell'ultimo caso la conclusione è raggiunta attraverso un'interpretazione che ha preventivamente deciso, e in autonomia, quali siano «le più significative novità» del testo: per quanto inevitabile, sembra giusto evidenziare – e vale anche per la lettura che si vuole presentare qui – che la pur condivisibile diffidenza verso pronunciamenti d'autore può comportare una non altrettanto condivisibile fiducia nelle intuizioni, o magari nelle «dimostrazioni», del critico.

³⁰⁴ A titolo non più che emblematico, per esempio, si può ricordare che la scarsa connessione dell'episodio con la vicenda del poema è «indiscutibile» per Benedetti (1996: 109).

³⁰⁵ «Vergine era fra lor di già matura / verginità, d'alti pensieri e regi, / d'alta beltà; ma sua beltà non cura, / o tanto sol quant'onestà se 'n fregi. / È il suo pregio maggior che tra le mura / d'angusta casa nasconde i suoi gran pregi, e de' vagheggiatori ella s'invola / a le lodi, a gli sguardi, inculta e sola» (*GL*, II.13).

³⁰⁶ Cfr. Longo 2005: 31.

³⁰⁷ Cfr. Erspamer 1989: 129.

³⁰⁸ «Ei che modesto è sì com'essa è bella, / brama assai, poco spera, e nulla chiede» (*GL*, II.16.3-4).

niente parrebbe organizzato per provocarlo³⁰⁹. In seguito a questa duplice presentazione, il lettore, mentre legge dell'offerta pubblica di sacrificio da parte di Sofronia, conosce la prospettiva privata di Olindo, combinando nel proprio sguardo due focalizzazioni diverse che lo abilitano a comprendere – cognitivamente ed emotivamente – come l'azione che sta per compiersi *non* coincida con se stessa. Una posizione, questa, privilegiata rispetto a quella dei personaggi attivi nel testo: rispetto a quella di Sofronia, che, per quanto forse non ignara dell'amore di Olindo³¹⁰, sceglie il martirio per la salvezza dei cristiani afflitti dalle ritorsioni di Aladino («A lei, che generosa è quanto onesta, / viene in pensier come salvar costoro»; *GL*, II.17.3-4); rispetto a quella di Olindo, che pare invece interessato soltanto a scongiurare l'eventuale morte dell'amata («Divulgossi il gran caso, e quivi tratto / già 'l popol s'era: Olindo anco v'accorse. / Dubbia la persona e certo il fatto; venia, che fosse la sua donna in forse»; *GL*, II.27.1-4); rispetto, infine, a quella di figure terze e di Aladino in particolare, cui tanto l'innocenza di Sofronia quanto l'amore di Olindo rimangono ignoti³¹¹, e si direbbe *programmaticamente*,

³⁰⁹ Cfr. *GL*, II.15. Sofronia sembra comportarsi in modo da rendere *impossibile* il proprio divenire oggetto di un desiderio amoroso e, specularmente, Olindo è titolare di un amore che nasce a dispetto di questa stessa impossibilità: una relazione, questa, che ha indotto una parte della critica a vedere nei due personaggi una prefigurazione o propriamente una «sinopia» (Di Benedetto 2005: 300), con esito diverso, del rapporto tra Clorinda e Tancredi. Pur non essendo errata, l'idea sconta il difetto, se si vuole necessario, di leggere in senso unilaterale un richiamo suscettibile di essere interpretato anche in maniera differente: è il limite di ogni sovrapposizione tra personaggi che gli interpreti hanno di volta in volta proposto, una strategia di lettura certo utile, ma resa pressoché inesauribile dall'eccezionale coerenza tematica del poema tassiano.

³¹⁰ A fronte dell'inconfessato sentimento di Olindo, «ella / o lo sprezza, o no 'l vede, o non s'avede. / Così fin ora il misero ha servito / o mal noto, o mal visto, o mal gradito» (*GL*, II.16-5-8).

³¹¹ Dell'innocenza di Sofronia il lettore apprende inequivocabilmente da una sorta di appello rivoltogli dal narratore subito dopo la confessione con cui la donna si dichiara responsabile del furto: «Magnanima menzogna, or quand'è il vero / sì bello che si possa a te preporre?» (*GL*, II.22.3-4); di Olindo, invece, come ha ben notato Erspamer (1989: 125), «la voce narrante non dichiara mai l'innocenza», che al più potrebbe essere ricavata da un'espressione di Sofronia rivolta al giovane («A che ne vieni, o misero innocente?»): *GL*, II.30.3), ma questo comporterebbe una sopravvalutazione del valore di verità attribuito alle parole

essendo il re in cerca di una vendetta che abbisogna sì *del* colpevole, ma quantomeno – e soprattutto – di *un* colpevole.

Indugiando sui differenti punti di vista iscritti nel testo, si è venuta sostanzialmente anticipando una vicenda il cui nucleo centrale è del resto assai celebre³¹². Deciso a salvare l'amata dalla morte cui quella, dichiarandosi autrice solitaria del furto, si avvia per riscattare la comunità cristiana, Olindo a sua volta si incolpa del reato, senza però riuscire a sostituire Sofronia sul rogo, ma solo a dividerne la condanna³¹³;

della stessa Sofronia, perché, sapendo che lei non ha compiuto l'atto di cui si accusa, non si potrebbe spiegare la sua eventuale conoscenza del reale responsabile. Acute e insieme prudenti, su questo argomento, le osservazioni di Terzoli (1998: 114-115); meno condivisibili le inferenze di Benedetti (1996: 109), secondo la quale la mancata individuazione del colpevole costituirebbe una «svista», perché aprirebbe il campo per le conclusioni, non confutate da altri, cui giunge Clorinda, che attribuisce il furto a Macone (cui quindi sarebbe conferito il potere di compiere miracoli e il precetto, peraltro «protestante», di non avere «idoli»: cfr. *GL*, II.50-51): basterà dire che alle parole di Clorinda è apertamente conferito un valore di verità a uso di Aladino e della parte musulmana, un ruolo limitato che solo un'estensione impropria può condurre ad applicare all'intero «testo». C'è uno squilibrio – piuttosto netto nell'episodio in questione – tra la «voce» del narratore e quella dei personaggi: non rispettarlo equivarrebbe ad affermare che un testo “crede” a tutte le bugie che racconta anche quando si mostra perfettamente cosciente di essere impegnato a raccontarle. Sulla bugia in letteratura, cfr. Lavagetto 2002.

³¹² Sarà ancora il caso di rinviare, per ricavare un'impressione sulla fortuna dell'episodio, allo studio sulla ricezione figurativa del poema di Careri 2010. Da notare, a rovescio, che il testo, come tradizionalmente segnalato dalla critica, richiama la novella di Gianni e Restituta del *Decameron* (novella sesta della quinta giornata, naturalmente compresa tra gli «amori di felice fine»).

³¹³ Alla vista dell'amata sul rogo, Olindo reagisce così: «Al re gridò: “Non è, non è già rea / costei del furto, e per follia se 'n vanta. / Non pensò, non ardì, né far potea / donna sola e inesperta opra cotanta. / Come ingannò i custodi? e de la Dea / con quali arti involò l'imagin santa. / Se 'l fece, il narri. Io l'ho, signor, furata”. Ah! tanto amò la non amante amata» (*GL*, II.28). L'argomentazione di Olindo, che tenta di sfruttare la presunta debolezza femminile che il testo ha già dimostrato totalmente inappropriata al caso di Sofronia («Move *fortezza* il gran pensier, l'arresta / poi la vergogna e 'l verginal decoro; / vince *fortezza*, anzi s'accorda e face / sé vergognosa e la vergogna *audace*» (*GL*, II.17.5-8; corsivi aggiunti), sembra in primo luogo rivolta a toccare il re Aladino, la cui unica

quando il destino dei sedicenti colpevoli sembra segnato – un destino uguale e al tempo stesso diverso: martiri entrambi, ma l'uno di «Amore», l'altra di «magnanima virtute» (GL, II.31.4) –, sopraggiunge Clorinda³¹⁴: intuitivamente convinta dell'innocenza della coppia³¹⁵, la donna guerriera

esitazione, peraltro presto superata, pareva derivare proprio dal fatto che a denunciarsi colpevole fosse un soggetto così inaspettato (cfr. GL, II.20-25).

³¹⁴ Si evince dalle lettere come proprio in ragione di questo arrivo repentino di Clorinda muovessero le già ricordate critiche dei revisori sulla «soluzione per machina» dell'episodio. È importante osservare, anche per avere una concreta rappresentazione dell'atteggiamento di Tasso durante la revisione romana, che il poeta non soltanto contestava apoditticamente che la soluzione della vicenda fosse tale (cfr. Tasso 1995: 193-194), ma era disposto – soprattutto scrivendo a Luca Scalabrino, col quale poteva permettersi «il maggior grado di confidenza e di spontaneità» (Güntert 1997: 292) – a riprendere i testi teorici, e dunque la *Poetica* di Aristotele e l'*Ars* oraziana in *primis*, per far valere le sue ragioni: «Questo termine poi di *soluzione per machina* s'è steso anche a queste soluzioni de' poemi epici che sono fatti da li dei, o da altre persone che operino sopraumanamente: e si dicono *per machina*, non perché c'intervegna machina, che non può intervenire in que' poemi che non si rappresentano alla vista, ma sono oggetto semplicemente dello udito; ma si dicono così, perché somigliano in natura alle soluzioni della tragedia, le quali sono fatte per machina. Avete inteso quel che significa propriamente *soluzione per machina*, e fino a che termine questo termine si può estendere; et avete inteso parimente che le soluzioni sì fatte non sono tutte cattive. Ora raccogliete dalle cose dette che le soluzioni fatte da persone sopravvegnenti, purché le sieno persone ch'oprino con arte umana, non si possono dire per machina, né strettamente né largamente» (*ibid.*: 209-210; ultimo corsivo parzialmente aggiunto). Che la soluzione dell'episodio sia per macchina, peraltro, è convinzione che ha continuato a circolare presso la critica moderna: per esempio, tale la considerava («infelice soluzione per macchina», appunto), in riferimento al matrimonio finale, Pozzi (1974: 121), comunque disposto a ritenere la sequenza di Olindo e Sofronia un «hors d'oeuvre». Della tendenza di Tasso a far fronte alle critiche ricorrendo a una lettura – o meglio, a una rilettura – dei testi classici, teorici e pratici, fanno fede altri passaggi delle lettere, in cui egli argomenta le proprie tesi attraverso dimostrazioni e raffronti puntuali; cfr., per esempio, Tasso 1995: 126-127 (Omero), 267-270 (Aristotele e i suoi commentatori moderni, latini e volgari) e 432-433 (Aristotele e Demetrio Falereo).

³¹⁵ Il carattere quasi aprioristico della convinzione di Clorinda emerge in due occasioni: subito dopo che la guerriera ha appreso della situazione chiedendo a uno dei presenti («Stupissi udendo, e imaginò ben tosto / ch'egualmente

chiede al re Aladino di annullare l'esecuzione e questo desiderio, subito esaudito come ricompensa preventiva del futuro apporto in battaglia, apre la strada alle nozze tra i due personaggi scampati al martirio³¹⁶, punto estremo della loro stessa presenza nel poema.

Per Güntert (1989: 85-91), l'episodio appena riassunto è da ritenere un «racconto a carattere anticipatore» in grado di costituire una «ingegnosa prefigurazione» (*ibid.*: 85) del poema sui tre livelli della *inventio*, della *dispositio* e dell'*elocutio*, e anche Soldani (1997: 84), che pure ha giudicato – e con piena ragione – «meno convincente» la funzione di *mise en abîme* proposta dallo studioso svizzero per il secondo e per il terzo punto³¹⁷, ha più di recente condiviso l'attribuzione alla sequenza di un valore «prospettico» in grado di giustificarne la collocazione all'ingresso del testo. E tuttavia, anche riguardo alla materia, le interpretazioni dei due critici non risultano del tutto sovrapponibili: Güntert (1989: 88), infatti, ha letto nella «coppia antitetica» di Sofronia e Olindo un «vivente *ossimoro*» (*ibidem*) tra due programmi narrativi che rispettivamente coincidono con il codice epico, il polo a cui è riconducibile la «magnanima virtute» della donna, e con il codice romanzesco a cui invece corrisponde l'«amore» dell'uomo; Soldani (1997: 83), d'altro canto, ha

innocenti eran que' due»: *GL*, II.44.3-4), e, soprattutto, nel dialogo con il re Aladino («In don gli chieggiò: e pur se 'l fallo è incerto / gli danna inclementissima ragione; / ma taccio questo, e taccio i segni espressi / onde argomento l'innocenza in essi»: *GL*, II.49-5-8).

³¹⁶ È da ricordare come proprio le nozze che repentinamente chiudono a lieto fine la vicenda di Olindo e Sofronia costituiscano uno dei tratti meno graditi ai revisori: Tasso ne scrive in maniera esplicita tanto a Luca Scalabrino («In quanto all'episodio di Sofronia, ho pensato di aggiungere otto o dieci stanze nel fine, che 'l farà parer più connesso; e di quelle sue nozze farò come vorranno. In ogni modo quella stanza, "Va dal rogo a le nozze", avea da esser mutata»; Tasso 1995: 339-340, corsivo aggiunto) quanto a Silvio Antoniano, il più problematico tra i suoi interlocutori, nell'unica lettera inviatagli direttamente, quando a proposito dell'episodio assicura – ma è una dichiarazione che non ha un seguito immediato – di essere disposto a rimuovere «almen quel suo che fine che più [...] dispiace» (*ibid.*: 344).

³¹⁷ Güntert, in realtà, sembra giungere alla conclusione che l'episodio prefiguri «il modello del poema» (Güntert 1989: 89) a partire da un'analisi della sola «materia», ricavando poi da quella tesi, più che ragionevole, l'ipotesi di una più dettagliata interpretazione «in chiave poetologica» che risulta molto meno efficace (*ibid.*: 91-97).

riconosciuto nella vicenda sì un'anticipazione, ma della «concezione dell'amore che il poeta vuole proporre nell'opera intera», quella che prevede «la negazione dell'eros in quanto magma indistinto di pulsioni e la sua sublimazione nella santità del martirio virginale o, in subordine, la sua accettazione istituzionale» (*ibidem*).

È agevole osservare come nella lettura di Soldani l'episodio venga valutato facendo astrazione del punto di vista di Olindo; la «negazione»/«sublimazione» e la «accettazione» dell'eros corrispondono esclusivamente all'atteggiamento che Sofronia assume da una parte *prima* e *durante* la vicenda, dall'altra *dopo*: e non è davvero un caso che lo studioso ritrovi tracce di questa prefigurazione nei profili e nei destini di Clorinda («negazione»/«sublimazione») e di Armida («accettazione istituzionale»). Se alla luce di questa alterativa l'azione di Olindo è necessariamente costretta a risultare incomprensibile – in quale ipotesi, ci si può chiedere, essa dovrebbe incasellarsi? –, l'interpretazione di Güntert non manca di prenderla nella dovuta considerazione, ma poi finisce per comprimerla in uno spazio non adeguato a coglierne il reale statuto e, con esso, la funzione e la relativa problematicità all'interno del sistema della *Liberata*. Partendo dall'idea, corretta, che «i due eroici comportamenti» di Sofronia e di Olindo, «sebbene originati da motivi diversi, siano analoghi» (Güntert 1989: 86), Güntert conferisce un ruolo di «eroina *sociale*» alla donna e la dimensione di «eroe *individuale*» (*ibidem*) all'uomo: Sofronia, «decisa a immolarsi per gli altri, afferma col suo nobile gesto i valori del gruppo considerati da lei superiori a quelli individuali o personali» (*ibidem*); Olindo, al contrario, «è pronto a sacrificarsi per la sua donna o per la vita comune della coppia, ma il suo eroismo non trascende la sfera individuale» (*ibidem*)³¹⁸. A livello di contenuti, l'episodio rappresenterebbe la sintesi del poema,

³¹⁸ Si noterà che quando Güntert sostiene che Olindo sia pronto al sacrificio «per la vita comune della coppia» sta attribuendo al personaggio qualcosa che egli *non ha in mente*; e, per quanto l'espressione appena utilizzata porterebbe a pensare a un'impropria intrusione nella «psicologia del personaggio», in realtà si sta solo cercando di smascherare tale intrusione nel percorso critico di Güntert: dal testo, il lettore apprende soltanto di un amore non confessato che si vota *gratuitamente* al sacrificio. Il dialogo tra Olindo e Sofronia è successivo all'*intenzione*, hegelianamente ricavabile dall'*atto*, che porta il giovane a dichiararsi colpevole per salvare l'amata: al momento di compiere questo gesto, per Olindo, non c'è alcuna prospettiva di «vita comune *in coppia*».

consistente per un verso in eroiche imprese, inerenti al genere epico e alla vita del collettivo, e per l'altro, in singolari storie d'amore che riguardano solo l'individuo. L'ideologia di Sofronia, poi, è analoga a quella di Goffredo, e dicendo così ci riferiamo al genere e quindi al codice epico, mentre Olindo troverebbe un corrispondente, se mai, in Tancredi e in quanto di romanzesco vi è nel poema [...]. Ora, chi potrebbe negare che l'atto eroico di Sofronia, rivolto tutto al bene della comunità, non s'ispiri a sua volta a questi ideali, dettato com'è da magnanimità e da un senso insieme civico e mistico di religione? Chi dubiterebbe che l'ideologia religioso-sociale da lei impersonata non preannunci quella stessa affermata nel poema da Goffredo e da Pietro l'Eremita (e assunta, alla fine, da tutto l'esercito)? E chi potrebbe non avvertire l'analogia fra la discrepanza dei moventi che inducono i due giovani a immolarsi e fra quella delle valenze ora individuali ora sociali che contrastano nel poema? (*Ibid.*: 88-89)

Ammettendo che la sequenza di Sofronia e Olindo costituisca una prefigurazione dei codici – «epico» l'uno, «romanzesco» l'altro – attivi all'interno del poema, ci si può domandare che cosa essa preveda nei termini del loro funzionamento reciproco. Sulla questione, decisiva per le assiologie del testo, Güntert ha un atteggiamento elusivo, limitandosi, in coda al passo citato, ad alludere a una forma di *contrasto* tra le due direzioni incarnate dalla coppia; parlare di «contrasto», però, significa concentrarsi soltanto sulle *intenzioni* – quelle sì diverse – che portano Sofronia e Olindo alle rispettive offerte di sacrificio personale, trascurando il fatto che, nella prospettiva dell'*atto*, nel lato esposto al mondo, il loro gesto coincide. La coincidenza, innanzitutto, vale agli occhi del personaggio titolare del punto di vista che più rileva nel decretare il carattere, e a suo modo il 'successo', dell'azione dei due aspiranti martiri: Aladino, infatti, mostra di non riconoscere alcuna differenza tra le ragioni di Sofronia e quelle di Olindo, presto considerando entrambi responsabili di un atto di cui ciascuno di essi pretenderebbe di essere ritenuto colpevole esclusivo. Lo 'scatto' del re saraceno avviene nell'ottava immediatamente successiva a quella in cui il poeta, dopo aver riportato le parole di Sofronia che pietosamente cerca di dissuadere Olindo dal

tentativo di toglierle la posizione di martire³¹⁹, racconta della contesa sorprendente contesa tra i due:

Così parla a l'amante; e no 'l dispone
sì ch'egli si disdica, e pensier mute
Oh spettacolo grande, ove a tenzone
sono Amore e magnanima virtute!
ove la morte al vincitor si pone
in premio, e 'l mal del vinto è la salute!
Ma più s'irrita il re quant'è ella ed esso
è più costante in incolpar se stesso.

Pargli che vilipeso egli ne resti,
e ch'in disprezzo suo sprezzin le pene.
«Credasi» dice «ad ambo; e quella e questi
vinca, e la palma sia qual si conviene». (GL, II.31-32.4)

Irrilevante rispetto al programma narrativo di Sofronia, essendo quello informato a una certa *linearità* che comporta una coincidenza tra l'intenzione di sacrificarsi per la salvezza di tutti e la condanna a morte³²⁰, il verdetto di Aladino non soltanto frustra l'intenzione di Olindo – che in via esclusiva aspira a salvare l'amata –, ma converte il carattere della sua

³¹⁹ «Alza Sofronia il viso, e umanamente / con occhi di pietade in lui rimira. A che ne vieni, o misero innocente / qual consiglio o furor ti guida o tira? / Non son io dunque senza te possente / a sostener ciò che d'un uom può l'ira? Ho petto anch'io, ch'ad una morte crede / di bastar solo, e compagnia non chiede» (GL, II.30).

³²⁰ Certo, si potrebbe pensare che il fatto di non andare al rogo in solitudine costituisca un fallimento per Sofronia (del resto, vista la condanna del giovane, almeno un cristiano non sembra destinato a trovare la salvezza nel suo sacrificio) e, di riflesso, una (paradossale) prevaricazione perpetrata ai suoi danni da Olindo, ma è un'ipotesi contraddetta dall'atteggiamento che la stessa Sofronia mantiene in quella che i due personaggi ritengono essere l'imminenza della morte. Non c'è alcuna frattura tra il comportamento tenuto dalla donna prima dell'arrivo di Olindo e le parole che a quest'ultimo rivolge sul rogo, tutte ispirate al medesimo sentimento di pietosa devozione: «Amico, altri pensieri, altri lamenti, / per più alta cagione il tempo chiede. / Ché non pensi a tue colpe? e non rammenti / qual Dio prometta a i buoni ampia mercede? Soffri in suo nome, e fian dolci i tormenti, / e lieto aspira a la superna sede. / Mira 'l ciel com'è bello, mira il sole / ch'a sé par che n'inviti e ne console» (GL, II.36).

azione trasferendone l'efficacia dal piano individuale (in cui, anzi, tale efficacia è fin qui completamente annullata) al piano collettivo. Associato al rogo di Sofronia, Olindo ne condivide, benché con tutt'altra motivazione, la posizione di martire *sociale*, perché il sacrificio della coppia – vanificata la dimensione *privata* di sacrificio dell'amante per l'amata – continua a valere come riscatto di un'intera comunità. Riecheggiando concetti hegeliani analizzati in precedenza, si potrebbe dire che l'esteriorità perverta l'azione di Olindo fino a manifestare in essa qualcosa che non si trovava nell'intenzione del giovane e che tuttavia al suo agire si mantiene riconducibile: e volendosi esprimere in maniera un po' formulare – ma fedele alle categorie in uso nella critica tassiana –, si può sostenere che il passaggio dall'intenzione all'atto produca, attraverso la sanzione di Aladino, il rivelarsi di una dimensione «epica» all'interno della motivazione «romanzesca» di cui è portatore il personaggio. Per quest'ultimo, infatti, l'amore non è l'ostacolo sulla via del compimento di una missione collettiva, ma ne costituisce addirittura lo strumento: così come, per impostare il problema in termini pressoché sovrapponibili, il *privato* non è tanto in rapporto di opposizione con il *pubblico* quanto piuttosto in relazione di complementarità o, più propriamente, di coincidenza con esso.

Se è vero che, come ha scritto Güntert (1989: 89) nell'analisi dell'episodio e come si è visto passando in rassegna la critica, *individuale* e *sociale* «contrastano nel poema» – un fatto che, a livello di genere letterario, si può tradurre nel corrispondente contrasto tra «epica» e «romanzo» tale per cui la prima si afferma rimuovendo il secondo –, la sequenza di Sofronia e Olindo sembra capace di proporre un'articolazione del rapporto tra queste istanze radicalmente alternativa rispetto a quella professata dall'ideologia del testo: in luogo dell'*aut-aut*, il poema stabilisce qui una complementarità che permette soltanto di distinguere, ma non di separare, «desiderio egoistico» e «finalità generali», «individuale» e «collettivo», «passione» e «dovere»³²¹. Altrove

³²¹ A tacer del fatto che, se un'altra di queste opposizioni, come si è ricordato sopra (cfr. p. 266) è quella tra «fortezza virile» e «mollezza femminile», la storia di Sofronia e Olindo sembra ricondurre la prima alla donna e la seconda all'uomo, e inoltre, autentico *monstrum* per le assiologie dominanti nel testo, suggerire che Olindo trovi attraverso la «mollezza femminile» (cioè attraverso la vulnerabilità all'amore) la strada per accedere a quel tanto di «fortezza virile» che gli consente di compiere un'azione eroica.

oppositive, queste polarità incontrano una realizzazione congiunta, portate a compimento insieme da un'azione che riesce a comprendere più fini andando dunque oltre quella semplice coincidenza tra «azione» e fine» che, come si era osservato a suo tempo, veniva sul piano teorico predicata dallo stesso Tasso.

Le dicotomie «privato»/«pubblico» e «individuale»/«collettivo» non possono essere immediatamente applicate ai personaggi di Olindo e Sofronia se non nel semplice ambito dell'*intenzione*: se l'azione di Sofronia si rivela conforme alla sua stessa intenzione – una circostanza che, almeno per il suo personaggio, rende possibile valutare l'azione in ragione del solo lato intenzionale –, nel caso di Olindo proprio l'azione costituisce il momento di passaggio da un piano all'altro, o più correttamente il luogo in cui questi due piani si trovano a convivere, rendendo così irriducibile l'azione medesima al proposito nutrito dal personaggio all'atto di compierla. Per questo stesso motivo, non è neppure possibile ricondurre Sofronia all'epos collettivo e Olindo al romanzo individuale, perché l'opposizione, fondata sull'operatore logico della disgiunzione, si traduce nella coincidenza promossa dall'operatore logico della congiunzione, lo stesso che, come vari studi analizzati in precedenza hanno provveduto a osservare, pare invece apertamente interdetto da altri settori del poema. Ne deriva che, se la presenza di questo episodio è insufficiente a far ritenere che la suddetta opposizione venga travolta, essa costituisce però più di un flebile indizio per credere che l'opposizione stessa non sia dal canto suo sufficiente a dar conto dell'assiologia, e quindi dell'ideologia, cui il poema è informato. In particolare, l'opposizione «epica»/«romanzo», insieme con le dicotomie a essa tradizionalmente riferite, non può bastare alla piena comprensione del funzionamento del testo e del carattere, se si vuole meno manicheo, dell'azione eroica che il poema racconta³²²; meglio, delle azioni eroiche:

³²² Si tratta di valorizzare al massimo grado un'osservazione come la seguente, pur espressa in un contesto che in realtà tende a riconoscere l'operatività di una bipartizione tra teleologia epica e dispersività romanzesca: «l'arte tassiana è sì chiaroscurale, giocata su grandi opposizioni, ma ha come caratteristica costitutiva anche un sottile velo di ambiguità, di imponderabilità che mina alle basi qualunque struttura troppo determinata» (Tomasi 2009: 17-18). È il caso di notare come queste dinamiche siano leggibili in maniera diversa a seconda dei referenti intertestuali su cui ci si intende concentrare: se l'obiettivo di una riconsiderazione del polo «epico» impone qui di privilegiare proprio

perché accanto a un'azione «epica» compiuta nel nome di una gerarchia precisa che impone la subordinazione dell'individuale al collettivo – e non solo: della passione alla ragione, dell'amore alla guerra –, e che come tale comanda la negazione del «romanzo» per la costruzione di un eroe che sia «funzionario di Dio» (Mazzacurati 1996: 79-88), resiste un'azione altrettanto «epica» che rifiuta questa stessa gerarchia. Prima di consistere in una compromissione col romanzo, questo modello di eroismo «epico» risale alle origini omeriche del genere, che non devono andare perdute soltanto per il 'rivestimento' romanzesco che avviene a livello dell'*inventio*: in altre parole, al di qua di una vicinanza con temi e luoghi della «ventura»³²³, la non-subordinazione dell'individuale al collettivo, del privato al pubblico, si deve alla riattivazione, e cioè a una non completa dismissione, dello statuto eroico nella versione archetipica dell'epos, ed è proprio questa peculiare forma di resistenza – precisamente una resistenza della forma al progetto che intende caricare la forma stessa di un portato ideologico – a impedire che il sistema della *Gerusalemme* coincida del tutto con la sua ideologia. La stabilità di quest'ultima prescriverebbe una separazione tra motivazioni individuali e finalità collettive in base a cui istituire una relazione gerarchica che consenta di subordinare le prime alle seconde – il «romanzo» all'«epos» –, insieme disponendo che il piano «privato», quando non ricondotto al «pubblico» e regolato da questo, risulti eccentrico; si può credere che la parabola di Sofronia sia coerente rispetto a tale articolazione, ma non è corretto esaurire in essa quella di Olindo, perché egli accede (e felicemente, considerato il lieto fine) alla causa comune in virtù, e non a dispetto, della sua questione privata.

l'opposizione tra «epica» e «romanzo», non bisogna trascurare l'importanza di altri modelli. Diversi studi, per esempio, hanno enfatizzato la centralità dell'«intero mondo poetico di Petrarca» nel sistema della *Liberata*: su questo decisivo rapporto, di cui si è occasionalmente tenuto conto pur senza una discussione diretta, cfr. Della Terza 1963 (poi in 1979: 177-196); Natali 1996, 1998a, 1998b; Ramachandran 2007; Russo 2005 (3-38); Scarpati 1995a (1-74). Sul problema dell'intertestualità tassiana, inoltre, cfr. Jossa 1997, mentre è più specificamente rivolto alla citazione e all'arte allusiva (con una preferenza per i materiali di provenienza classica) il ricco contributo di Ruggiero 2005.

³²³ Per un inquadramento della «ventura», cfr. Brusciagli 1983b, utile su un piano generale anche se dedicato precipuamente ai poemi di Boiardo e di Ariosto.

«Prefigurazione» delle direzioni epica e romanzesca nel sistema del poema, allora, l'episodio non ne appare una prefigurazione coerente: se misurato sulle assiologie del testo, infatti, esso, per quanto a livello tematico compatibile con quelle – di qui il suo essere «intimamente connesso con la trama simbolica» (Residori 2009: 94) della *Liberata* –, funziona come una decostruzione di tali assiologie, perché interviene a congiungere ciò che l'ideologia prescrive, fin dalla prima ottava, di mantenere diviso. Si tratta di una declinazione alternativa dell'equilibrio tra «romanzo» ed «epos»? Sì, ma soltanto in seconda battuta: l'origine di questa variante eterodossa per i valori su cui il poema si fonda è da individuare nel particolare statuto dell'eroismo di Olindo, che compie un'azione in grado di raggiungere il bene della comunità senza subordinare se stesso a questo ma, paradossalmente, elevando a propria motivazione esclusiva la componente individuale³²⁴; un eroismo omerico, «epico» nell'accezione di un epos non ancora ridotto al suo solo versante «pubblico», «collettivo» e «unitario» perché comprensivo anche della spinta privata, della dimensione individuale e di quella duplicità di fini in un'unica azione che, ancora prima della «varietà» (romanzesca), contrasta con un investimento univoco e teleologico sull'azione stessa.

A fronte dell'epos collettivo cui è prossimo l'eroismo di Sofronia e rispetto all'eroismo romanzesco di un'azione che si genera e si conclude nel regime privato, l'eroismo di Olindo si configura come una sorta di terza via che unifica – e che quindi, in parte, vanifica – quell'opposizione. Sebbene riferendosi all'epistolario tassiano non sembri essere questo il punto cui si deve la problematicità dell'episodio nel corso della revisione romana³²⁵, si può sostenere che la sequenza di Sofronia e Olindo sia

³²⁴ Contendendosi una citazione forse impropria, si potrebbe dire, con Nietzsche (1965: 105), che «nessun uomo ha fatto mai qualcosa solo per gli altri e senza alcun movente personale; anzi, come dovrebbe egli *poter* fare qualcosa che fosse senza riferimento con lui, cioè senza intima necessità (che dovrebbe tuttavia avere la sua ragione in un bisogno personale)? Come potrebbe l'*ego* agire senza l'*ego*?».

³²⁵ Oltre alle critiche già citate lungo questo paragrafo, si possono ricordare le riserve di Scipione Gonzaga circa la convenienza di un verso poi effettivamente mutato da Tasso nella versione leggibile nella vulgata: «dirò ch'io ringrazio molto Vostra Signoria [*scil.*: Scipione Gonzaga] dell'avvertimento sovra quelle parole dell'episodio di Sofronia, «o fosse volto a volto»; ché certo quelle parole non convengono in persona di grave poeta, quale dev'esser l'epico,

contraddittoria rispetto al sistema di valori che il testo si sforza di proporre: in presenza di questo episodio, cioè, la *Liberata* non pare in grado di tenere fede al paradigma oppositivo che la informa, perché la vicenda della coppia di aspiranti martiri che *insieme* salvano la loro comunità dalla strage cui essa è destinata suggerisce la necessità, congiunta, di un eroismo che subordina l'individuale al collettivo e di un eroismo che invece resiste a questa subordinazione; di un eroismo epico che fa a meno del «romanzo» e di un eroismo, altrettanto epico, che in sé già contiene il polo, negativo nell'orizzonte assiologico del testo, dell'individualità. E dunque, se l'episodio in questione «è importante perché sintetizza l'originale formula strutturale sperimentata da Tasso» (*ibid.*: 95), quella di «un poema in cui la fede e l'amore, il sacro e il profano, l'individuale e il collettivo si coniugano in un'unità precaria e paradossale» (*ibidem*), esso è tanto più rilevante – e ambiguo – in quanto capace di fornire una declinazione diversa di tale unità, e così in grado di scoprire nel poema una tendenza minoritaria e contrastata, ma pur sempre percepibile, che innesta la contraddizione all'interno del progetto epico della crociata.

Proprio dalla contraddizione che, all'insegna di un eroismo epico di stampo omerico, la vicenda di Sofronia e Olindo introduce nella *Liberata*, derivano le due domande a cui si tenterà, nelle pagine che seguono, di dare una risposta. Occorre chiedersi, infatti, se ci siano luoghi del poema

principalmente in materia sì fatta» (Tasso 1995: 242). In questa lettera, si sta del momento in cui Sofronia e Olindo vengono legati sul rogo, e il verso in questione perderà ogni riferimento a una posizione tale per cui i due aspiranti martiri potrebbero trovarsi faccia a faccia: «Sono ambo stretti al palo stesso; e volto / è il tergo al tergo, e 'l volto ascoso al volto» (*GL*, II.32-7-8); va detto, però, che un'allusione a una situazione di questo tipo è ricavabile dalle parole che, poco dopo quel verso, pronuncia Olindo: «Ed oh mia sorte avventurosa a pieno! / oh fortunati miei dolci martiri! / s'impetrarò che, giunto seno a seno, / l'anima mia ne la tua bocca io spiri; / e venendo tu meco a un tempo meno, in me fuor mandi gli ultimi sospiri» (*GL*, II.35.1-6). Bisogna ribadire che questa problematicità dell'episodio riguarda la difficoltà di leggerne il ruolo all'interno delle assiologie stabilite dalla critica tassiana prima ancora che da Tasso stesso: non si vuol dire, come ha fatto Güntert, di aver trovato l'*autentico* tratto che caratterizza in senso problematico la sequenza di Sofronia e Olindo, ma soltanto suggerire che essa, a fianco delle difficoltà leggibili nelle *Lettere poetiche*, presenta ulteriori possibili motivi di ambiguità.

leggibili a partire da questo 'ritorno' di uno statuto dell'azione eroica che sfugge alla abituale dicotomia «epica»/«romanzo», e bisogna inoltre domandarsi quale destino abbiano questi paradossali equilibri una volta che, nella *Conquistata*, l'episodio sarà stato soppresso: si può anticipare che, in un caso e nell'altro, una linea «epica» che congiunge «privato» e «pubblico», «individuale» e «collettivo» continua a resistere, producendo un superamento della suddetta dicotomia e la decostruzione di un modello, critico e teorico prima che testuale, che vorrebbe tracciare la distinzione tra l'«epos» e il «romanzo» lungo il solco delle coppie concettuali appena citate.

5. *Nel nome di Clorinda*

Tradizionalmente considerato «il più "romantico" eroe della nostra letteratura» (Petrocchi 1972: 81), i cui «unici amici» sono «le notti fosche, le albe silenziose, i luoghi solitari (il *picciol rio*, il fonte remoto, il *monte disabitato*)» (*ibidem*), Tancredi sembra il personaggio per il quale meglio funziona un'impostazione dicotomica che opponga «dovere» e «piacere», «guerra» e «amore», piano «collettivo» e piano «individuale», «pubblico» e «privato» o infine, alludendo ai termini platonici dell'*Allegoria*, «ragionevole» e «concupiscibile» virtù³²⁶; fin dalla sua prima apparizione nel poema, sotto quello sguardo divino³²⁷ che penetra negli «intimi sensi» (Chiappelli 1981: 19) dei singoli «rompendo la dinamica concorde della comunità» (*ibid.*: 181), Tancredi è colto nella sua 'distrazione' costitutiva³²⁸: Dio, appunto, lo vede «aver la vita a sdegno, / tanto un suo vano amor l'ange e martira» (*GL*, I.9.3-4; corsivo aggiunto), rappresentante tra i principali di quella situazione di stallo esito di una «struttura di potenziale devianza dalla linea retta della guerra»

³²⁶ «L'amor che fa vaneggiar Tancredi e gli altri cavalieri, e gli allontana da Goffredo, e lo sdegno che desvia Rinaldo da l'impresa, significano il contrasto che con la ragionevole fanno la concupiscibile e l'irascibile virtù, e la rebellion loro» (Tasso 1895-1896: II, 27). Per il dibattito circa la validità ermeneutica dell'*Allegoria*, di cui questa citazione non vuole affatto costituire un riconoscimento, cfr. *supra*.

³²⁷ Sulla questione dello sguardo divino, tradizionalmente centrale nel poema epico già antico, cfr. Lovatt 2013 (29-77), che indaga il tema da Omero a Stazio.

³²⁸ Costitutiva al punto, questa distrazione amorosa, che, si è detto, «la poesia di Tancredi [...] non sta nella guerra ma nell'amore che si rivela tra le armi, e lo strappa alla battaglia» (Getto 1977: 140).

(Martinelli 1983: 17) cui proprio l'investitura celeste di Goffredo, il solo cristiano già interamente rivolto alla missione di liberazione³²⁹, si propone di dare rimedio³³⁰. Quest'«ombra», peraltro, viene rinnovata nel corso della presentazione dell'eroe lungo la rassegna iniziale delle forze crociate, in cui una volta per tutte diventa esplicita la divaricazione che in Tancredi si realizza tra meriti bellici e sviamenti amorosi:

Vien poi Tancredi, e non è alcun fra tanti
(tranne Rinaldo) o feritor maggiore,
o più bel di maniere e di sembianti,
o più eccelso ed intrepido di core.
S'alcun'ombra di colpa i suoi gran vant
rende men chiari, è sol follia d'amore:
nato fra l'arme, amor di breve vista,
che si nutre d'affanni, e forza acquista. (GL, I.45)

Da questo momento inaugurale, e lungo tutta la durata del poema, Tancredi sembrerebbe un eroe a cui la passione toglie l'ultima perfezione, facendone una sorta di campione 'mancato'³³¹ che, proprio per la sua attitudine all'amore, risulta una figura in certo modo scomoda – o meglio da proteggere e da giustificare in fase apologetica – per il poeta stesso³³².

³²⁹ Questo ciò che scorge Dio indulgiando su colui che di lì a poco sarà capitano: «vide Goffredo che scacciar desia / da la santa città gli empi pagani, e pien di fé, di zelo, ogni mortale / gloria, imperio, tesor mette in non cale» (GL, I.8.5-8).

³³⁰ «Disse al suo nunzio Dio: "Goffredo trova, / e in nome mio di' lui: perché si cessa? perché la guerra omai non si rinnova / a liberar Gierusalemme oppressa? / Chiami i duci a consiglio, e i tardi mova / a l'alta impresa: ei capitan fia d'essa. / Io qui l'eleggo: e 'l faran gli altri in terra, / già suoi compagni, or suoi ministri in guerra"» (GL, I.12).

³³¹ Cfr. Genot 1974: 29-32.

³³² Se l'*Allegoria*, come si è accennato, provvede a trovare una giustificazione – e insieme un posto subordinato ma indispensabile – per la passione di Tancredi, l'epistolario testimonia degli sforzi condotti da Tasso in sede di revisione per rendere legittima la figura di un eroe a rischio di essere ritenuto troppo compromesso con l'amore. Scrivendo a Silvio Antoniano, per esempio, il poeta ricorre prima a ragioni di verosimiglianza storica e poi a motivi di verosimiglianza artistica per rivendicare le sue scelte: da un lato, infatti, nelle storie sulla Crociata «è scritto che Tancredi, che fu per altro cavaliere di somma bontà e di gran valore, fu nondimeno molto incontenente et oltramodo vago

E tuttavia, è davvero sicuro che questa caratterizzazione di Tancredi come personaggio programmaticamente diviso tra armi e amore – il plurale, pur quasi automatico, sarebbe quanto mai improprio, visto che il sentimento dell'eroe è ostinatamente unidirezionale, pressoché totalizzante³³³ – si rifletta in un'azione tale per cui la dedizione alle prime viene ostacolata dalla forza di attrazione esercitata dal secondo? La tesi che si vuole sostenere qui è che, per quanto la risposta affermativa sia giustificata non soltanto da una lettura impressionistica, ma anche da precisi passaggi testuali, essa manchi di cogliere una tensione forse minoritaria eppure non incerta, destinata ad assumere evidenza piena qualora si ripercorra l'intera parabola del personaggio all'interno del poema.

A proposito della vicenda di Tancredi, Monorchio (1992: 5) ha correttamente osservato che essa presenta «una caratteristica tutta sua particolare», e cioè «quella di essere descritta quasi esclusivamente attraverso i duelli combattuti dal personaggio»; lo stesso studioso,

degli abbracciamenti delle saracine» (Tasso 1995: 348); dall'altro, Tasso egli che se «la lascivia di Tancredi [...] nella sua matura età era inescusabile, formandolo [...] giovinetto, si può men difficilmente perdonare alla tenerezza de gli anni» (*ibid.*: 352-353). Probabilmente sulla base di queste considerazioni, Tasso, con tono come al solito più deciso se non apodittico, scriverà così a Luca Scalabrino: «bastivi ora di sapere che nell'amore di Tancredi non v'è errore alcuno» (*ibid.*: 410-411).

³³³ A conferma di questa esclusività del sentimento, si deve ricordare come Tancredi risulti impassibile rispetto ai tentativi di seduzione di Armida, inefficace nei suoi confronti non, come nel caso di Goffredo, per un'insensibilità verso le passioni, ma per una dedizione già totale, e però altrimenti orientata, alla passione stessa: «Ma contra l'arme di costei non meno / si mostrò di Tancredi invito il core, / però ch'altro desio gli ingombra il seno, / né vi può loco aver novello ardore; / ché si come da l'un l'altro veneno / guardar ne suol, tal l'un da l'altro amore» (*GL*, V.65.1-6). A proposito del canto quinto e di questo passaggio in particolare, Erspamer (1982: 189-190) ha giustamente notato che i poli dell'«Amore» e dell'«Onore» – l'uno «forza centrifuga», l'altro «forza agglutinante» – finiscono per «invertire la loro carica», perché Tancredi resta per Amore (innamorato di Clorinda, egli non si cura di Armida), mentre Rinaldo fugge dopo aver perseguito l'Onore (e il riferimento è all'uccisione di Gernando, che avviene nella prima parte del canto). Sul rapporto tra «Amore» e «Onore» in Tasso, tema centrale in tutta l'opera del poeta al di là della *Liberata*, cfr. le utili osservazioni di Chiodo 1998: 96-97.

sfruttando una contrapposizione sostanzialmente inscrivibile nei contributi analizzati in precedenza tra «spazio orizzontale» e «pubblico» e «spazio verticale» e «privato», ha sostenuto che la frequentazione del secondo compiuta da Tancredi in ragione dei suoi «interessi particolari» (*ibid.*: 6) serve come «presa di coscienza del suo 'sviamento'» e «del suo 'errore'», consentendogli infine il completamento di una *Bildung* che lo guadagna all'ideologia della crociata³³⁴:

potremmo dire che i duelli rappresentino un processo di apprendimento e di purificazione che il cavaliere deve subire per potersi liberare e raggiungere, così, il fine a cui è preposto: la conquista della città santa. (*Ibidem*)

D'altro canto, è possibile proporre una correzione a questa lettura, perché i duelli non rappresentano tanto l'apprendistato di Tancredi verso l'acquisizione di un ruolo nell'impresa di conquista, quanto piuttosto il suo principale contributo alla missione stessa: in altre parole, come si osserverà a breve, non c'è un vero «oltre» rispetto a queste tenzoni singolari, in quanto l'ultima apparizione dell'eroe sul campo serve più a documentare che egli non è stato abbattuto dallo scontro con Argante – essendo anzi pronto a testimoniare, si direbbe proprio in senso

³³⁴ Coronamento di questo processo sarebbe il fatto che Tancredi, comandando una degna sepoltura per Argante, ordini di trasferirne il corpo all'interno della città di Gerusalemme e quindi – la città non è ancora stata conquistata – in territorio nemico, contravvenendo virtuosamente a un codice cavalleresco fino a quel momento tenuto in eccessiva considerazione rispetto agli scopi collettivi della crociata. È da osservare, però, che l'interpretazione di Monorchio si fonda sopra una lettura piuttosto tendenziosa di un'ottava in cui Tancredi si mostra interessato non tanto al luogo delle esequie di Argante quanto ad andare in prima persona a Gerusalemme, perché, sfinito in seguito al duello con il guerriero musulmano («fra Tancredi et Argante la battaglia è molto dubbiosa; e l'uno riman morto, l'altro tramortito»; Tasso 1995: 103), intende morire là se dovesse toccare in sorte un destino estremo: «Soggiunse il prence: "A la città regale, / non a le tende mie, vuo' che si vada, / ché s'umano accidente a questa frale / vita sovrasta, è ben ch'ivi m'accada; / ché 'l loco ove morì l'Uomo immortale / può forse al Cielo agevolâr la strada, / e sarà pago un mio pensier devoto / d'aver peregrinato al fin del voto"» (*GL*, XIX.118).

'dimostrativo', un valore peraltro mai davvero in discussione³³⁵ – che non a offrire un apporto decisivo alla battaglia finale³³⁶.

Com'è noto, i duelli di cui Tancredi è protagonista sono due, l'uno contro Clorinda, l'altro contro Argante: entrambi, pur in modalità diverse e per ciascuno peculiari, interrotti e poi ripresi, si concludono con la vittoria dell'eroe cristiano, e tuttavia entrambi lo conducono a una stato – anche in questo caso, identico e differente al tempo stesso – di morte apparente. Non è però su queste analogie di massima che si intende puntare l'analisi, ma sulla particolare costruzione che il poema porta avanti lungo il suo sviluppo producendo una sorprendente figura in base alla quale i duelli di Tancredi con Clorinda e con Argante, sulle prime *indipendenti*, acquistano progressivamente una motivazione che li rende *interdipendenti*: proprio questa interdipendenza, come ci si augura di riuscire a mostrare, comporta un parziale offuscamento di alcune delle opposizioni ormai ripetutamente ricordate, provocando l'impossibilità di distinguere i piani di cui il sistema ideologico del testo stabilisce altrove la rigorosa separazione. Larivaille, che di quest'ultima separazione, nella forma di un'assoluta inconciliabilità tra «individuale» e «collettivo», ha ritenuto Tancredi una sorta di emblema³³⁷, ha scandito l'azione del personaggio nella *Liberata* in sette sequenze alla cui traccia è utile attenersi, pur intendendo suggerire, insieme con alcune lievi modifiche delle sequenze stesse, una diversa valutazione del profilo che esse disegnano.

1. La prima azione bellica di Tancredi, pur non da subito individuale, si risolve ben presto in un duello contro l'amata Clorinda, della quale egli scopre l'identità – con sottile prolessi destinata a prendere statuto di ironia tragica agli occhi del lettore – levandole l'elmo nel corso

³³⁵ Si prenda il caso del canto XIII, quando, pur ancora scosso dalla morte di Clorinda, Tancredi tenta, ultimo dei cristiani prima del «fatale» Rinaldo, di liberare la selva di Saron dalle presenze diaboliche: «Era il prence Tancredi intanto sorto / a sepellir la sua diletta amica, / e benché in volto sia languido e smorto / e mal atto a portar elmo o lorica, / nulla di men, poi che 'l bisogno ha scorto, ei non ricusa il rischio o la fatica, / che 'l cor vivace il suo vigor trasfonde / al corpo sì che par ch'esso n'abbonde» (*GL*, XIII.32).

³³⁶ Cfr. *GL*, XX.83-86.

³³⁷ Cfr. Larivaille 1987: 137-146.

del combattimento³³⁸: l'eroe «non resiste alla prova» (Larivaille 1987: 143) e dichiara il suo amore smettendo di fatto di combattere, e anzi per un momento «cambiando addirittura campo» (*ibidem*) per inseguire un soldato cristiano che aveva lievemente ferito la donna.

2. Dopo l'uccisione di Gernando da parte di Rinaldo, Tancredi cerca di difendere il secondo «in nome di una concezione discriminatoria e gerarchica della giustizia» (*ibid.*: 144) che come tale non trova udienza presso Goffredo; proprio per questo, l'eroe cambia strategia e dissuade lo stesso Rinaldo dal proposito di affrontare il capitano consigliandogli l'allontanamento volontario dal campo³³⁹: «in assenza di Clorinda», ne conclude Larivaille (*ibidem*), «egli resta un perfetto "guerriero di Dio"», ciò che, come si è detto poc'anzi, documenta ancora quanto il valore di Tancredi non sia mai posto in dubbio.

3. Scelto da Goffredo, anche sulla base di una suggestiva acclamazione silenziosa³⁴⁰, per affrontare Argante in «singolar tenzone», Tancredi vi si avvia «baldanzoso e lieto» (*GL*, VI.25.5), ma la visione di Clorinda – che, su invito di Aladino, ha accompagnato il campione musulmano in prossimità del teatro di guerra³⁴¹ – lo svia dal duello, a cui ritorna, in colpevole ritardo, quando oramai Argante ha già sconfitto Ottone che nel frattempo aveva preso il suo ruolo. Se l'opposizione tra passione individuale e dovere collettivo incontra qui la sua seconda

³³⁸ «Clorinda intanto ad incontrar l'assalto / va di Tancredi, e pon la lancia in resta. / Ferirsi a le visiere, e i tronchi in alto / volaro e parte nuda ella ne resta; / ché, rotti i lacci a l'elmo suo, d'un salto / (mirabil colpo!) ei le balzò di testa; e le chiome dorate al vento sparse, / giovane donna in mezzo 'l campo apparse» (*GL*, III.21).

³³⁹ Pur in maniera cursoria, andrà notato che questo tentativo di mediazione di Tancredi è in contrasto con l'interpretazione unilaterale delle relazioni tra gli eroi cristiani che l'*Allegoria del poema* suggerisce: se Tancredi rappresenta la parte concupiscibile e Rinaldo quella irascibile dell'anima, dovrebbe essere la seconda ad aiutare la ragione nel dominare la prima e non viceversa: «è debito dell'irascibile, parte dell'animo guerriera e robusta, armarsi per la ragione contra le concupiscenze» (Tasso 1895-1896: II, 29).

³⁴⁰ Cfr. *GL*, VI.24-25.

³⁴¹ Cfr. *GL*, VI.21. L'allusione al «teatro» è un riferimento al lavoro in cui Scrivano (1980b: 209-248, in particolare alle pp. 212-223) ha individuato la dimensione per l'appunto teatrale dei duelli della *Liberata*: Clorinda, con i mille uomini di cui è capo, costituisce una sorta di pubblico-nel-testo.

incontestabile manifestazione, occorre però notare come, a quest'altezza, le motivazioni del duello con Argante non siano in alcun modo ascrivibili a una dimensione privata: e non solo per il fatto che, contro Argante ma in linea con ciò che dirà Raimondo di Tolosa una volta subentrato nella sfida³⁴², Tancredi è parte di una prospettiva comunitaria della guerra (combatte in duello, ma investito di una funzione collettiva in virtù dell'elezione dei compagni e del capitano), ma per la ragione, più importante, che non c'è coinvolgimento personale nella lotta contro il guerriero saraceno.

4. «Fuorviato dalla passione» (*ibidem*), Tancredi insegue Erminia a causa dell'equivoco provocato dal travestimento della donna con di Clorinda³⁴³: lontano dal campo, l'eroe compie la sua terza e più grave diserzione, non rispettando il patto che prevedeva la ripresa del duello contro Argante, già sospeso per l'arrivo del buio, e costringendo Goffredo («di Tancredi non s'è novella intesa»: *GL*, VII.58.6) a trovare in Raimondo un peraltro degno sostituto; una volta di più, e fino a questo punto non si può che dar ragione ai sostenitori dell'inconciliabilità tra «passione» e «dovere», l'amore distrae Tancredi dalla guerra. Bisogna osservare tuttavia che, dal punto di vista di Argante, la mancata continuazione del duello comincia a introdurre questioni direttamente personali nel rapporto con l'assente:

«Che fa dunque Tancredi? e dove stassi?
Minaccia il ciel con l'arme, e poi s'asconde
fidando sol ne' suoi fugaci passi;
ma fugga pur nel centro e 'n mezzo a l'onde,
che non fia loco ove sicuro il lassi». (*GL*, VII.85.2-6)

5. Separato dal resto dell'esercito fino alla liberazione dovuta a Rinaldo – che, per errore creduto morto³⁴⁴, è in realtà attivo, almeno in questa difficoltosa fase della crociata, pur distante dal campo –, Tancredi

³⁴² Oltre agli studi di Zatti già citati in precedenza, cfr. Monorchio (1987; 1998: 144-156).

³⁴³ Sul travestimento di Erminia, qui digressivo, mi permetto di rinviare a una mia breve nota, anche in vista di ulteriori indicazioni bibliografiche: cfr. Confalonieri 2008-2010.

³⁴⁴ Come si sa, la presunta morte di Rinaldo è causa della sedizione di Argillano (*GL*, VIII.47-85).

recupera una posizione nella guerra alle soglie dell'episodio che da sempre più ne ha caratterizzata la figura, l'uccisione dell'amata Clorinda. Se il momento culminante del duello notturno è così noto da sconsigliare di affrontarne nuovamente le memorabili ottave, vale invece la pena di soffermarsi sulla costruzione del canto XII, che presenta un tratto di circolarità utile a produrre un profondo 'vuoto' di cui il testo, non a caso, prefigura il futuro riempimento. Inaugurato nel segno delle inquietudini di Clorinda³⁴⁵, alla quale non è bastato il ruolo da arciera – in verità importante, giusta il ferimento di Goffredo di cui la donna si è resa protagonista³⁴⁶ – ricoperto nel canto precedente, che portano al progetto della spedizione notturna che sarà fatale³⁴⁷, il canto enfatizza presto il

³⁴⁵ Cfr. Brusca 2003b: 232. Lo studioso nota che la vicenda di Clorinda nel passaggio dalla *Liberata* alla *Conquistata*, incontra alcuni mutamenti, pur non radicali come altre parti del poema; proprio per quest'ultima ragione, in questa sede tali cambiamenti non verranno considerati: si veda, tuttavia, il quadro d'insieme fornito da Picco 1996.

³⁴⁶ Cfr. *GL*, XI.54. Sul ferimento di Goffredo, che è riscrittura aggiornata di un analogo episodio che tocca Enea nell'*Eneide* (XII.318-429) – non senza ironia, in uno studio dedicato all'indagine dei modelli eroici che stanno alla base delle figure di Rinaldo e di Goffredo, Quint (2000: 248) ha sostenuto che il ferimento di Goffredo rappresenta il momento in cui egli imita più da vicino a Enea, essendo per il resto destinato ad apparire una figura ulissiaca –, si vedano gli studi citati nella seconda parte della nota appena ricordata, n. 24 pp. 246-247. È comunque interessante notare che, nel quadro di una discussione sul bilanciamento delle forze in campo e quindi dell'«unità di molti», Tasso, nelle *Lettere poetiche*, chiama in causa, come referente più appropriato per l'episodio della *Gerusalemme*, una sequenza dell'*Iliade* (XI, 91-180 e 221-266): «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» (Tasso 1995: 127-128). Questa citazione aiuta a comprendere sia la funzione di convalida a cui Omero è frequentemente convocato sia il fatto, meno scontato, che uno stesso passaggio testuale può essere ricondotto a tradizioni diverse e perciò interpretato in prospettive anche molto distanti tra loro: su questo problema, d'estrema attualità già per la lettura del *Furioso* (non solo cinquecentesca, ma anche moderna), utili considerazioni sono state avanzate da Sacchi (2006: 127-128).

³⁴⁷ Sull'episodio, che recupera sfrutta e riplasma un luogo tradizionale del poema narrativo (da Omero ad Ariosto, passando per Virgilio e Stazio), cfr.

rapporto tra la guerriera e Argante, una relazione sì caratterizzata da un «sentimento di amicizia specularmente opposto a quello amoroso e non ricambiato di Tancredi» (Baldassarri 1982a: 120), e tuttavia altrettanto intensa; oltre al campione musulmano, di lì a poco parte con Clorinda della sortita, è inoltre posta in luce la figura di Arsete, colui che della stessa Clorinda si è preso cura «da le fasce e da la culla» (GL, XII.18.8) e che, nell'imminenza di una sorte che giustamente teme tragica, le racconta la sua storia e il suo originario destino di cristiana, premessa del futuro battesimo in morte³⁴⁸. A questi medesimi personaggi il narratore ritorna dopo la sezione dedicata alla spedizione, alla morte di Clorinda e al dolore di Tancredi, fino alla straziante sepoltura dell'amata; il finale del canto, così, si svolge là dove ci si trovava in apertura, in una situazione topograficamente analoga ma emotivamente cambiata di segno: il timore di Arsete e la trepidazione di Argante che avevano preceduto la missionemsi convertono ora nella disperazione dell'uno e nel rimpianto dell'altro. Proprio questi sentimenti, combinandosi, determinano la promessa di vendetta di Argante sulla quale il canto si conclude (in verità non prima di aver sconfessato l'attendibilità della promessa medesima)³⁴⁹:

«Odi, Gierusalem, ciò che prometta
Argante; odi 'l tu, Cielo, se in ciò manco,
fulmina su 'l mio capo: io la vendetta
giuro di far ne l'omicida franco,
che per la costei morte a me s'aspetta,
né questa spada mai depor dal fianco

Baldassarri 1982a: 107-127 e Cabani 1995 (in quest'ultimo studio, in ragione delle numerose novità introdotte dalla riscrittura tassiana, si parla di «disgregazione del modello»: cfr. soprattutto pp. 45-53).

³⁴⁸ Per la storia di Clorinda, ispirata alle *Etiopiche* di Eliodoro, oltre ad alcune utili indicazioni di Della Terza (1987), cfr. Stephens 1994a e Quint 1993: 234-247.

³⁴⁹ Il narratore commenta le parole di Argante anticipando il suo destino di morte: «Oh vani giuramenti! ecco contrari / seguir tosto gli effetti a l'alta speme, / e cader questi in tenzon pari estinto / sotto colui ch'ei fa già preso e vinto» (GL, XII.105.5.8). Anche attraverso questa didascalia – che può ben rappresentare quella strategia di partecipazione agli eventi della voce narrante cui Raimondi (1994) ha alluso col concetto di «narratore passionato» –, il testo provvede a rafforzare nel lettore l'impressione che il duello tra Tancredi e Argante, come si dirà nel seguito del paragrafo, si sia ormai fatto fatale da casuale che era; su questi versi conclusivi, inoltre, cfr. Alfonzetti 2002 e Di Benedetto 2005.

insin ch'ella a Tancredi il cor non passi
e 'l cadavero infame a i corvi lassi». (GL, XII.104)

Questa ottava, l'ultima di un discorso che comprende anche le due precedenti, rende manifesto il fatto che, agli occhi di Argante – e, insieme, a quelli del lettore – il duello tra il campione musulmano e Tancredi ha assunto tutt'altro valore rispetto a quando era iniziato: da tenzone singolare ma impersonale, esso è diventato uno scontro intriso di motivazioni private, prima legate alla diserzione del canto VII e poi, soprattutto, alla volontà di vendicare Clorinda³⁵⁰. E a ben guardare ci si potrebbe spingere oltre, perché nella prima parte del monologo di Argante filtra, col senso di colpa dell'eroe, la possibilità che gli eventi avrebbero potuto svolgersi in modo diverso; non si tratta certo di uno scambio di persona – dell'idea, cioè, che a combattere e a morire in duello contro Tancredi sia stata Clorinda *al posto di* Argante, ma senz'altro c'è quanto basta perché il lettore avverta che le questioni in sospeso, tra gli stessi Tancredi e Argante, trascendono il mero aspetto della vendetta per includere un risarcimento del dolore che l'esito tragico ha prodotto in entrambi i personaggi e, con loro, in chi legge:

*Ben volev'io, quando primier m'accorsi
che fuor si rimaneva la donna forte,
seguirla immantinate; e ratto corsi
per correr seco una medesima sorte.
Che non feci o non dissi? o quai non porsi
preghiere al re che fesse aprir le porte?
Ei me pregante, e contendente invano,
con l'imperio affrenò c'ha qui soprano.*

*Ahi! che s'io allora usciva, o dal periglio
qui ricondotta la guerriera avrei,
o chiusi, ov'ella il terren fe' vermiglio,
con memorabil fine i giorni miei.
Ma che potevo io più? parve al consiglio
de gli uomini altramente e degli dèi:*

³⁵⁰ La ripresa della rima *passi: lassi* (GL, VII.85.4.6 e XII.104.7-8) individua una precisa connessione tra il primo annuncio di vendetta personale (quello legato alla diserzione) e il secondo (quello dovuto alla morte di Clorinda) che Argante lancia all'indirizzo dell'assente Tancredi.

ella morì di fatal morte, ed io
quant'or conviensi a me già non oblio. (*GL*, XII.102-103; corsivi aggiunti)

Pur essendo vero che queste parole sono pronunciate da Argante – i discorsi di Tancredi, divisi dall'intervento di Pietro l'Eremita³⁵¹ ma soprattutto dall'apparizione in sogno di Clorinda³⁵², sono, con qualche semplificazione, rispettivamente all'insegna di un'infinitizzazione del dolore che comporta il sentimento di colpa della sopravvivenza³⁵³ e, in seguito, di una promessa di amore eterno³⁵⁴ –, queste parole, insomma, aprono lo spazio per una ripetizione: una sorta di debito che il testo schiude in se stesso tra personaggi inizialmente disgiunti a cui la trama, sulla base delle relazioni affettive, ha finito per imporre congiunzioni fatali, accatastando sui loro destini tutto il peso di ciò che si è compiuto e di ciò che, insieme, ancora incompiuto è rimasto.

6. Di ripetizione, riguardo a Tancredi, parlava già non casualmente Freud (1977: 208), che individuava nell'episodio dell'eroe nella selva di Saron – durante il quale Tancredi, pur riuscendo a spingersi nel cuore del luogo abitato dalle forze infernali, ne è respinto dal rivelarsi di Clorinda in forma arborea³⁵⁵ – «la più commovente descrizione poetica» dell'«eterno ritorno dell'uguale», cioè di quella impressionante esperienza per cui un carattere «incorre [...] immancabilmente», appunto, «nella ripetizione dello stesso destino»:

Senza saperlo l'eroe Tancredi ha ucciso in duello l'amata Clorinda, le cui sembianze erano nascoste sotto l'armatura di un cavaliere nemico. Dopo che essa è stata sepolta egli si addentra nella sinistra foresta magica che terrorizza l'esercito dei crociati; con la spada colpisce un alto albero, ma dal tronco squarciato sgorga sangue, e la voce di Clorinda, la cui anima è imprigionata nell'albero, rimprovera a Tancredi di aver infierito ancora una volta sulla donna amata. (*Ibidem*)

³⁵¹ Cfr. *GL*, XII.86-88.

³⁵² Cfr. *GL*, XII.91.7-93.4.

³⁵³ Cfr. *GL*, XII.75-79 e 81.7-83.2.

³⁵⁴ Cfr. *GL*, XII.96.7-99.

³⁵⁵ Cfr. *GL*, XIII.32-49. Sull'episodio, esito di una tradizione intertestuale che, da un luogo virgiliano, discende notoriamente lungo Dante, Boccaccio e Ariosto (e giunge poi fino a Spenser), cfr. Bellamy 1994 (con impostazione decisamente freudiana), Biow 1996, Foltran 1997 e, assai più limitatamente, Confalonieri 2008a e 2008b.

Ciò che preme notare, però, non è tanto il fatto che il gesto dell'eroe cristiano sia freudianamente classificabile come «coazione a ripetere» (*ibid.*: 34-41), quanto piuttosto la prova, offerta dall'episodio, che il sentimento per Clorinda – quell'universo emotivo in grado di distogliere Tancredi dal suo dovere collettivo – si conserva del tutto vitale e presente. In altre parole, la 'conversione' di Tancredi operata da Pietro l'Eremita nel canto XII, che Tasso (1895-1896: 28) nell'*Allegoria* segnalava come evento di svolta nella carriera del paladino, non è in realtà sufficiente perché egli possa trovare il vigore bellico che serve all'impresa crociata:

Così quel contra morte audace
nulla forma turbò d'alto spavento,
ma lui che solo è fievole in amore
falsa imago deluse e van lamento. (*GL*, XIII.46.1-4)

Quest'ottava, mentre riscrive con precisione quella con cui Tancredi era stato presentato nel primo canto, rende manifesto quanto poco appropriato sia parlare di «assenza» riguardo a Clorinda anche una volta che la donna è stata uccisa, producendo l'impossibilità di valutare le azioni dell'eroe – lungo tutto il poema, e cioè pure per la sua parte restante – senza una forma di connessione con l'assente/presente.

7. Proprio a causa di quest'ultima impossibilità, sembra eccessivo sostenere che la «finale condotta di guerriero esemplare» di Tancredi sia «resa possibile solo dalla scomparsa di Clorinda» (Larivaille 1987: 146), perché l'episodio del canto XIII, che si verifica dopo l'intervento di Pietro e l'Eremita e l'epifania onirica di Clorinda senza essere seguito da ulteriori momenti di consolazione o comunque di recupero dell'integrità spirituale dell'eroe cristiano, ha provato che quella scomparsa, in realtà, non è una scomparsa: pur assente, Clorinda c'è, e questo spiega, in fondo, la conclusione sostanzialmente condivisibile cui giunge lo stesso Larivaille, secondo il quale la storia di Tancredi «non appare [...] un itinerario morale giunto a compimento» (*ibidem*). Il critico francese, però, ha motivato questa asserzione alludendo a una «perpetua ambigua oscillazione di Tancredi fra amore e dovere» che non chiarisce del tutto il «carattere involontario, potenzialmente provvisorio e comunque non logicamente risolutivo del suo finale rientro nell'ordine» (*ibidem*) che egli stesso ha saputo vedere; in altre parole: come dar ragione di questa

problematica partecipazione all'impresa e, insieme, delle non risolte fragilità dell'eroe crociato? Ora, tenendo conto che considerare Tancredi libero dal sentimento per Clorinda e dai fantasmi che derivano dagli eventi attraverso cui esso si è sviluppato sarebbe un'ipotesi impropria, è necessario supporre che il paladino affronti il resto della sua esistenza, intesa ovviamente come esistenza testuale, col peso di quel bagaglio: in virtù dei fatti del canto XIII, cioè, il lettore è autorizzato a credere che Tancredi giunga alla ripresa del duello con Argante in una situazione emotiva non troppo diversa da quella che egli aveva prima di varcare la soglia della selva di Saron. Il duello, in questo caso, non sarebbe combattuto nel segno di un eroismo bellico che il personaggio può recuperare perché oramai lontano dalla fonte del suo turbamento, ma si configurerebbe come un'altra occasione per confrontarsi con quella stessa angoscia: esso cadrebbe, quindi, nello «spazio di ripetizione» sopra richiamato, nel luogo in cui i destini e le ragioni personali vengono a scrivere una storia che corrisponde a una riscrittura, intempestiva, della storia medesima. Che il duello si combatta nel nome di motivazioni private è evidente dalla parole di Argante, che, riconoscendo Tancredi nella battaglia, gli si rivolge in questo modo:

«Così la fé, Tancredi,
mi servi tu? Così a la pugna or riedi?»

Tardi riedi, e non solo; io non rifiuto
però combatter teco e riprovarmi,
benché non qual guerrier, ma qui venuto
quasi inventor di machine tu parmi.
Fatti scudo de' tuoi, trova in aiuto
novi ordigni di guerra e insolite armi,
ché non potrai da le mie mani, o forte
uccisor de le donne, fuggir la morte» (GL, XIX.2.7-3)

Se i propositi di vendetta dell'eroe saraceno, esplicitati per due volte nel corso del testo, non sorprendono, più degna di considerazione è la risposta di Tancredi, perché quest'ultimo, facendo proprio il discorso di Argante, ne ripercorre in dettaglio i termini, e così dichiara di accettare la sfida al livello in cui essa è stata impostata dal suo nemico:

«Tardo è il ritorno mio, ma pur avviso

che frettoloso ti parrà ben tosto,
e bramerai che te da me diviso
o l'alpe avesse o fosse il mar fraposto;
e che del mio indugiar non fu cagione
tema o viltà, vedrai co 'l paragone.

Vienne in disparte pur tu ch'omicida
sei de' giganti solo e de gli eroi:
l'uccisor de le femine ti sfida». (*GL*, XIX.4.3-5.3)

L'ultimo verso in cui si articola questa risposta è stato letto variamente: «quasi un segno di disprezzo» rivolto a Clorinda secondo Monorchio (1992: 18), esso indica per altri un ritorno dell'amore³⁵⁶. Nell'avallare la seconda opzione, si suggerisce qui che il riferimento di Tancredi alla propria azione passata, oltre che risultare un'aperta e puntuale accettazione del duello a cui lo ha chiamato Argante, costituisca la traccia di una nuova ripetizione: si tratterà, questa volta, riprendendo concetti impiegati nella lettura dell'*Eneide* da Quint, non di una «ripetizione regressiva», come era accaduto nella selva, ma di una «ripetizione-come-rovesciamento»³⁵⁷, di una ripetizione, cioè, che abilita

³⁵⁶ Cfr., per esempio, Chiappelli (1981: 72, 126) e Della Terza (1987: 97).

³⁵⁷ Cfr. Quint 1993: 50-96 (a propria volta debitore di Brooks 1995 che rilegge in funzione di una teoria della narrazione Freud 1977b). Per Quint, *l'Eneide* oppone due modelli di ripetizione – «regressive repetition» e «repetition-as-reversal» (Quint 1993: 51) – che rispettivamente si concretizzano nel tentativo di rifare Troia *com'era* e, per esprimersi simmetricamente anche se un po' schematicamente, nel progetto di ri-costruire Troia al tempo stesso come era, come avrebbe potuto essere e come sarà, e cioè nell'edificare Roma: le due prospettive, nella lettura dello studioso americano, si riflettono l'una nella circolarità infinita ed errante della narrazione romanzesca, l'altra nella linearità teleologica dell'epica, l'una nella metà odissiacca del testo (la prima), l'altra nella metà iliadica (la seconda). Da un punto di vista teorico, sulla traccia freudiana, Quint afferma che «la vittima di un trauma può in modo nevrotico ripetere infinitamente la propria vittimizzazione o, alternativamente, inscenare di nuovo l'iniziale situazione traumatica per crearne una nuova versione all'interno della quale non si rappresenti più in posizione di vittima, ma in una situazione di dominio, così "rifacendo" il passato e guadagnando una forma di controllo sulla propria storia psichica» (*ibid.*: 51). La seconda forma di ripetizione – e proprio questo è il punto che rileva nello sviluppo della storia di Tancredi

Tancredi a rigiocare, nei termini a lui più consoni, la partita del tragico duello a cui si è trovato a prendere drammaticamente parte qualche canto prima. Pur essendo vero che è innanzitutto «Argante, destinato alla sconfitta e alla morte, a cercare vendetta su Tancredi dell'uccisione di Clorinda» (Baldassarri 1982a: 242), non si può escludere che proprio il riferimento alla morte della donna fatto da Argante riattivi in Tancredi quel suo vissuto rimosso che più di ogni altra cosa ne caratterizza la figura, portandolo addirittura a combattere nel nome di esso. Per Tancredi e per Argante, ha scritto Della Terza (1987: 97), «Clorinda è presente [...], li unisce e li separa: mai essi sono stati così vicini, vincolati dallo stesso amore, dalla stessa nostalgia per la morta eroina», e «mai si sono sentiti tra loro così ostili, così distanti»; è noto, in realtà, che il sentimento non è identico – amore in un caso, amicizia nell'altro –, ma resta valida l'idea che una passione intervenga in ciascuno dei guerrieri a rendere il duello ciò che, nonostante il suo rilievo nell'economia generale dell'impresa di conquista, esso appare già agli occhi del narratore: una «solinga guerra» resa «ardente» da una «privata cagion» (GL, XIX, 29.1-2). Una trama non esile congiunge il duello tra Clorinda e Tancredi, la promessa di vendetta di Argante e lo scontro conclusivo tra i due eroi, una filigrana di immagini e suoni che lascia intendere quanto ogni passaggio assuma su di sé il peso di tutto ciò che lo ha preceduto; si guardino, per esempio, i versi che descrivono Tancredi immediatamente dopo la morte di Clorinda:

Già simile a l'estinto il vivo langue
al colore, al silenzio, a gli atti, al sangue. (GL, XII.70.7-8)

ma quivi stuol de' Franchi a caso arriva,
cui trae bisogno d'acqua o d'altro tale,
e con la donna il cavalier ne porta,
in sé mal vivo e morto in lei ch'è morta. (GL, XII.71.5-8)

Questo, invece, è il già citato commento del narratore ai propositi di rivalsa di Argante:

lungo i suoi duelli – «unisce i due eventi», l'uno traumatico, l'altra che lo ripete per riscriverlo, «ma dimostra la loro differenza e il superamento del primo attraverso il secondo».

«Oh vani giuramenti! ecco contrari
seguir tosto gli effetti a l'alta speme,
e cader questi in tenzon pari estinto
sotto colui ch'ei fa già preso e vinto. (GL, XII.105.5.8)

E infine, ecco la scena in cui si racconta lo svenimento di Tancredi dopo la fine di Argante:

Ciò che vedea pargli veder che rote,
e di tenebre il dì già gli s'appanna.
Al fin isviene: e 'l vincitor dal vinto
non ben saria nel rimirar distinto. (GL, XIX.28.5-8)

Con declinazioni diverse, ricorre la figura del vincitore che non si lascia distinguere dal vinto, e insieme emerge una coerenza fonica che prende sempre maggiore evidenza dalla collocazione in rima (*estinto, estinto: vinto, vinto: distinto*); così come l'annuncio di vendetta di Argante mira a un risarcimento della morte di Clorinda, l'esito del duello tra il campione saraceno e Tancredi rovescia quella dichiarazione e, al tempo stesso, ripete e riscrive il primo duello: nel finale dell'ultimo scontro si raccolgono tutti i capitoli (privati) di una storia che riguarda la guerra tutta, anche se, a causa di una «unità largamente intesa rispetto a Omero» (Baldassarri 1982a: 82), il duello non risolve in autonomia un'impresa che rimane collettiva, risultando piuttosto un passaggio, comunque fondamentale, dell'«eliminazione progressiva» (*ibidem*) degli eroi dello schieramento musulmano³⁵⁸.

³⁵⁸ Scancarelli Seem (1990: 119) ha studiato il duello tra Tancredi e Argante come riscrittura del duello finale dell'*Eneide* tra Enea e Turno, sostenendo che attraverso quello scontro, e insieme attraverso il precedente duello tra lo stesso Argante e Raimondo di Tolosa del canto VII (sul quale cfr. anche Hampton 1990: 101-109), Tasso intervenga ad altro livello (oltre a quello propriamente teorico) sul problema dell'interpretazione del finale virgiliano. La suggestione della studiosa secondo cui Tasso avrebbe scelto di non finire con il duello tra i due eroi per dimostrare come, pur vincente, la scelta di uccidere l'avversario invece di risparmiarlo debba essere considerata una sorta di possibilità estrema, un'eccezione che deve rimanere tale, è sì utile per comprendere l'aggiornamento etico previsto per il cavaliere rinascimentale, ma manca di dar conto del fatto, ben dimostrato invece da Baldassarri (1982a: 78-86), che il poema tassiano non può concludersi con un duello – con un solo duello, in

In questo spazio del duello – forse non casualmente un «terzo spazio» (Erspamer 1982: 149) nella spazializzazione, anch'essa oppositiva, della *Liberata* – la motivazione personale può non essere opposta al servizio reso alla comunità; di più: essa può diventare funzionale al compimento di quello. L'amore di Tancredi per Clorinda, forza centrifuga responsabile di tutte le diserzioni e le mancanze dell'eroe, riaffiora nel momento in cui egli porta a termine il compito ripetutamente lasciato in sospenso con un ruolo invertito. L'«oscillazione tra amore e dovere» ricordata da Larivaille (1987: 146) non si risolve, per Tancredi, perché non si tratta di una semplice ambiguità di appartenenza a due poli che rimangono opposti, ma di una più ambigua realizzazione, per certi versi oramai tardiva, di un polo attraverso l'altro: Tancredi, come Olindo prima di lui, compie il dovere a cui è assegnato soltanto quando in esso include l'amore che da quello stesso dovere lo ha distolto. L'assunzione di uno statuto epico-collettivo, ancora una volta, non contrasta completamente con il livello romanzesco-individuale; più correttamente, l'opposizione tra i due piani, senz'altro operativa nel poema, richiede di essere in parte tradita per trovare una soluzione che le consenta di affermarsi, perché l'azione che *vince* contiene entrambi i livelli – entrambi quei fini, cioè, che si contrastano, e che nondimeno finiscono per coincidere.

particolare – per la diversa soluzione strutturale dell'unità mista. A proposito del duello tra Tancredi e Argante – sulla cui intertestualità si vedano anche Foltran 1991-1992 e Pignatti 2002 –, Scancarelli Seem sostiene inoltre una caratterizzazione diabolica del guerriero musulmano in virtù del fatto che egli ferisce Tancredi al piede (*GL*, XIX.25.7-8) come il serpente biblico, ma sembra più convincente l'ipotesi di una mediazione ariostesca (si ricorderà che Rodomonte, nel finale del *Furioso*, tenta di ferire Ruggiero pur essendo ormai spacciato, provocando la reazione decisiva del paladino: cfr. *OF*, XLVI.139), già sostenuta da Gigante (2007: 187) e, pur senza il ricorso a questo tratto specifico, da Cabani (2005: 139). Va detto, infine, che per Scancarelli Seem (1990: 124-125) la dimostrazione che l'ipotesi virgiliana sia irricevibile consisterebbe nel gesto di Goffredo che, nel corso della battaglia finale, risparmia Altamoro (*GL*, XX.140-142), rendendo così esplicita la preferenza per un esito lontano dalla crudeltà dell'*Eneide*: sull'episodio di Altamoro, inoltre, cfr. Stephens 1995.

6. Goffredo e Rinaldo/Riccardo: possibilità e limiti del dualismo

Eppure, la relazione che all'interno della *Gerusalemme* più di ogni altra concentra su di sé i problemi e le polarità emerse nel corso degli ultimi paragrafi, e in verità in tutto il percorso affrontato fino a qui, è indubbiamente quella tra Goffredo e Rinaldo. Che il rapporto tra queste due figure, per esempio, trascenda l'ambito del sistema dei personaggi della *Liberata* per intersecare quello, ben più decisivo fin dai giovanili *Discorsi dell'arte poetica*, della narratologia o, evitando di sovrapporre termini afferenti a epoche teoriche diverse, della *dispositio* (e pure dell'*inventio*, come si leggerà tra poco)³⁵⁹, risulta evidente già leggendo le *Lettere poetiche*, quando Tasso, accostando la questione dal versante della «materia» – fortemente connesso, come si è potuto osservare in precedenza, a quello riguardante le strutture narrative –, scrive:

io non mi pento che gli errori di Rinaldo sieno meravigliosi; anzi avrei per difetto se non fossero tali. Maravigliosa parimente è la ritenzione d'Ulisse, e maraviglioso il ritorno, nel medesimo modo di maraviglioso che è ripreso nel mio poema; il quale, sì come nelle cose che succedono a Gierusalemme ha molta somiglianza con l'Iliade, così mi giova che ne gli errori di Rinaldo s'assomigli all'Odissea nell'eccesso della maraviglia. (Tasso 1995: 213-214)

Tenendo presente di come si sia già ricordato, con Genette, che tra *Iliade* e *Odissea* si compie una parte decisiva dell'itinerario che conduce dall'epopea al romanzo, occorre constatare una volta di più la solida autocoscienza teorica di Tasso, che, in largo anticipo rispetto alla critica moderna, coglie l'operatività in seno al poema di due serbatoi tematici e di due principi narrativi tanto differenti quanto complementari; niente di

³⁵⁹ Non per ansia di sistematicità, ma per effettive dinamiche stilistiche e testuali, si potrebbe dire che nella relazione tra i due poli citati ne vada anche dell'*elocutio*, data la possibilità, attraverso le differenti traiettorie di Goffredo e di Rinaldo, di inserire nel poema, per mezzo del secondo, un linguaggio che con le esperienze del primo striderebbe: non si affronta nel dettaglio la questione tanto per problemi di pertinenza quanto e soprattutto per limiti di competenza, ma è bene ribadire che non c'è alcun piano della *Liberata* esente da ricadute nello sforzo di bilanciamento operato da Tasso su questa fondamentale polarità. Per il linguaggio tassiano, oltre a numerose indicazioni in molti degli studi citati, cfr. almeno Chiappelli 1957 e Vitale 2007.

nuovo (e, di riflesso, niente di nuovo in numerosi contributi successivi a queste indicazioni d'autore): *l'Iliade* offre una struttura portante che, in virtù delle possibilità schiuse dall'assenza dell'eroe, consente di accogliere nel testo soluzioni e momenti programmaticamente digressivi³⁶⁰. D'altro canto, non si dovrà dimenticare che, nonostante la lucidità dell'interpretazione tassiana, questa lettura, al pari di molte altre proposte lungo la revisione romana, non è del tutto separabile da un fine polemico, e più precisamente da una necessità di legittimazione del testo: quasi emblematico, in questo senso, è il fatto che Tasso riconduca lo schema interpretativo del proprio poema al modello – duplice, nel caso specifico – di Omero, esibito nella sua funzione di fonte autorizzante. E tuttavia, se quest'ultimo ruolo del precedente omerico, quantomeno a livello esplicito, non è mai messo in discussione, è possibile assistere, in altri luoghi relativi al poema gerosolimitano – e con questa espressione, intenzionalmente vaga, si allude tanto al testo della *Gerusalemme* quanto al suo ricchissimo «epitesto» (Genette 1989: 7) – a una sorta di «fuga» dall'inevitabile archetipo, come se in esso, più che i saldi fondamenti di una costruzione che necessita di essere difesa ancor prima di aver trovato il proprio compimento (peraltro, com'è noto, mai raggiunto), risiedessero le ragioni di una costitutiva instabilità³⁶¹. Per questo motivo, sembra

³⁶⁰ Questa soluzione prevede una coincidenza tra l'«erranza» dei personaggi del poema, su tutti Rinaldo, e l'«erranza» del narratore rispetto alla «favola», una sovrapposizione di livelli sottolineata da Tasso («poi che le machine son fatte, e che la guerra si stringe, anch'io mi stringo con la favola, né me ne parto punto, sin che la necessità, che s'ha di Rinaldo, non me n'allontana»; Tasso 1995: 32-33). Va ricordato che, per questo espediente strutturale, passa il progetto di Tasso di elaborare un'opera che tenga insieme *norma* e *diletto* o, sociologicamente, diversi tipi di pubblico: «Io non mi proposi mai di piacere la vulgo stupido, ma non vorrei però solamente soddisfare a i maestri dell'arte. Anzi sono ambiziosissimo dell'applauso de gli uomini mediocri; e quasi ché altrettanto affetto la buona opinione di questi tali quanto quella de' più intendenti» (*ibid.*: 166-167; ma cfr. anche *ibid.*: 173 e 271).

³⁶¹ In una fase ancora alta della revisione, Tasso ipotizzava una prefazione – poi praticata nella particolare forma dell'*Allegoria*, che pure era stata respinta nei *Discorsi dell'arte poetica* e ancora rifiutata, come soluzione «estrinseca e mendicata», sarà nei *Discorsi del poema eroico* (Tasso 1964: 21 e 124) – che potesse proprio legittimare la calcolata presa di distanza da Omero: «tanto più giudico necessaria questa dichiarazione delle mie ragioni, quanto io so che 'l modo

opportuno esaminare nel dettaglio le multiformi strategie che, riguardo al dualismo tra Goffredo e Rinaldo, Tasso utilizza per dare coerenza a un sistema che davvero possa consistere in qualche cosa di più rispetto alla somma delle sue parti, tentando l'impresa – forse impossibile, senz'altro incompiuta – di imprimere un funzionamento asimmetrico a uno schema testuale resistente a perdere la sua inquietante quota di simmetria interna.

Si tornerà più avanti, riprendendo le varie anticipazioni che sono state fornite nel corso del lavoro, sulla questione propriamente «logica» che traspare dai concetti, ispirati all'opera di Matte Blanco, di «simmetria» e «asimmetria»; un tale riferimento è comunque da subito utile a restituire l'idea di un problema così strutturale da non lasciare escluso alcun aspetto del testo tassiano: in gioco, infatti, c'è, per dirla a un livello molto generale, la possibilità di tutte le distinzioni che, come si è osservato, da un lato l'apparato ideologico-testuale richiede, dall'altro, lo si è visto per gli episodi finora analizzati, non rispetta del tutto. Di «episodi», però, si trattava: in altre parole, per quanto importanti, la sequenza di Olindo e Sofronia e le vicende per certi versi 'triangolari' di Tancredi – intendendo, naturalmente, le relazioni dell'eroe con Clorinda e Argante, ma c'è un altro triangolo a coinvolgerlo, qui lasciato sullo sfondo, che si caratterizza per l'amore non corrisposto di Erminia per Tancredi e di quest'ultimo per Clorinda, con tanto di episodio «mimetico» (Girard 1965) nel passaggio del travestimento guerriero della

servato da me in questo poema, se bene, per quel che me ne paia, non è punto contrario a i precetti aristotelici, non è però astretto all'esempio di Virgilio, e meno a quello di Omero: anzi talora se ne dilunga; ma però in cose, secondo me, che non sono dell'esistenza dell'unità, né per altro dell'essenza della poesia» (Tasso 1995: 20-22). Di tale accettazione con riserva, per dirla con una formula, è peraltro possibile leggere ulteriori versioni nelle lettere (cfr., per esempio, *ibid.*: 48-49 e 248-250); ma è da notare, soprattutto il fatto che, alla base di questa libertà di movimento *da e verso* i classici, risiede la convinzione, già dei *Discorsi*, che la poesia in parte viva di principi immutabili (perché legati alla natura e alla ragione), in parte segua l'uso dei tempi (cfr. *ibid.*: 22-23 e, con maggiore chiarezza, 354-358 e 416-417). Sul problema dell'adattamento di Omero a mutate esigenze – tanto poetiche quanto ideologiche –, si veda, oltre agli studi già citati di Steadman (1967), Baldassarri (1982a) e Gregory (2006), il contributo di Chemello (1982), concentrato sul problema del tempo ma utile per una più profonda comprensione del tema.

medesima Erminia –, quelle «storie» insomma, non erano la «storia»; mentre per Goffredo e Rinaldo, sebbene nemmeno questa relazione possa legittimamente aspirare a racchiudere la totalità dell'opera, passa, insieme con la soluzione del conflitto e il compimento dell'impresa di conquista, una linea ben più decisiva, in grado di attraversare tutti gli strati dell'impianto di opposizioni concentriche su cui il poema si regge.

Con ogni probabilità, l'aspetto più delicato tra quelli che vengono a definirsi attraverso la relazione tra il capitano Goffredo e l'eroe (peraltro dinastico) Rinaldo è da individuare nella concezione dell'«unità di azione» sottesa all'opera; com'è noto, Tasso, contro i pur autorevoli pareri di Castelvetro e di Speroni³⁶², punta non all'unità 'semplice' dell'azione unica di un unico eroe, ma all'unità di «molti in uno» che, ricordando la discussione condotta in precedenza, si realizzi con il perseguimento di un unico fine comune³⁶³:

Vuole [lo Speroni] che l'attione 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'attione debba 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 sia meno perfetta, è meno perfetta nella tragedia; nell'epopeia nondimeno (tale è la sua

³⁶² Per Speroni (1989: V, 22) – con le cui idee, come nota puntualmente Molinari nell'edizione delle *Lettere poetiche* da lei curata, Tasso era entrato in contatto direttamente, tramite una frequentazione personale, negli anni padovani (precisazione necessaria poiché l'opera in cui la teoria poetica in questione viene proposta fu pubblicata postuma, in anni addirittura successivi alla morte dello stesso Tasso –, «il poeta tratta una sola azione di uno uomo solo, e non una di molti: che ciò fa l'istoria». Riguardo a Castelvetro, invece, Tasso (1995: 156) riteneva che egli avesse «un'opinione di mezzo» tra quella di Speroni e la propria, ma che errasse nell'utilizzo dei termini «uno» e «molti», in particolare «prendendo attion d'uno per attion di molti» (*ibid.*: 155).

³⁶³ «La ragione con cui [Aristotele] prova l'unità», scrive Tasso (1995: 276) dopo aver sostenuto la stessa idea nei *Discorsi*, la ragione «ch'è la più efficace, anzi è la sola che usa, è tolta dal fine; ché 'l fine deve esser uno, e le cose debbono tendere ad un fine».

natura) sia più perfetta; e ciò si prova con ragione e con autorità d'Aristotele. (Tasso 1995: 108-110)

In ragione di questa convinzione teorica – al tempo stesso creativa e rispettosa della lettera di Aristotele³⁶⁴ –, è possibile tentare la combinazione di «due cose» che anche a Tasso (*ibid.*: 293) paiono «se non incompatibili, almeno non facili ad accompagnarsi», e cioè «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»: la superiorità di uno, dunque, non essendo «semplicemente superiorità di grado» (*ibidem*), non esclude la necessità di entrambi – dell'uno come «capitano», dell'altro come «esecutore» (*ibid.*: 294). Non privo di una certa ambiguità, probabilmente accresciuta da una generica familiarità dei revisori, se non dell'epoca, con un concetto di unità meno problematico di quello cui mira Tasso, questo rapporto espone il testo a critiche molteplici, condotte da punti di vista spesso distanti tra loro: per far fronte a tali obiezioni, Tasso a propria volta si impegna in multiformi strategie difensive che, se da una parte risalgono fino alla lettura di Omero e alla misurazione delle differenze specifiche sull'archetipo del genere letterario, dall'altro giungono fino a quella che si potrebbe definire – e se ne vedrà tra poco la causa – una *ideologizzazione del testo* fatta a posteriori attraverso un'assunzione in sede ermeneutica di una prospettiva che il poema si propone, ma certo non eleva al punto al quale l'autore finisce per collocarla nel nome di un'interpretazione apparentemente adeguata e fedele alla lettera, ma in realtà prossima all'apologia.

Testimonianza della radicale diversità che i rilievi dei revisori possono presentare tra loro – un fatto già parzialmente sperimentato per l'episodio di Olindo e Sofronia – è, per esempio, ciò che viene detto della posizione di Rinaldo, oggetto di critica tanto per non essere valorizzata a sufficienza, quanto per apparire invece preponderante. Cercando di argomentare la propria concezione dell'«unità di molti» sul concreto andamento delle vicende del poema, Tasso riferisce di un'obiezione del Bargeo³⁶⁵, il quale vorrebbe «ch'è cristiani senza Rinaldo non possano in

³⁶⁴ Cfr. Feeney 1991: 151-152.

³⁶⁵ Sulla composizione del collegio dei revisori, cfr. Molinari 1995. Occorre ricordare, per quanto sia un'informazione scontata, che le lettere inviate dai revisori a Tasso non si sono conservate: ogni dato riguardante le critiche rivolte

battaglia (*ibid.*: 111): contro di essa, il poeta ribatte che in tal modo l'azione «una d'uno» di uno Speroni, pur scacciata sul piano della teoria, rientrerebbe in campo nella prassi, sostenendo, con l'autorità di Omero³⁶⁶, che lo schieramento crociato debba essere capace almeno di «temporeggiare» e di far fronte «a tutte l'altre cose», benché non di vincere la guerra³⁶⁷. Per Silvio Antoniano, al contrario, si correrebbe il pericolo di «conceder troppo a Rinaldo» (*ibid.*: 358); tenendo conto di un'affermazione di qualche riga precedente a questo rilievo – una frase in cui Tasso, con un certo *understatement*, suggerisce che l'amore ricada in un ambito non strettamente regolato dalle norme di poetica, ma da una

dal collegio al poeta deve quindi essere ricavato dalla lettere che Tasso inviò ai suoi corrispondenti.

³⁶⁶ Nella stessa lettera, poche pagine prima, Tasso (1995: 98) aveva scritto: «Considerisi che la lontananza d'Achille sola non basta a far vittoriosi i troiani, ch'in ogni modo i greci avrebbero vinto facilissimamente». Su questo punto, inoltre, è possibile valutare l'alto grado di consapevolezza che Tasso dimostra sul problema di adeguare gli interventi del piano soprannaturale a un poema di ispirazione cristiana (e per la questione, ancora una volta, cfr. Baldassarri 1977a e Gregory 2006): «Ma Omero, volendo, da una parte, non dire cosa indegna dell'opinione che s'avea di quel campo de' greci, dall'altra, fare che l'oste troiana metta in fuga la greca et assalti il muro, riparo suo difficilmente da lei difeso, ricorre a Giove, fingendo che non la virtù d'Ettore, per grande che sia, ma 'l favor di Giove dia la vittoria a' troiani. Io non posso ricorrere a Dio in questo caso e far che 'l suo favor dia la vittoria a' saracini; ché sarebbe, se non impietà, almeno stranissima et insopportabile poesia; né altra via mi è sovvenuta, con la quale si potesse dare la vittoria a' saracini. In somma non ho giudicato bene [...] far perdenti i cristiani in battaglia campale» (Tasso 1995: 98-99). Com'è noto, Tasso in realtà prevede un intervento soprannaturale diabolico per spiegare le difficoltà dei cristiani in mancanza di Rinaldo (e, in un certo senso, l'assenza stessa dell'eroe), ma si tratta perlopiù di problemi derivanti da una compromissione di alcuni singoli con le tentazioni di cui si è più volte parlato.

³⁶⁷ Una lettera successiva dimostra che la critica del Bargeo era condivisa da Scipione Gonzaga (Tasso 1995: 143-145): cura di Tasso, in quel caso, sarà di rivendicare il fatto che i successi riportati dai cristiani in assenza di Rinaldo sono limitati e «sanguinosi» (*ibid.*: 148), e come tali non possono «pregiudicare a Rinaldo, se la prosperità de' greci non pregiudicano 149 ad Achille; il quale però è solo nell'Iliade, ove Rinaldo non è solo nel mio poema» (*ibid.*: 148-149).

discrezione legata all'uso dei tempi³⁶⁸ – e insieme del tentativo di confutazione organizzato poco dopo, non è difficile comprendere quale sia, per il «Poetino»³⁶⁹, la ragione della abnormità di Rinaldo:

m'indussi a far tanto principale questa seconda persona, non solo per quell'artificio cortigiano il quale è sì conosciuto da lei; ma ancora perché volendo io servire al gusto de gli uomini presenti, cupido molto dell'aura popolare, né contento di scrivere a i pochissimi, quando ancora tra quelli fosse Platone, non sapea come altramente introdurre nel mio poema quella varietà e vaghezza di cose, la quale non è da lor ritrovata ne' poemi antichi: ché se Rinaldo non fosse all'impresa necessario, oziosi mi parrebbero tutti quelli episodii ove di lui si ragiona. (*Ibid.*: 358-359)

Attaccare Rinaldo, per Antoniano, significa criticare gli episodi soprattutto amorosi di cui egli è protagonista, sequenze che, come ben comprende Tasso, con un ruolo attenuato dell'eroe perderebbero la loro

³⁶⁸ «Non reputo inconveniente ch'in quelli accidenti, ne' quali non si dà né si può dar certa regola, il poeta, per accomodarsi a i piaceri di questo possente tiranno, s'allontani dalla imitazion de gli antichi, a i quali è forse superstizione il volere in ogni condizione assomigliarsi. Et a me pare ch'Aristotele, tacendo, assai apertamente c'insegni questa dottrina nella Retorica e nella Poetica; perch'egli mostra di giudicare quelle cose, delle quali tace, tali e sì fatte che non possano esser richiamate sotto alcuna norma dell'arte. E questa medesima difesa può peravventura servire a gli amori: oltre che né Virgilio né Appollonio gli scacciarono da' lor poemi; né mancò fra gli antichi chi desiderasse che la ritirata d'Achille fosse più tosto effetto dell'amor suo verso Polissena che dello sdegno contra Agamennone» (Tasso 1995: 357-358).

³⁶⁹ Il soprannome di «Poetino» – dovuto, come segnala Molinari nelle note delle *Lettere poetiche* (Tasso 1995: 344), alla «facilità di cantore all'improvviso, specialmente di stanze in ottava rima» – è usato da Tasso con allusione alla severità di Silvio Antoniano, tratto che, riguardante soprattutto la presenza di tematiche amorose e meravigliose nel poema, è ben manifestato, oltre che dal tono dell'unica lettera che il poeta gli inviò direttamente nel marzo del 1576, dall'insoddisfazione che questa gli lasciò: ne fanno fede alcune dichiarazioni di Tasso in lettere successive, nel corso delle quali si mostra qualche preoccupazione sul fatto che l'Antoniano, che sembrava desiderare che «il poema fosse letto non tanto da cavalieri, quanto da religiosi e da monache» (*ibid.*: 426-427), «male», appunto, fosse «rimaso appagato della [...] lettera» (*ibid.*: 409), persistendo «a fatto nelle prime opinioni» (*ibid.*: 419).

legittimità poetica: le deviazioni di Rinaldo, in altre parole, sono strategicamente decisive perché consentono, proprio in quanto compiute da una figura cruciale per la riuscita dell'impresa e quindi della «favola», di assicurare a quest'ultima la componente di «varietà» che sola può garantire il diletto a propria volta necessario per l'apprezzamento di un pubblico non circoscritto agli specialisti. Muovendo dall'amore, insomma, si critica la struttura del testo, e ripartendo da quest'ultima si difende l'amore: un dislivello tra piani che forse è la prova di una incomunicabilità sempre più evidente³⁷⁰, dell'impossibilità di conciliare in una qualche meta comune punti di avvio che sembrano davvero troppo distanti³⁷¹.

Sebbene anche l'esigenza di proteggere il tema erotico porti Tasso a un confronto con Omero – non fosse altro che per differenza, per dimostrare cioè che l'amore rientra in una zona non rigidamente normativa suscettibile di adeguarsi al mutare dei costumi –, l'obiezione su cui occorre concentrarsi per comprendere appieno il rapporto con l'*Iliade* è quella che riguarda la relazione tra Rinaldo e l'esercito cristiano, e dunque tra l'eroe e Goffredo: in questo senso, pur condotte da prospettive e con propositi divergenti, le critiche del Bargeo (e di Scipione Gonzaga, nonché di Speroni che ne è una sorta di nume tutelare teorico) e quella di Silvio Antoniano possono essere considerate unitariamente, così come unitarie, ma con adattamenti che dipendono dalla situazione e dall'interlocutore, risultano le strategie adottate da Tasso per rispondere a quelle stesse critiche.

³⁷⁰ La lettera a Luca Scalabrino del 24 aprile 1576 – quella, già citata nella nota precedente, che si apre nel segno del disappunto per l'inefficacia della lettera inviata all'Antoniano meno di un mese prima – lascia trasparire una certa esasperazione: «e vorrei esser digiuno di cotesta revisione romana», esclama Tasso (1995: 410). E poco più avanti (*ibid.*: 414): «Ma di grazia, forniscasi tosto questa benedetta revisione, e mandatemi tutti i miei canti (ch'è ben tempo omai), de' quali pare che vi siate scordato, e non so perché non ne parliate più».

³⁷¹ Si pensi, per esempio, alla questione del pubblico: Tasso rivendica l'ambizione di essere letto da categorie di lettori per i quali, nello stesso giro di anni, la Controriforma stava prevedendo politiche pressoché opposte: il timore di una proibizione del libro, non a caso, filtra concretamente nelle lettere (cfr. Tasso 1995: 406 e 410). Su questi problemi, cfr. Fragnito 1997 e 2005 (cfr. *supra*, p. 283, nota 82).

Per risolvere il problema di un testo che, riprendendo i termini dell'accusa di Silvio Antoniano, pare «concedere troppo» al suo eroe achilleico³⁷² e che, al tempo stesso e ad altri sguardi, non sembra prevedere per quello la richiesta centralità, Tasso deve specificare ulteriormente la natura dell'unità su cui il suo testo funziona, non essendo sufficiente procedere con richiami puntuali ad autorità teoriche e pratiche presso le quali sia possibile trovare una fonte di legittimazione anche soltanto estemporanea o impressionistica. A tal proposito, decisiva è un'osservazione quasi appuntata al termine della lunga lettera a Luca Scalabrino già parzialmente citata poc'anzi³⁷³, un passaggio in cui, riprendendo una lettura dell'*Iliade* sostenuta fin dai *Discorsi dell'arte poetica* (Tasso 1964: 20)³⁷⁴, Tasso chiarisce una diversità strutturale del suo poema rispetto al modello omerico che, nelle intenzioni, dovrebbe vanificare molte delle critiche rivolte agli equilibri in gioco nel testo:

Vuo' pure aggiunger questo: che se bene Omero et io convenimo in questo, che ciascuno forma un cavaliere fatale e necessario, differimo però in un'altra cosa di molta importanza: differimo nel fine a ch'è dirizzato il cavaliere; perché io ho per fine l'espugnazione di Gierusalemme, et egli non quella di Troia: la qual diversità è di tanta importanza ch'in molte altre cose è a me lecito e necessario essere in parte diverso. (Tasso 1995: 116)³⁷⁵

Portato sul terreno di un naturale confronto con l'archetipo dell'*Iliade* in virtù del conflitto aperto all'interno dello schieramento destinato alla vittoria e della prolungata assenza in esso dell'eroe principale, Tasso precisa che in realtà quel parallelismo, pur scontato, presenta il limite di considerare i testi facendo astrazione del loro funzionamento: l'*Iliade*, raccontando dell'ira di Achille, verte su una vicenda di vendetta privata e ha nel compimento di quella il proprio fine;

³⁷² Molto spesso implicito, il riferimento ad Achille è palese, per esempio, nella lettera a Orazio Capponi che accompagna l'invio della *Favola* del poema: cfr. Tasso 1852: 203.

³⁷³ Cfr. *supra*, pp. 320-321 e p. 322, nota 169.

³⁷⁴ Cfr. *supra*, cap. 3, pp. 140-141.

³⁷⁵ Sull'«unità di molti», inoltre, cfr. Tasso 1995: 113-114.

la *Liberata*³⁷⁶, viceversa, narra una guerra collettiva che resta tale nonostante a risolverla sia, come peraltro accade nel poema omerico, il ritorno dell'eroe «fatale e necessario»³⁷⁷.

Per quanto possa sembrare una distinzione non particolarmente complessa, in realtà questa variazione «nel fine a ch'è dirizzato il cavaliere» comporta un problema fondamentale, perché l'*Iliade*, pur assumendo come «fine» un fine privato e individuale, non esclude – come oramai si è ricordato più volte – una portata collettiva di quel medesimo fine. Il testo di Omero, in altre parole, si colloca da entrambi i lati della demarcazione tracciata da Tasso, un fatto che, se non rende completamente errata tale distinzione, quantomeno ne smaschera la parzialità; ne consegue che, a rovescio, ci si possa chiedere se sia vero che il poema tassiano prevede come fine *soltanto* l'«espugnazione» di Gerusalemme pur conseguendola col ritorno dell'eroe fatale: è opportuno domandarsi, cioè, se, così come l'*Iliade* narra una vendetta privata che è anche una guerra collettiva, la *Gerusalemme liberata* non racconti una guerra collettiva che non estromette un fine individuale, in tal modo provocando una qualche forma di cancellazione di quel sistema oppositivo che, separando «individuale» e «collettivo», sancisce che il primo costituisca l'*errore* del secondo.

Per scongiurare questa ipotesi, della quale gli episodi di Olindo e Sofronia prima e di Tancredi poi hanno fornito alcuni indizi, Tasso è

³⁷⁶ Pur trattandosi di una precisazione ben nota, è doveroso ricordare che il titolo *Gerusalemme liberata* non risale a una volontà d'autore ma all'iniziativa di uno dei primi editori del poema, Angelo Ingegneri; sulla figura di quest'ultimo, cfr. Baldassarri 2013.

³⁷⁷ Per la misurabilità della soluzione della *Liberata* sul modello dell'*Iliade*, si veda il seguente passaggio, ancora tratto dalla stessa lettera (Tasso 1995: 99-101), in cui il poeta scrive delle difficoltà dei cristiani in assenza dell'eroe decisivo: «era necessario indurli [*scil.*: i cristiani] in molta necessità, volendo fingere necessario il ritorno di Rinaldo. Patiran dunque grandissimo danno nell'assalir della città; saran loro spezzate, bruciate le machine, impedita la via del farne dell'altre; e saranno in somma in stato che, se non temeranno d'esser rotti in campo, dubiteranno almeno d'esser costretti partirsi vergognosamente dall'impresa; e sarà che tenterà persuaderlo: e colui ch'è attore assai perde quando non vince. Così mi governo ne i canti seguenti per *far necessario il ritorno di Rinaldo, come è necessario alla vittoria de' greci ch'Achille vesta l'armi*» (corsivo aggiunto).

disponibile a un'interpretazione del testo che, come si è suggerito³⁷⁸, si contraddistingue per un carattere ideologico. Non basta, infatti, che all'ovvio modello intertestuale dell'*Iliade* si cerchi di sostituire, in vista di una concezione che sappia preservare la congiunta e diversa necessità di Goffredo e di Rinaldo per la conquista della città, il *Filottete* di Sofocle³⁷⁹, sebbene già questo espediente interpretativo sia sintomatico di una certa scomodità della filiazione omerica: serve trovare una maniera di subordinare l'individualità dell'eroe necessario senza rinunciare alla sua necessità né alla stabilità dell'unità collettivamente intesa. Di questo tentativo, la rappresentazione più diretta è offerta dall'immagine con cui Tasso chiarisce i rispettivi ruoli di Goffredo e di Rinaldo a Silvio Antoniano, forse il lettore più interessato alla preminenza del «capitano» sull'«esecutore»; in quell'occasione, il poeta sostiene

d'avere in gran parte schivato questo pericolo [il rischio, cioè, di aver «concesso troppo» a Rinaldo], accoppiano in maniera la necessità di Rinaldo con la superiorità di Goffredo, che non solo l'azione ne resti una, ma uno ancora si possa dire il principio dal quale ella dipende. E questo è 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

³⁷⁸ Cfr. *supra*, p. 321.

³⁷⁹ Il riferimento a Sofocle si legge per la prima volta nella lettera inviata a Scipione Gonzaga (cfr. *supra*, p. 321) in cui Tasso chiarisce la necessità di Goffredo come «capitano» e di Rinaldo come «esecutore», dove il poeta, appunto, scrive che la «necessità di due [*non*] è cosa nova, perché all'espugnazione di Troia erano necessari Pirro e Filottete. Onde nel *Filottete* di Sofocle, dimandando Neottolema ad Ulisse: "Come dici tu, che Filottete sia necessario a quest'espugnazione? Non son io colui c'ha da distrugger Troia?", risponde Ulisse: "Né tu puoi distruggerla senza lui, né egli senza te». E tanto basti intorno alla necessità di Goffredo e di Rinaldo et alla coordinazione che è fra loro» (Tasso 1995: 294-295). Scrivendo poco più di due mesi dopo a Silvio Antoniano, Tasso riprenderà questo richiamo a Sofocle (*ibid.*: 360-361), ma in quel caso cercando di suggerire, all'interlocutore che aveva contestato la centralità di Rinaldo, l'idea che il dualismo previsto dal proprio poema migliori l'articolazione del rapporto tra i due eroi: «forse questa necessità di due persone è con miglior modo introdotta da me, poiché fra Rinaldo e Goffredo è un certo ordine di dipendenza e di superiorità, il qual non si vede fra Pirro e Filottete» (*ibid.*: 295).

«In guisa d'acqua che rinchiusa ingorga»

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 istrumenti. (*Ibid.*: 359-360)

Di immagini, in realtà, questo brano ne propone due, e non pienamente sovrapponibili: la prima, l'unica davvero sviluppata nel breve passaggio citato, è una metafora *strumentale* (Goffredo è il «fabro» che si serve del «martello» Rinaldo); la seconda, soltanto abbozzata quasi come variante della precedente, è una metafora *organica* (Goffredo è il «cuore» e Rinaldo è «mano» di un corpo di cui entrambi, con posizioni diverse, sono parte). Più evidente nel primo caso – la metafora organica, infatti, presuppone che anche il «cuore», come le «mani», sia rimesso a qualcosa che lo trascende, e cioè al «corpo», pur rimanendo superiore alle mani stesse –, il rapporto gerarchico che Tasso punta a valorizzare, e così ad esibire al revisore, impone che soltanto a Goffredo («fabro», «cuore») competa il ruolo di stabilire quale fine debba essere perseguito da Rinaldo («martello», «mano») L'eroe, quindi, deve fare ciò che il capitano comanda che sia fatto, ciò che significa, riprendendo i termini di «individuale» e «collettivo», che il piano «individuale» deve mettersi al servizio di quello «collettivo», il solo tenuto a fissare il fine dell'azione.

E tuttavia la metafora organica, benché meno esplicitamente rivolta a fare dell'eroe necessario un semplice «mezzo», è proprio quella più compromessa con un'ideologizzazione del testo. In sede ermeneutica, Tasso impiega per la prima volta tale metafora scrivendo a Scipione Gonzaga della propria concezione dell'«unità di molti», una soluzione che, fedele all'«unità d'azione» aristotelica, non è del tutto estranea all'«unità d'agente» prescritta dai più intransigenti (e in verità unilaterali) interpreti cinquecenteschi della *Poetica* e dell'esempio dei poemi classici:

so molto bene d'essermi dilatato assai più di Virgilio e d'Omero, procurando di dilettere; ma [...] stimo però che questa latitudine, per così dirla, sia ristretta dentro a i termini d'unità d'attione, almeno, se non d'uomo: benché i molti cavalieri sono considerati nel mio poema come membra d'un corpo, del quale è capo Goffredo, Rinaldo destra; sì che in un certo modo si può dire anco unità d'agente, non che d'azione. (*Ibid.*: 34-35)

Con leggero spostamento rispetto a quello che egli stesso avrebbe scritto a Silvio Antoniano l'anno successivo, Tasso compendia in questa

pagina un «discorso del corpo»³⁸⁰ che pervade tutta la *Gerusalemme*: proprio tale aderenza, però, se superficialmente può sembrare il segno di un'attendibilità dell'interpretazione d'autore, costituisce la prova dell'assunzione di un punto di vista ideologico. Il passaggio testuale più vicino alla lettera appena citata risulta la celeberrima ottava in cui Ugone, comparando in sogno a Goffredo, promuove il rientro nell'esercito di Rinaldo:

Perché se l'alta Providenza elesse
te de l'impresa sommo capitano,
destinò insieme ch'egli esser dovesse
de' tuoi consigli essecutor soprano.
A te le prime parti, a lui concesse
son le seconde: tu sei capo, ei mano
di questo campo; e sostener sua vece
altrui non pote, e farlo a te non lece. (*GL*, XIV.13)

D'altro canto, già nelle fasi iniziali, Pietro l'Eremita rinsaldava il senso delle parole di Goffredo all'esercito cristiano³⁸¹ prefigurando la necessità di istituire una totalità organica:

Ove un sol non impera, onde i giudici
pendano poi de' premi e de le pene,
onde sian compartite opre ed uffici,
ivi errante il governo esser conviene.
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*, I.31)

Qualora si guardi al contesto di queste parole e a chi le pronuncia, si comprende come il «discorso del corpo» che la metafora organica impiegata da Tasso intende ricalcare sia ideologicamente marcato: esso

³⁸⁰ Per un'esplorazione tematica di questo argomento, cfr. Savoia 1984; più utili e importanti, però, sono gli studi di Stephens (1989 e 1991 in particolare, ma anche 1994b e 1997), nonostante il taglio teologico-filosofico che ne caratterizza il profilo non sia qui direttamente preso in considerazione.

³⁸¹ Cfr. *GL*, I.21-28.

non corrisponde a una qualsivoglia interpretazione della forma di unità che il poema rappresenta, ma al discorso 'ufficiale' di quella stessa unità. Non si tratta soltanto di un discorso di parte «cristiana», ma addirittura del modello di rappresentazione dell'unità funzionale a collocare Goffredo in posizione di comando: in altre parole, concepire l'unità in termini di unità organica significa, prima ancora che leggere il tipo di unità *praticato* dal testo, condividere il carattere di unità *predicato* da chi sostiene l'autorità del capitano, e ciò soprattutto se si individua in quest'ultimo il «capo» (o il «cuore») e in Rinaldo la «destra»³⁸². Si badi:

³⁸² È parte di questa prospettiva ideologicamente orientata il discorso che Tancredi rivolge a Rinaldo nel canto quinto allorché consiglia all'eroe ribelle di non affrontare Goffredo: «Ben tosto fia, se pur qui contra avremo / l'arme d'Egitto o d'altro stuol pagano, / ch'assai più chiaro il tuo valor estremo / n'apparirà mentre sarai lontano; / e senza te parranne il campo scemo, / quasi corpo cui tronco è braccio o mano» (*GL*, V.50.1-6). Ancora di più lo è il discorso con cui Raimondo dissuade Goffredo dall'affrontare in duello Argante, un intervento che addirittura insinua un'equivalenza tra il capitano (il «capo») e l'esercito intero: «Ah non sia vero / ch'in un capo s'arrischi il campo tutto! / Duce sei tu, non semplice guerriero: publico fòra e non privato il lutto» (*GL*, VII.62.1-4). In questo senso, non è forse casuale che il corpo mutilato che ispira la rivolta di Argillano (sulla quale si rinvia ancora agli studi citati a p. 247, nota 24), un corpo a torto creduto di Rinaldo, sia invece privo tanto del capo quanto della mano destra; intendendo questa figura come rappresentazione del campo in assenza di Rinaldo agli occhi di quello che è un suo sostenitore – si ricorderà che la sedizione di Argillano contro l'autorità di Goffredo è condotta proprio nel nome di Rinaldo –, si comprende come, nella prospettiva di Rinaldo, sia irricevibile l'analogia che spiega il rapporto «esercito-Goffredo-Rinaldo» come «corpo-capo-mano», perché l'eroe è *più grande* della parte in cui quell'analogia lo costringe. È opportuno osservare qui come anche l'*Allegoria del poema* ripeta la lettura ideologica che emerge fin dalla prima fase della revisione romana: l'*Allegoria*, in particolare, innesta sulla metafora organica la tripartizione dell'anima teorizzata nel quarto libro della *Repubblica* di Platone, ottenendo l'equivalenza tra anima intellettuale e «capo» e tra anima irascibile e «mano» (cfr. Tasso 1895-1896: II, 29-30). È indicativo che, anche in quel contesto, Tasso citi l'apparizione di Ugone come pezza d'appoggio testuale per una lettura del poema di cui non è possibile stabilire univocamente l'attendibilità per il poeta stesso né, finora, per la critica (cfr. *supra*, pp. 262-263, nota 46): l'*Allegoria* ricalca il discorso di Ugone, appunto, ma non è detto che sia adatta a spiegare il funzionamento del testo.

non si vuole tanto mettere sotto accusa la «concezione organicista» – che pure, stando a un'efficace battuta di Moretti (1994: 43), «ha il raro pregio di essere sempre sbagliata» –, quanto piuttosto evidenziare come essa sia possibile esclusivamente sulla base di una logica che, in presenza di una relazione asimmetrica, conservi una distinzione tra quella relazione e il suo inverso, e dunque tra la «parte» e il «tutto» di cui tale parte è parte. La relazione tra «parte» e «tutto», infatti, costituisce un chiaro esempio di relazione asimmetrica, perché «la relazione e il suo inverso non sono identici» (Matte Blanco 2000: 42): la parte è parte del tutto, ma il tutto *non* è parte della parte³⁸³. Asimmetrica, così, è la relazione tra «corpo» e «membra», perché se queste sono parte di quello, non vale l'inverso; e più in generale, asimmetrico è ogni rapporto gerarchico, non diversamente da ogni successione, perché se x è superiore a y , y risulta inferiore (e non superiore) a x .

Rappresentare l'unità attraverso la figura del corpo, allora, presuppone l'adozione di una logica – asimmetrica, appunto – che garantisce, con l'inclusione della parte nel tutto, la sua subordinazione³⁸⁴:

³⁸³ Diverso, naturalmente, sarebbe il caso della relazione tra due fratelli: «se Giovanni è fratello di Pietro, la relazione inversa è: Pietro è fratello di Giovanni. La relazione che esiste tra di loro è simmetrica perché la relazione inversa è identica alla relazione diretta» (Matte Blanco 2000: 44).

³⁸⁴ Per l'elaborazione di questo paragrafo, oltre al lavoro di Matte Blanco, ha fornito un'ispirazione importante una pagina di Asor Rosa (1985: 53) rivolta a una critica dell'organicità: «È ora di smetterla di considerare *anche* il corpo come un tutto organico. La verità è che ogni parte del nostro corpo ha una sua vita (relativamente) autonoma [...]. L'apologo di Menenio Agrippa è conservatore, ma per giunta falso: non a caso serviva a imbrogliare la plebe. Questo vale non soltanto per gli organi superiori: il sesso e il cervello, ad esempio, il cui disaccordo è non di rado palese; ma anche per organi dall'autonomia apparentemente assai più limitata. Ci sono parti del corpo – come le mani e i piedi – che vanno spesso per loro conto in viaggio d'esplorazione e raccolgono dati di conoscenza, che il cervello non si è mai sognato di indicare loro come obiettivi apprezzabili. La conclusione è che si può vivere a pezzi come morire a pezzi: un giorno un pezzo, il giorno dopo un altro». Ci si incaricherà di dimostrare che, malgrado ogni proclama di unità, il poema tassiano *vince*, almeno in parte a pezzi, e allo stesso tempo vince, ancora in parte, attraverso un pezzo che vince per sé, e ciò per l'impossibilità di prendere del tutto le distanze da un modello epico, quello iliadico, che non propone una distinzione piena tra la «parte» e l'«intero».

in tal modo, l'eroe «fatale», l'unico al quale il sistema del testo riconosca un «eccesso di bravura» (Tasso 1995: 102)³⁸⁵ e il solo capace di sbloccare la situazione del conflitto portando i cristiani alla vittoria, entra in un insieme che, sebbene necessiti della sua superiorità di valore, gli si impone come superiore e ne governa l'azione, perché, parte di un corpo, egli non è titolato ad agire per sé ma deve agire per gli altri, per l'organismo di cui è membro. Che la questione comporti un problema di adeguamento rispetto al modulo di fondo ereditato dall'*Iliade*, e proprio al livello della struttura imperniata sul ritorno dell'eroe assente, Tasso dimostrerà di saperlo bene ancora nel tardo *Giudicio* che avrebbe dovuto accompagnare il poema riformato; per quei tempi gli equilibri saranno stati ripensati³⁸⁶, ma sono fin da subito indicativi i termini di cui il poeta si servirà per discutere l'abnormità del testo omerico:

E se 'l poema eroico, sì come parve ad Aristotele, somiglia il corpo d'un animale, Achille sarà in quel corpo simile ad un membro, il quale non abbia proporzione con l'altre membra, come leggiamo ne l'istorie ch'era la mano di Dario, re de' Persiani, il quale per questa cagione fu detto "Longimano". Era dunque Achille quasi un braccio o una mano smisurata di quell'essercito ed Agamennone quasi un capo scemo ed imperfetto: e se per questa dismisura il poema è oltre misura

³⁸⁵ Per questa esclusività dell'«eccesso di bravura», contro «i romanzi» che sembrano accoglierlo troppo diffusamente, Tasso (1995: 103-104) si richiama apertamente al modello omerico: « Vedrassi al suo luogo che Rinaldo scorre la battaglia a sua voglia: non avviene il medesimo de gli altri. Voi vi devete ricordare con quanta facilità uccide Solimano e gli altri principali del campo egittio: dove all'incontra, fra Tancredi et Argante la battaglia è molto dubbiosa; e l'un riman morto, l'altro tramortito. E 'ntorno a questo proposito ho considerato che questo sommo eccesso di bravura è da Omero concesso ad Achille solo, non ad Aiace o a Ettore. E questa gran differenza ch'è da Achille a gli altri è introdotta con maggior arte, che la poca ch'è fra Ruggiero e Rodomonte, se Ruggiero è così necessario a gli africani».

³⁸⁶ Sul passaggio dalla *Liberata* alla *Conquistata* esistono numerosi studi che coprono diverse aree sensibili alle conseguenze della riscrittura, dallo stile, alle modifiche di singoli personaggi o di mirati episodi, fino alla nuova concezione della poesia. Ci si limita qui a rinviare, anche per ulteriori riferimenti bibliografici, ai lavori di Gigante 1996 e di Residori 2004 e alla recente sintesi di Baldassarri 2009, che, pur di misura e di taglio diverso, sono gli studi di più ampio respiro tra quelli disponibili sul poema riformato.

maraviglioso, mi contento d'aver con le piccole misure del mio ingegno diminuito nel mio poema quel che poteva parer maraviglioso soverchiamente. Cercò dunque il mirabile Omero ne la discordia e ne la di sproporzione, io ne la proporzione e ne la concordia: laonde da me fu schivato il soverchio de l'ira in Riccardo, come si dee schivare ne la musica il sovrano o l'altra voce che, da l'altre discordando, solo quasi si faccia sentire ed empia di strepito gli orecchi degli ascoltanti. È dunque Goffredo figura non de la ragione distorta e scema, ma de la diritta e intiera, e costante nel conservare la dignità, ma severa anzi che no; ma Riccardo è imagine de la parte irascibile, ne la quale è riposta l'ambizione ed il desio d'onore: però fa molta contesa con la ragione, ma non tanto che nieghi di prestarle obediencia. (Tasso 2000: 140-141)

Il difetto dell'*Iliade*, che Tasso rileva all'atto di rivendicarne il superamento, consiste precisamente nell'accogliere una quota di simmetria in un sistema asimmetrico: Achille è un membro che resiste alla sua posizione di membro nel corpo del poema, una sorta di *monstrum* che corrode la differenza «tra la parte propria e il tutto» (Matte Blanco 2000: 45). Alla prova della rappresentazione asimmetrica, l'*Iliade* svela la propria costitutiva simmetria, perché la relazione tra la «parte» e il «tutto» tende a leggersi in maniera uguale nell'una e nell'altra direzione: proprio questa, secondo Matte Blanco, è la specificità della logica simmetrica, quella di «trattare le relazioni asimmetriche come fossero simmetriche» (*ibid.*: 44):

Una pagina di un dato libro è una parte propria del libro, un braccio è una parte propria di un dato corpo. Se si applica il principio di simmetria, la relazione «il braccio è parte del corpo» implica la sua relazione inversa: «il corpo è parte del braccio» [...]. In altre parole, la parte propria è trattata come se fosse una parte impropria. (*Ibid.*: 45)

Prima di affrontare il problema che sta emergendo sul testo del poema tassiano, è utile proporre due osservazioni, l'una riguardante il brano tratto dal *Giudicio* dello stesso Tasso, l'altra, più propriamente teorica, rivolta al lavoro di Matte Blanco. La «sproporzione» che Tasso imputa all'*Iliade* – una difformità visualizzata da un corpo quasi irrappresentabile, un corpo in cui una parte è più grande dell'insieme – si associa, con un andamento che riecheggia l'impostazione platonica sfruttata per la prima volta nell'*Allegoria*, all'eccessivo spazio concesso

alla componente passionale all'interno del sistema del testo: quel medesimo «soverchio de l'ira» che Tasso si compiace d'aver «schivato» corrisponde, insomma, alla preminenza della «parte» sul «tutto», come del testo appare inevitabile in un meccanismo che viene sì bloccato dall'ira di Achille, ma che nondimeno giunge a sbloccarsi ancora in virtù della stessa «ira» che, cambiando destinatario per la morte di Patroclo (da Agamennone a Ettore), produce il ritorno dell'eroe decisivo del quale aveva prima causato la diserzione. A proposito del «principio di simmetria» individuato da Matte Blanco, invece, occorre chiarire che, da una parte, di esso non ci si deve aspettare, tanto nella realtà quanto perciò nei testi, un'applicazione «totale» ma soltanto «limitata» (*ibid.*: 61), poiché «*il principio di simmetria come unico ed onnicomprensivo principio logico dissolverebbe completamente ogni logica*» (*ibid.*: 62; corsivo nel testo)³⁸⁷; dall'altra, e si tratta di una conseguenza di quanto si è appena evidenziato, il «principio simmetrico» consiste in una traduzione asimmetrica necessaria per designare qualcosa che, di per sé, sfugge a farsi comprendere³⁸⁸. Sulla traccia della lezione di Orlando³⁸⁹, cui si deve riconoscere un ruolo importante nell'introduzione dell'opera di Matte Blanco negli studi letterari, è così possibile pensare al testo come a una «formazione di compromesso» in cui convivono l'uno e l'altro logica, l'una, quella asimmetrica, impegnata a esercitare una forza repressiva sull'altra, quella simmetrica, che ne preclude il manifestarsi:

Il «*pensiero simmetrico*» compare ogni volta che la logica bivalente non è capace di impedire il rendersi visibile di questa pressione e ciò è dovuto a varie cause. Quando si verifica questa situazione il pensiero simmetrico irrompe. La logica bivalente, che in questo momento ha perso la battaglia, cerca di opporsi al pensiero simmetrico e di circoscriverne gli effetti, cerca di «ristabilire l'ordine legale», e riesce a fare ciò solo a costo di lasciare in mezzo ad esso alcune zone più o meno

³⁸⁷ A questo riguardo, si distingue per chiarezza una riformulazione di poco successiva alla frase citata a testo: «*nel mezzo della struttura logica semplicemente bivalente o aristotelica, il principio di simmetria fa la sua comparsa in certi punti e, come un potente acido, dissolve ogni logica a portata di mano, cioè, nel territorio dove viene applicato. Il resto della struttura logica resta, però, intatto*» (Matte Blanco 2000: 62; corsivo nel testo).

³⁸⁸ Cfr. Matte Blanco 2000: 117.

³⁸⁹ Cfr. Orlando 1997: 22-23.

ampie di simmetria [...]. Bisogna riconoscere che vi è una difficoltà emozionale nell'accettare che il pensiero umano è come un gioco che si conforma allo stesso tempo a due differenti regole, e il peggio è che una delle regole diventa visibile soltanto nei termini dell'altra, cioè, nei termini delle violazioni dell'altra: se non fosse per questo, la seconda regola sarebbe «muta» e «invisibile». È «da far impazzire» ma è così. (*Ibid.*: 63)

Alla luce di queste considerazioni, il «discorso del corpo» della *Liberata* recuperato da Tasso nelle lettere scambiate coi revisori – un discorso che, come si è visto, presuppone una logica apertamente asimmetrica –, si incarica di scongiurare proprio le derive di quella deformità che verrà individuata nell'*Iliade*. Bisogna chiedersi, tuttavia, se (e se sì, dove) il testo conservi traccia della resistenza a tale figura organica, accogliendo al proprio interno, anzi, nel proprio «corpo» un «membro» che è *più di una parte* di esso: per scoprirlo, tenuto conto del fatto, segnalato da Matte Blanco, che non ci si deve attendere una manifestazione chiara dell'irruzione della «logica simmetrica», sembra opportuno riprendere la stessa omologia prospettata da Tasso nel *Giudicio* tra la concezione organica dell'unità e la subordinazione, oltre che dell'«individuale» al «collettivo», della «passione» alla «ragione» e, si potrebbe dire, del «piacere» al «dovere», verificando se il poema mantenga o contraddica l'articolazione che la stessa metafora organica comanda.

Si è già ricordato come la parabola di Rinaldo nel testo, frequentemente ritenuta una *Bildung* che conduce l'eroe al pieno reintegro nella missione collettiva sancita dalla purificatoria ascesa al Monte Oliveto e dalla liberazione della selva di Saron dall'incantesimo che da tempo la rende inespugnabile ai cristiani³⁹⁰, finisca talvolta privata del suo episodio estremo, e cioè della controversa riconciliazione con Armida, l'amante abbandonata sul finire del canto XVI e ritrovata – definitivamente? – nel finale del poema³⁹¹. Questa sequenza, che ancora

³⁹⁰ Cfr. *GL*, XVIII.1-38.

³⁹¹ Cfr., per esempio, *supra*, p. 265; ma si veda anche lo studio di Javitch 2007, che nell'indagare la trasformazione del modulo achilleico compiuta da Tasso per costruire il personaggio di Rinaldo, adeguandone lo statuto all'ideologia dell'epica cristiana, manchi di studiare da vicino la sequenza della riconciliazione.

agli critici moderni contribuisce a creare l'impressione, insieme con «una centralità e un rilievo peculiari» della figura della donna, che «Tasso *abbia* scritto il poema di Armida» (Scarpato 1995a: 37), risulta problematica fin dalla revisione romana, quando il poeta, pur affermando di essere dubbioso sull'opportunità di concludere la *Liberata* con la riconciliazione³⁹², tratta l'argomento in modo quantomeno ambiguo:

mi basterà [...] che si consideri se quello accompagnare l'attione d'Armida con l'attione principale, quasi sino al fine, potrà dare altrui noia e far parere ch'io abbia presa Armida per soggetto principale e ch'io riguardi in lei, non solo in quanto distorna i cristiani e ritiene Rinaldo, ma anco e prima per sé. Se questo non offende, del rimanente parmi quasi essere o sicuro o risoluto [...]: ma se questo noiasse, si potrebbe rimuovere quella riconciliazione fra lei e Rinaldo, ch'è nell'ultimo canto, e fornire nella sua fuga; peroché in tutti gli altri luoghi dove di lei si parla, dopo il sestodecimo, non se ne parla se non brevissimamente e sempre per accidente. (Tasso 1995: 174-175)

Si metterà tra poco alla prova del testo la pretesa estemporaneità dei riferimenti ad Armida nella sezione conclusiva dell'opera; ma è curioso che, poco più avanti, Tasso, per legittimare un'eventuale inserimento dell'episodio, ricorra a esempi omerici che potrebbero giustificarlo, asserendo che «quella persona o quella cosa che s'introduce per necessità non è necessario che subito, cessata la necessità, s'abbandoni» e che «anzi si può seguire a parlare di lei per semplice verisimiltudine o per sodisfazione de' lettori» (*ibid.*: 176). Insomma, Tasso sembra dimenticare del tutto – e per questo, vien da credere, non a caso – che la storia di Armida è strettamente intrecciata a quello di Rinaldo, e dunque a uno dei personaggi principali del poema: come tale, solo al prezzo di una mistificazione essa può venire declassata al rango di una vicenda inessenziale che trova spazio per ragioni di mera 'completezza'. Di questa incongruenza – una sorta di effetto illusionistico che pretenderebbe di

³⁹² Cfr. Tasso 1995: 169-170. Si è visto in precedenza (cfr. *supra*, pp. 265-266, nota 52) come l'episodio della riconciliazione fosse effettivamente uscito dai piani di lavoro del poeta, per rientrare nell'opera a causa un'iniziativa editoriale da lui non controllata.

oscurare il fatto che la storia di Armida è, insieme, la storia di Rinaldo³⁹³ – si sarebbero ben presto accorti i lettori, come provvede a testimoniare la critica di Salviati (1588: 185-187), volta ad attaccare proprio la riconciliazione non sulla base del ruolo di Armida, ma per lo sconveniente «riaccendimento del vecchio amore» (*ibid.*: 186) nell'eroe, dimostrato dal filologo col ricorso all'impiego di un linguaggio per l'appunto amoroso che trascende una «compassione» la quale comunque non potrebbe che risultare inappropriata.

La lettura di Salviati, a prescindere dell'ipotetica esclusione dell'episodio in virtù di un'ultima volontà d'autore che tuttavia, per Tasso, appare un concetto quanto mai imprevedibile³⁹⁴, ben documenta l'uso che l'interprete può fare di una sequenza che pone problemi ermeneutici non certo minori di quelli filologici. Basti pensare, passando alla critica moderna, come la riconciliazione sia stata considerata «l'altro, profondo, vero finale del poema» (Anselmi 1993: 651), se non addirittura ciò che «non soltanto trasforma la *maga* in una donna», ma che «a livello strutturale, converte l'epica di Tasso in un romanzo» (Cavallo 2004: 214); proprio di «trionfo del romanzo», secondo Cavallo, si dovrebbe parlare,³⁹⁵ poiché

³⁹³ Il personaggio di Armida è tra i più studiati del poema; oltre alle analisi proposte in molti dei lavori non esclusivamente rivolti alla sua figura, si possono vedere i seguenti studi, in parte già citati: Del Giudice 1984b; Olini 1985b; Migiel 1987b; Della Terza 1997; Cavallo 1999a, 1999b, 2004 (186-228); Gough 2001; Mulas 2009. Utili suggestioni, sulla figura della donna nell'epica, provengono dai lavori di Suzuki 1989 e di Yarnall 1994, l'uno rivolto alle riscritture di Elena, l'altro di Circe. Senza trascurare queste letture, in diversi ascrivibili alla critica femminista, in questa sede ci si concentrerà sulla prospettiva di Rinaldo e sulle conseguenze in termini di assiologia del testo del rapporto tra l'eroe e Armida.

³⁹⁴ Sarà il caso di ricordare, a questo proposito, che, scontato il carattere di "non finito" della *Liberata* – una «grande incompiuta» (Poma 1997: 105), stando al filologo che più si è speso nello studio della sua vicenda testuale – anche la *Conquistata* non è esente da una sua propria questione filologica: cfr. almeno Oldcorn 1976, Gigante 2003b e 2003d e infine Sensi 2004.

³⁹⁵ Nel corso della sua analisi, la studiosa americana ha rivisto anche l'interpretazione delle parole che Armida pronuncia all'atto di consegnarsi a Rinaldo («Ecco l'ancilla tua; d'essa a tuo senno / dispon,» gli disse «e le fia legge il cenno»: *GL*, XX.136.7-8): solitamente ascritte a un'eco mariana («Ecce ancilla Domini», dal Vangelo di Luca) esse non andrebbero disgiunte da una

se nella prospettiva del canto XVI Armida sembrava essere un ostacolo temporaneo per il compimento della missione epica della *Liberata*, dal punto di vista del finale è piuttosto la Crociata che, per l'eroe Rinaldo, finisce per costituire una parentesi all'interno di un percorso da cavaliere errante. (*Ibidem*)

Come si evince da queste ipotesi, la riconciliazione non è priva di conseguenze sulle opposizioni del poema e sulle sue delicate assiologie: ancora Anselmi (2009: 35), per esempio, ha individuato nell'episodio – che insieme con quelli di Olindo e Sofronia e di Tancredi e Clorinda verrebbe a configurare una «partitura lirico-amorosa» (Anselmi 1993: 647) capace di schiudere uno spazio di concordia e di compostibilità per le tensioni divergenti e mutualmente esclusive di razionalità e desiderio della *Liberata* – il rivelarsi di una «dualità dei fini» tale per cui «la liberazione e il 'ritrovamento' di Gerusalemme, della patria, sono anche la liberazione e il 'ritrovamento' di sé nell'abbraccio di Rinaldo e Armida» (Anselmi 2009: 35)³⁹⁶.

Proprio questa dualità dei fini, in realtà, può essere chiarita risalendo al di qua del ricongiungimento conclusivo fino all'interno della battaglia finale per la conquista di Gerusalemme, quando una trama carsica provvede a legare i destini di Rinaldo e Armida rivelando un intreccio inaspettato tra il valore militare e la passione, non spenta, tra i due amanti. Non esaurita, evidentemente, è la passione di Armida, raccontata in ottave che ritraggono la donna prima intenta a guardare Rinaldo «con occhi d'ira e di desio tremanti» (*GL*, XX.61.6), e poi vittima di un contrasto tra l'uno e l'altro sentimento che si concretizza nella figura della freccia scoccata verso l'amato insieme alla speranza di non colpirlo³⁹⁷. In quel frangente, Rinaldo si dimostra inflessibile a schermaglie che sono di

reciprocità che da un parte ne attenua il tono di sottomissione, dall'altra ne riporta il significato entro un ambito propriamente amoroso (cfr. Cavallo 2004: 208-209).

³⁹⁶ Per questa lettura, cfr. anche Anselmi 2008.

³⁹⁷ «Sorse amor contra l'ira, e fe' palese / che vive il foco suo ch'ascoso tenne. / La man tre volte a saettar distese, / tre volte essa inchinolla, e si ritenne. / Pur vinse al fin lo sdegno, e l'arco tese / e fe' volar del suo quadrel le penne. / Lo stral volò, ma con la strale un voto / subito uscì, che vada il colpo a vòto» (*GL*, XX.63).

guerra e di amore al tempo stesso (la freccia «al cavalier su 'l duro usbergo è giunta, / duro ben troppo a feminil saetta, che di pungere in vece ivi si spunta»: *GL*, XX.65.2-4), manifestando una durezza che innanzitutto vale nella prospettiva di Armida, utile a produrre in lei la tormentosa impressione di essere respinta³⁹⁸. Il lettore, però, assiste allo svolgersi degli eventi da un punto di vista diverso, e per di più dotato di un indizio che permette di capire quanto la freddezza di Rinaldo sia l'esito di una simulazione: a differenza di Armida, infatti, chi legge sa che, passando davanti al suo carro, l'eroe ha fatto intenzionalmente «sembiante d'uom cui altro cale» (*GL*, XX.62.2). Sulla base di questa informazione, allora, è possibile presupporre la presenza della passione anche in Rinaldo, e così valutare le sue gesta in un'ottica che non prescinde da quella; in questo senso, non sarà casuale che gli ultimi duelli combattuti dall'eroe prima e dopo lo scontro con Solimano cui egli è predestinato³⁹⁹, lo vedano opposto ad Adrasto e Tisaferno, entrambi offertisi qualche canto prima come protettori di Armida contro lo stesso Rinaldo⁴⁰⁰, ed entrambi ritratti dal narratore a sfidarlo nel nome di lei. Così Adrasto si rivolge a Rinaldo:

A i segni noti

tu sei pur quegli al fin ch'io cerco e bramo:
scudo non è che non riguardi e noti,
ed a nome tutt'oggi invan ti chiamo.
Or solverò de la vendetta i voti
co 'l tuo capo al mio nume. Omai facciamo

³⁹⁸ Cfr. *GL*, XX.66-67.

³⁹⁹ A ragione Baldassarri (1982a: 242) ha visto un'attenuazione, rispetto ai precedenti dell'*Iliade* e dell'*Eneide*, nella motivazione di vendetta che porta Rinaldo a uccidere Solimano dopo che quest'ultimo si è reso responsabile della morte dei coniugi Gildippe e Odoardo (*GL*, XX.100); d'altronde, nel quadro generale del poema, il duello tra Rinaldo e Solimano ha una propria necessità e non corrisponde a del tutto una «pura casualità» (Baldassarri 1982a: 242), perché l'eroe cristiano ha ereditato la spada di Svenno a propria volta ucciso da Solimano, ed è quindi portatore di una missione vendicatrice che, seppure non strettamente personale, è senz'altro «individuale». Per la traiettoria della spada, che subì modifiche nel corso della revisione del poema volte a diminuirne gli elementi più direttamente romanzeschi (cfr. Tasso 1995: 152-154 e 190-191), cfr. *GL*, VIII.36-38 e XVII.83.

⁴⁰⁰ Cfr. *GL*, XVII.49-52.

«In guisa d'acqua che rinchiusa ingorga»

di valor, di furor qui paragone,
tu nemico d'Armida ed io campione. (GL, XX.102)

E in maniera analoga, qualche ottava più avanti, Tisaferno:

Vide ei Rinaldo; e benché omai vermigli
gli azzurri suoi color sian divenuti,
e insanguinati l'aquila gli artigli
e 'l rostro s'abbia, i segni ha conosciuti.
– Ecco – disse – i grandissimi perigli;
qui prego il Ciel che 'l mio ardimento aiuti,
e veggia Armida il desiato scempio:
Macon, s'io vinco, i' voto l'arme al tempio. – (GL, XX.113)

Segue un duello che, per Rinaldo, è l'ultimo del poema; subito dopo, egli si lancerà alla rincorsa di Armida, che, spettatrice dello scontro, si sarà data alla fuga nel corso di esso, «Sdegno e Amor quasi due veltri al fianco» (GL, XX.117.8), non tenuta a sapere ciò che il lettore prima attraverso l'indizio di cui si è detto e poi in virtù della riconciliazione finale può prima sospettare e poi, retroattivamente, comprendere: questi duelli sono stati combattuti *per* Armida, e in ciò risiede la «dualità dei fini» di cui ha parlato Anselmi, perché il testo – ancora una volta, si direbbe – non impone soltanto la rinuncia all'amore in favore della guerra, la frustrazione della passione e del piacere a vantaggio della ragione e del dovere, ma l'incontro, felice e nondimeno eternamente contraddittorio, di un polo con l'altro, la conquista del primo attraverso il secondo e, contraddittoriamente, del secondo attraverso il primo. Problematico, infatti, non è tanto il semplice ricongiungimento di Rinaldo con Armida, per quanto esso concluda la *Liberata* con una scena senz'altro eccentrica rispetto all'impresa della crociata, quanto piuttosto l'intreccio che la trama disegna lungo tutta la fase estrema della guerra, quando nel bagaglio motivazionale di Rinaldo – che dovrebbe prevedere l'esclusione del piano «individuale», soprattutto nella sua declinazione passionale – il riaffiorare del sentimento per Armida non consente di separare con la nettezza che l'ideologia ufficiale del poema richiederebbe la guerra collettiva e la passione del singolo. Per questo motivo, leggere la riconciliazione nella sua presunta autonomia, limitando l'attenzione sulle sedici ottave in cui essa viene narrata, equivale all'assunzione di una prospettiva troppo ristretta, di un punto di vista solidale con una

tutt'altro che inconsueta svalutazione dell'episodio o con una sua rivalutazione che in parte prescinde dai suoi legami con il resto dell'azione. Proprio tale connessione, invece, rende se possibile ancora più complicata la questione circa l'eliminazione della sequenza dal poema, perché esso, privo di quelle ottave soltanto, finirebbe per difettare di qualcosa di cui, fino a quel punto, non si è mancato di manifestare la necessità. Avulsa dallo sviluppo del racconto, la scena della riconciliazione perde molta della carica contraddittoria di cui è dotata se reinserita appieno nella trama: da completamento di una traiettoria amorosa che giunge a un esito felice perché appropriato a un paradigma che impone la priorità – temporale e assiologica – del «dovere pubblico» sul «piacere privato», per riprendere i termini impiegati da Cavallo (2004), essa diviene, nel secondo caso, compimento di un fine insieme alternativo, complementare e decisivo per il conseguimento della liberazione di Gerusalemme.

In una pagina suggestiva, Bartlett Giamatti (1984: 4) ha scritto che

l'epica si occupa spesso dell'esilio e della via del ritorno, e la donna ne è sempre al centro. Lei è insieme la meta e l'ostacolo. Lei è la Penelope che attende e la Circe che rallenta. A volte lei è la ragione della nostra erranza e al tempo stesso l'oggetto che inseguiamo, perché soltanto dove è lei noi ci sentiamo a casa.

Ponendosi in continuità con queste osservazioni, Cavallo (2004: 213) ha sostenuto che la specificità di Tasso consiste nell'unire «la donna come deviazione e la donna come obiettivo finale, Circe e Penelope, nella stessa persona»: pur parzialmente schematica, questa idea lascia intendere con una certa efficacia il fatto che l'ambiguità del poema sia da ascrivere a un meccanismo che funziona sulla negazione e l'affermazione insieme, sul divieto di seguire la passione individuale e sull'azione della quale proprio questa medesima passione finisce per rappresentare la motivazione più intima.

In prospettiva tematica, questa struttura compromissoria può indubbiamente apparire come un «trionfo del romanzo», ma ciò comporterebbe il ritorno a (o l'insistere su) una concezione dell'«epica» che ne esclude la contraddizione su cui fin dall'origine essa sembra fondarsi: quella, cioè, di una passione individuale dell'eroe che a un tempo è strumento e impedimento della azione epica propriamente detta,

causa del suo compimento non meno che del suo differimento. A questo proposito, è indicativo che Tasso difenda la «convenevolezza» dell'amore al poema eroico sulla base di una convinzione espressa da Flaminio de' Nobili nei suoi *De hominis felicitate libri tres* – il poeta (1995: 434-436), nel ritenere l'amore materia «convenevolissima» al poema eroico, scrive appunto nelle lettere che Flaminio «attribuisce l'eccesso dell'ira e dell'amore a gli eroi, quasi loro proprio e convenevole affetto» –, ma pure riferendosi esplicitamente all'*Iliade*, come nei *Discorsi del poema eroico*:

non si può negare che l'amor non sia passione propria de gli eroi, perché a duo affetti furono principalmente sottoposti, come stima Proclo, gran filosofo nella setta de' platonici: all'ira e all'amore; e se l'uno è convenevole nel poema eroico, l'altro non dee esser disdicevole in modo alcuno; ma convenevolissima è l'ira per giudizio di tutti e d'Omero medesimo, il quale dall'ira d'Achille prese il soggetto del suo nobilissimo poema; dunque l'amore è convenevole similmente, e amore fu quello d'Achille e di Patroclo, come parve a Platone. Laonde nell'istesso poema non solamente è descritta l'ira di Achille contra Agamennone e contra Ettore e gli altri Troiani, ma l'amor suo verso Patroclo. (Tasso 1964: 104-105)

All'esempio omerico, di nuovo apertamente autorizzante, Tasso risale attraverso un filtro interpretativo platonico, anche se questa volta impiegato in una declinazione, quella del *Simposio*, pressoché opposta rispetto a quella della *Repubblica* già sperimentata per l'*Allegoria*⁴⁰¹; nondimeno, l'*Iliade* viene concepita come un testo che funziona non escludendo la componente passionale ma, proprio in corrispondenza dell'eroe principale, valorizzandola al massimo grado. Sulla scorta di questo diverso platonismo, per Tasso, non è più attendibile l'idea che nel poema di Omero «il tema dell'amore, se non assente, sia certo largamente minoritario rispetto a quello centrale della guerra» (Baldassarri 1982a: 25) né, del resto, il fatto che esso emerga «solo di scorcio», e dunque «senza dirette conseguenze a fini narrativi e strutturali» (*ibidem*), perché l'«amore» che lega Achille a Patroclo ha un ruolo essenziale nel superamento dell'ira che lo stesso Achille nutre per Agamennone, e la medesima ira dell'eroe greco verso Ettore non è, per certi versi, che una

⁴⁰¹ Cfr. Confalonieri 2014; cfr. anche gli altri studi (in particolare Stephens 1991) citati alle pp. 262-263, nota 46.

traduzione dell'«amore» per l'amico ucciso. Privare l'epica omerica della passione – dell'«amore», se si vuole seguire l'impostazione platonica recepita da Tasso – non potrebbe che comportare conseguenze anche sul versante specificamente bellico del racconto, perché tanto le stasi quanto gli sviluppi dell'azione militare sono costitutivamente connessi con paralleli stati emotivi. Aggiornata ai tempi, come suggerito da un'esigenza di *contemporaneità* che Tasso non cessa mai di avvertire almeno per tutta la stagione di elaborazione della *Liberata*⁴⁰², questa eredità impone che, insieme con la tendenza a destinare l'amore a una funzione di contrasto tale per cui sia lecito sfruttare al negativo il repertorio romanzesco, una parte dell'inevitabile compromissione della «passione» col «dovere», dell'«individuale» con il «collettivo», del «privato» col «pubblico» prenda l'aspetto di un 'ritorno' del romanzo, ma non ci si dovrà dimenticare che il modello per questo stesso «ritorno», prima di essere un'interferenza fra tradizioni testuali eterogenee, è costituito dalla peculiare forma dell'epos omerico che, riguardo alle coppie di termini appena citate, non si lascia mai classificare in una soltanto delle due polarità. E così, al di qua della «partitura lirico-amorosa» di cui ha parlato Anselmi o del «trionfo del romanzo» che vi ha scorto Cavallo, l'episodio della riconciliazione di Rinaldo e Armida, saldandosi con la trama che si è cercato di ricostruire, appare l'esito di una dimensione costitutiva dell'azione eroica raccontata dall'epos, di un'azione cioè mai riducibile al suo lato individuale né, insieme, mai scindibile da questa sua stessa componente – tanto più capace di rivelare la propria contraddittorietà, dunque, quanto più forzata ad assumere un valore collettivo che trascenda l'investimento privato dell'individuo⁴⁰³.

⁴⁰² Per «contemporaneità» s'intende, in primo luogo, l'aderenza al gusto fatalmente «isvogliato» (Tasso 1964: 35; cfr. *supra*, cap. 3, p. 152) del pubblico cinquecentesco: si tratta di un programma che muta radicalmente col passaggio alla *Conquistata*, scritta per lettori ideali che fossero «pochi dottissimi ed intendentissimi» (Tasso 2000: 385). A tal proposito, cfr. Gigante 2007: 384-385.

⁴⁰³ Residori (2004: 201), peraltro autore di uno studio molto importante sulla *Conquistata* e pure, tra le altre cose, di un agile ma ottimo profilo tassiano, ha scritto che lo «schema elementare» ricavato dall'*Iliade* «è riempito da Tasso con materiale nuovo, cioè giustificato e circostanziato narrativamente con elementi che non hanno nulla a che fare con il modello omerico; e la rivendicata 'modernità' dell'operazione tassiana consiste proprio in questo tentativo di rimotivare lo schema classico compromettendolo con usi letterari, tradizioni

Che questa ambiguità fondamentale – vale la pena di ripeterlo: tutta interna all'epos, in anticipo su un rivestimento tematico che la apparenta al romanzesco o, appunto, al registro lirico-amoroso – configuri una struttura contraddittoria è testimoniato dal fatto che due degli episodi qui studiati, quello di Sofronia e Olindo e quest'ultimo di Armida e Rinaldo, precocemente controversi, incontrano una definitiva cassazione⁴⁰⁴ nella *Gerusalemme conquistata*, l'opera che, come nei studi ha con forza dimostrato Gigante rovesciando un luogo comune a lungo prevalente nella critica, rappresenta l'unico risultato 'autentico', per quanto sterile a livello di fortuna presso il pubblico, del lavoro compiuto da Tasso sul poema narrativo⁴⁰⁵. E tuttavia, contrariamente a quanto Erspamer aveva

culturali e istanze etiche contemporanee». Per questo motivo, lo stesso studioso ha sostenuto che il confronto «tra la favola della *Liberata* e dell'*Iliade* può sembrare un esercizio di comparatistica un po' astratta» (*ibid.*: 204), mentre diventa più utile e stringente nel caso della *Conquistata*, quando Tasso provvede «a riavvicinare prepotentemente il poema al suo antico modello, rinnegando la libertà 'moderna' con cui l'aveva inizialmente interpretato» e spostando l'imitazione di Omero «dalla profondità alla superficie del testo, dalle dinamiche sotterranee del racconto ai suoi epifenomeni più peculiari» (*ibid.*: 204-205). In contrasto rispetto a questa concezione, in verità molto diffusa, il presente lavoro non riconosce il carattere astratto di un'indagine comparatistica svolta a livello delle strutture fondamentali delle opere, considerando semmai astratta – perché non interessata alle tensioni spesso soggiacenti che un testo può suggerire – la lettura che privilegia proprio le manifestazioni superficiali dell'intertestualità. È ovvio, per esempio, che gli episodi di Sofronia e Olindo, di Tancredi e di Rinaldo e Armida rientrano nell'ambito tematico del romanzesco: tuttavia, se si passa dal piano tematico a quello narrativo di fondo – intendendo lo scarto tra i livelli, un po' liberamente, sulla traccia degli studi di Greimas – si comprende che essi ripropongono contrasti già presenti nell'epos che in tal senso, e cioè restituito a una ambiguità originaria di cui il reiterato confronto col romanzo lo priva, ne diviene una sorta di “condizione di possibilità”.

⁴⁰⁴ Si sorvola qui sulle modifiche che anche il terzo episodio, quello di Tancredi, subisce nel poema riformato, cambiamenti inevitabili quantomeno per le innovazioni che investono figure a esso contigue (si pensi, per esempio, alla nuova dimensione del personaggio di Argante): ai fini della presente ricerca, tuttavia, sembra legittimo non prendere in esame questi spostamenti, non essendo essi rivolti al tema principale affrontato nel precedente paragrafo.

⁴⁰⁵ «La storia dei testi», ha scritto Gigante (2007: 168), dimostra che «la prima *Gerusalemme*, sia nella forma “storica” sia in quella desumibile dalle stratigrafie

osservato nel caso della menzogna, dove davvero l'espunzione dal corpo del testo della sequenza iniziale di Sofronia e Olindo produce effetti tangibili riguardo all'irrigidimento epistemologico del poema seriore⁴⁰⁶, le modifiche non comportano una totale eliminazione della contraddizione originaria in gioco qui, al contrario rivelando che essa appartiene alla radice eminentemente epica del testo.

Non è casuale, in questo senso, che gli studi più recenti dedicati alla *Conquistata* insistano complessivamente sull'incoerenza di fondo che connota il poema, riconducendo tale caratteristica anche, se non soprattutto, alla forza di attrazione esercitata dai modelli classici su strutture che si ridisegnano in mancanza di quella visione sistematica che aveva reso così felicemente tensivo l'equilibrio della *Liberata*⁴⁰⁷. Se una piena valutazione di questa dinamica imporrebbe un'analisi così approfondita da trascendere i limiti di questa ricerca, basterà proporre soltanto un esempio, ma assai significativo, di come l'adeguamento a una soluzione omerica non aiuti a conseguire una maggiore stabilità ideologica del testo, contribuendo, anzi, a una nuova confusione tra i livelli «privato» e «pubblico», «individuale» e «collettivo», che il testo si preoccupa di distinguere.

Com'è noto, nel poema riformato il destino di Armida è assai più netto, poiché la donna, in realtà sensibilmente limitata nei suoi tratti

dei manoscritti, è il frutto di un negoziato di profilo non sempre altissimo con revisori fortemente legati agli indirizzi curiali di Roma, laddove la seconda, tanto disprezzata dai palati non sempre finissimi di oggi e di ieri, è il risultato di un percorso libresco – ma solitario – di un poeta alla ricerca di nuove forme espressive».

⁴⁰⁶ Cfr. *supra*, pp. 281-282.

⁴⁰⁷ In questa prospettiva, sono decisive le indicazioni di Baldassarri (2009: 172) – a cui vanno aggiunti gli importanti studi di Gigante (1996) e di Residori (2004) –, secondo il quale «la *Conquistata* non risolve le aporie della *Liberata*», ma «percorre altre strade, e, semmai, introduce nel progetto gerosolimitano del Tasso nuove, più numerose e se si vuole meno generose, meno produttive aporie, a cominciare dalla veste omerico e virgiliana di taluni protagonisti: e penso qui non tanto a Riccardo, quanto ad Argante e Solimano, i cui tratti originari sono costretti a convivere con l'efficacia modellizzante, e magari incongrua, di episodi centrali dell'*Iliade* e dell'*Eneide* (la morte di Mezenzio, ma anche gli affetti familiari di Ettore)».

femminili per essere ascritta all'esclusivo ambito diabolico della magia⁴⁰⁸, conclude la sua presenza attiva nel testo una volta che Araldo, liberatore con Ruperto dell'eroe Riccardo, la lega prometicamente⁴⁰⁹ a una roccia; di lei, se si eccettua la riproposizione dell'apparizione della falsa Armida nella selva (GC, XXII.18-23) – ancora più inefficace di quella della *Liberata*, se è vero che l'incanto, «come per un esorcismo» (Gigante 1996: 80), è vinto dall'eroe con la croce e non con la spada⁴¹⁰ –, non si saprà più nulla:

Avean sicuro fine i fèri incanti,
onde gli dèi d'Inferno ella costrinse;
ma 'l laccio di topazi e d'adamanti
non era sciolto, e quel che a' piedi il cinse.
Disse: – Or securi andremo, e tu rimanti,
perché senno e valor così t'avvinse:
e vinta infernal fraude, onore avranno
perfida lealtate, e fido inganno. – (GC, XIII.75)

Rispetto alla stessa possibilità di una caduta della riconciliazione finale tra Armida e l'eroe cristiano – quella che, in mezzo a travagli editoriali di varia natura, ha invece finito per sopravvivere nel testo comunemente letto della *Gerusalemme liberata* –, questa soluzione radicalizza all'insegna del rigore la parabola dei due amanti con visibili effetti retroattivi sul loro sentimento, ora sì del tutto declassabile a conseguenza di un incanto che, spezzandosi, lo esaurisce.

⁴⁰⁸ Non solo «maga», ma «donna» è invece la Armida della *Liberata*: cfr. Cavallo 1999a, 1999b, 2004.

⁴⁰⁹ Ha osservato felicemente Gigante (1996: 87) che la posizione di Armida, «volta verso il cielo [...], diviene emblema del suo ardimento, della sua sfida ai disegni divini, della sua empietà priva di qualunque redenzione». Questo è il verdetto pronunciato da Araldo (GC, XIII.71.3-8): «Tu starai qui su questa pietra avvinta / a contemplar le stelle erranti e fisse, / sin che la mole tua bugiarda e finta / disfaccia, e segua ciò che il Ciel prescrisse: / ché non ti lega violenza o forza, / ma 'l senno e la virtù, cui nulla sforza».

⁴¹⁰ «Ond'ei disse fra sé: – Vaneggio ed erro / qui con la spada, onde convien che adombre; ma questo scudo ond'io mi copro e serro, / con la croce i fantasmi omai disgombrò. – / E la croce innalzò, chinando il ferro, / lucida fiammeggiando opposta a l'ombre. / Ratto allora sparir l'orride larve: / ei la noce troncò che mirto parve» (GC, XXII.22).

Eppure, questa decisa compressione di ogni ritorno all'amore (e dunque al «privato», all'«individuale») non è sufficiente a produrre il rientro di Riccardo al centro della battaglia, la sua assunzione della missione «epica» propriamente detta. L'imitazione più ravvicinata dell'*Iliade*, infatti, comporta una «duplicazione dell'esilio» (Residori 2004: 207-209) dell'eroe achilleico tale per cui «a quello 'romanzesco' presso Armida [...], se ne aggiunge [...] uno ortodossamente 'iliadico', trascorso nei dintorni di Gerusalemme per il perdurare dell'ira contro Goffredo» (*ibid.*: 207): cancellata una passione individuale, quella amorosa, un'altra passione interviene a ostacolare il reintegro dell'eroe nell'esercito. Attenuando il rilievo della parentesi con Armida, questa modifica, come ha osservato Residori (*ibidem*), «annulla del tutto quella corrispondenza tra codice romanzesco ed elemento ritardante della macchina narrativa che era il punto di forza dell'architettura della *Liberata*», ma ancora più essenziale, e si tratta della seconda conseguenza che lo studioso ha ricavato dalla mutata struttura del testo, è il fatto che, «non senza responsabilità del modello omerico» (*ibid.*: 208), la *Conquistata* ridefinisca il rapporto «tra singoli guerrieri e corpo dell'esercito, tra moventi individuali e interessi collettivi» (*ibidem*). L'opposizione tra queste ultime due istanze – la stessa che agisce a livello manifesto nella *Liberata*, pur quel testo ammettendo anche una dinamica assai meno oppositiva, come si è tentato di dimostrare – perde una quota decisiva della sua efficacia una volta che la rimozione dell'impedimento dovuto all'assenza amorosa non consente l'immediato ricompattarsi del fronte cristiano, ancora lacerato da un contrasto che, con una certa evidenza, solo una nuova ragione «individuale» riesce, se non a ripianare, quantomeno a neutralizzare nelle sue ripercussioni: omericamente, appunto, a riportare Riccardo in battaglia è il desiderio di vendicare la morte dell'amico Ruperto, caduto proprio dopo aver preso temporaneamente il posto dell'eroe ribelle nello scontro con i musulmani.

Terminata la digressione presso Armida, in realtà, Riccardo «è inghiottito da cinque libri di silenzio» (*ibid.*: 207); quando ne riemerge, a testimonianza di quanto corrette siano le indicazioni degli studi più aggiornati sui difetti di coerenza della *Conquistata*, non è possibile comprendere in maniera univoca la ragione per cui egli non possa

combattere⁴¹¹, ma è indubbio che, sulla scorta dell'*Iliade*, il contrasto col capitano – ora, anzi, «cavalier sovrano» – Goffredo rappresenti il fondamentale ostacolo sulla strada dell'omogeneità da ritrovare. La trasparente riscrittura iliadica della spedizione di Ruperto condotta in sostituzione di Riccardo – così come Patroclo aveva preso il posto di Achille nella battaglia di Troia – avviene appunto nel nome di un'ostilità verso l'autorità di Goffredo, un atteggiamento che, manifestato da entrambi gli amici, indica quanto la guerra contro il nemico esterno non sia disgiungibile, per una parte decisiva dell'esercito, da una lotta intestina, oppositiva e tuttavia complementare alla crociata stessa o addirittura con essa coincidente, quasi che la crociata, insomma, sia un'impresa collettiva e, insieme, individuale. Inviando Ruperto e i suoi compagni in battaglia, Riccardo li incita così:

– Amici, Iddio vi scorge
ovvio il valor de gli animosi petti
meglio in grand'uopo si dimostra e scorge.
A vincere o morir ognun s'affretti,
perché l'ora opportuna a voi sen porge:
vincer voi senza me potrete a tempo,
io senza voi già non vivrei gran tempo,

ma di salvar gli amici a voi concedo,
come spero, la gloria: a me non lece;
e questi al cui valor me stesso or credo,
potrà in battaglia sostener mia vece.
Fate ch'omai conosca il pio Goffredo,
ch'in partirlo da lui gran torto ei fece;
né sol lodi virtù matura e lenta,
ma d'averne incolpati alfin si penta.

La sua fortezza impetuosa or mostri
ciascuno in opra ond'io per voi m'esalti;
e s'egli i miei biasmò: gl'impeti vostri
or laudi: ite veloci a' fieri assalti. – (GC, XVIII.140.2-142.4)

⁴¹¹ «L'ostinazione a non combattere», ha osservato ancora Residori (2004: 207), «è motivata ora con il rancore verso il capitano, ora con un misterioso divieto che impedirebbe al guerriero di scendere in campo prima di aver ricevuto le sue "armi celesti"».

Nel canto successivo, il senso di questo discorso si ritrova nelle parole dello stesso Ruperto, che motiva il suo plotone inscrivendone le gesta nel segno di Riccardo e dunque, ancora una volta, contro Goffredo:

– Compagni illustri
di quel signor che pari unqua non ebbe,
ma innanzi al cominciar di cinque lustri,
superò il padre e la sua gloria accrebbe;
deh fate or, prego, ch'il suo onor s'illustri,
ché nulla invidia far men chiaro il debbe;
onde chi non degnollo ed or l'incolpa,
conosca il torto e la sua propria colpa;

e pensi: se pòn tanto i suoi seguaci,
che farebbe il signore a' suoi congiunto?
Valore impetuoso a que' rapaci
lupi mostrate omai, che 'l tempo è giunto. – (GC, XIX.77.1-78.4)

L'autorità di Goffredo, o almeno il suo modo di esercitarla, è messa in questione all'atto stesso di prendere parte all'impresa di cui Goffredo medesimo resta nondimeno capitano. Traiettorie centripeta e insieme centrifuga, questa linea disegna nella guerra collettiva la trama di un'azione che a un tempo le appartiene, la sfugge e, quando ad agire sarà Riccardo, la compie, in virtù del ruolo ancora essenziale che il valore dell'eroe achilleico riveste per l'impresa⁴¹². Che la crociata, l'epos della

⁴¹² Nell'alterazione degli equilibri insieme delicati ma felici della *Liberata*, cambia anche il valore militare di Goffredo, che rispetto alla *Liberata* sembra segnare un certo aumento (cfr. Tasso 2000: 140-141, citato *supra*, p. 333). Questo problema interseca la più generale questione circa l'autorità di Goffredo, un tratto che la critica ha letto variamente: per Gigante (1996: 73-74) essa è accresciuta, per Godard (1987), proprio in ragione di un'azione militare che conduce il personaggio a una maggiore vicinanza con il comportamento dei suoi compagni, l'autorità del capitano finisce invece per essere minore, quasi confusa nella somiglianza con gli altri. La lettura di Residori (2004) fornisce ulteriori elementi sull'argomento, dando la possibilità di proporre una sorta di mediazione tra le due ipotesi precedenti: rielaborando l'idea dello studioso circa una perdita di rilievo delle opposizioni su cui si fondava la *Liberata* (*ibid.*: 209), si potrebbe suggerire che l'autorità di Goffredo è sì più grande, ma in un

collettività, sia anche una vicenda privata è del resto evidente nell'episodio che prelude all'effettivo reintegro di Riccardo, quando si schiude la differenza tra le motivazioni del singolo e le motivazioni del collettivo che nessuna identità di superficie può offuscare. A Loffredo, membro dell'ambasceria che, quando già è avvenuta la morte di Ruperto, giunge da Riccardo chiedendogli di partecipare allo scontro sulla scia di una richiesta di Goffredo («ma 'l buon duce Goffredo in Dio confida / vittoria aver, non che salute e scampo; / ed al già chiesto onor t'invita e prega: / tu al suo giusto pregar t'inchina e piega», GC, XXI.55.1-4), l'eroe risponde convertendo la richiesta di aiuto «pubblico» in una manifestazione di dolore privato⁴¹³:

– Tardi prega Goffredo e tardi invita,
poi ch'il signor per cui mi struggo ed ardo,
perduta ha in guerra la sua nobil vita.
Misero me, che pur son pigro e tardo
a la vendetta omai, non ch'a l'aita:
né dar più a tanto danno alcun restauro
può corona immortal di gloria, o d'auro.

Allor devea, con più lodato esempio,
mentre visse Ruperto, a sé chiamarmi:
or non bramo altro onor, ma tomba, o tempio,
e sculti al fido amico i bianchi marmi:
ma pur verrò dove il superbo e l'empio
trionfa e del mio lutto ha spoglie ed armi;
perché 'l pietoso duol non m'arda e stembre,
ma nel sangue crudel s'appaghi e tempere. – (GC, XXI.57.2-58.8)

sistema che non la valorizza allo stesso modo perché strutturalmente più fragile.

⁴¹³ Non potrebbe che risultare inutile una puntuale osservazione di tutte le riscritture omeriche che questi passaggi (morte dell'amico, ambasceria, manifestazione del dolore) presuppongono: oltre al fatto che esse sono già state studiate da gran parte della critica citata, bisogna ricordare, con Gigante (1996: 36)), che, nel *Giudicio*, lo stesso Tasso «è prodigo di riferimenti nel facilitare la connessione con gli episodi omerici e persino nell'individuare, di volta in volta, gli eroi greci o troiani che ha tenuto a modello per questo o quel personaggio».

Il registro di Loffredo – e dunque di Goffredo – produce una domanda intempestiva e inappropriata, perché, nella prospettiva di Riccardo, è ormai «tardi» per la guerra di cui il messaggero parla e per l'onore che in essa si può conquistare: l'unico desiderio dell'eroe, con omerica infinitizzazione del dolore, è la tomba, estrema forma di riconciliazione con l'amico defunto. A superare questo stato, perciò, non può che essere una riconversione di quel medesimo dolore – lo si ribadisca: privato, individuale – in vendetta, e ciò comporta, qualora si tenga conto del ruolo di Riccardo nella missione di liberazione (un ruolo alterato e in parte attenuato rispetto a quello del Rinaldo della *Liberata*, ma comunque fondamentale), che la crociata collettiva debba farsi azione individuale per venire combattuta e vinta. Sull'«amicizia platonica»⁴¹⁴ di Riccardo e Ruperto, esito di «una scelta consapevolmente 'archeologica'» (Residori 2004: 223) compiuta da Tasso rispetto al panorama delle riscritture a lui coeve – un'operazione tanto più eccezionale quanto più prossima a muoversi in una zona in cui poteva con maggiore facilità rivelarsi l'inadeguatezza del mondo dell'*Iliade* alla morale cinquecentesca –, Residori ha scritto pagine molto importanti (*ibid.*: 220-234), nelle quali ha saputo illuminare le strategie intertestuali adottate dal poeta per suggerire «una valutazione interamente positiva del [...] nucleo morale» (*ibid.*: 231) del rapporto. Nell'interpretazione fornita dallo studioso, l'apertura al registro eminentemente «petrarchesco» (*ibid.*: 233) con cui viene connotata la relazione tra i due amici produrrebbe, rispetto alla

⁴¹⁴ Cfr. Residori 2004: 232. L'aggettivo «platonico» è impiegato qui in accezione propria, visto che la costruzione del rapporto tra Riccardo e Ruperto è modellata da Tasso sull'*Iliade* attraverso il filtro del *Simposio*, che notoriamente interpreta la relazione tra Achille e Patroclo come relazione amorosa. È lo stesso Tasso che, nel *Giudicio*, indica questa prospettiva di lettura: «E perch'io estimava che nel poema eroico l'amore fosse convenevole soggetto, non ho mutata opinione; ma oltre tutti gli altri ho estimato convenevole e degno di maraviglia l'amore de l'amicizia, del quale il primo poema era quasi privo: però con le persone di Riccardo e di Roberto d'Ansa ho voluto imitare quella d'Achille e di Patroclo, tanto da Platone lodata nel *Fedro*, dialogo de la bellezza, lasciando l'esempio di Alceste a le tragedie o a nuovo poema eroico, nel quale altri, più di me fortunato, possa essercitare il suo ingegno» (Tasso 2000: 151). Va rilevato che il riferimento di Tasso al *Fedro* è erraneo: il passaggio di Platone, come detto, si legge nel discorso del personaggio Fedro all'interno del *Simposio*. Cfr. Residori 2004 (231) e Confalonieri 2014.

Liberata, «una combinazione del tutto inedita» (*ibid.* 234) tra «armi» e «amori», termini ora declinati non in base a un'«opposizione frontale» che «non ammette eccezioni o sfumature» (*ibidem*), ma secondo una complementarietà che, lungi dall'essere indice di una maggiore tolleranza del poema riformato, appropria alla parte crociata una quota del codice un tempo (freudianamente) negato, asservendo anch'esso ai fini di un'ideologia che le acquisite sfaccettature etiche – all'*aut-aut* della *Liberata*, per Residori, subentra nella *Conquistata* la possibilità di una *Bildung* tale per cui il sentimento non è cancellato ma convertito: dall'«amore lascivo», insomma, all'«amore spirituale» (*ibidem*), giusta una parabola appunto petrarchesca – non rendono meno instabile ma semmai più pervasiva.

Questa lettura, però, per quanto corretta, finisce per attutire l'effetto di un processo che lo stesso Residori, nella fase iniziale della sua analisi del dualismo tra Goffredo e Riccardo, riusciva a illuminare con efficacia. Il ritorno dell'eroe in battaglia, promosso da un fine individuale, sfalda l'unità dell'azione all'atto di conseguirla, realizza una sorta di «comunità senza unità» (Corlett 1989): l'aderenza al modello dell'*Iliade* porta il poema ad ammettere la «compresenza di due finalità diverse» (*ibid.*: 209) nella stessa azione, accogliendo in quest'ultima tanto il fine «privato e 'passionale perseguito da Riccardo» quanto «quello collettivo e trascendente che sta a cuore all'esercito capeggiato da Goffredo» (*ibidem*). La vittoria, così, è l'esito «più del raggruppamento fisico che dell'unificazione morale» (*ibidem*) dei cristiani, una conseguenza del riadattamento del testo che non può non sembrare paradossale se si pensa che essa si verifica proprio quando più marcata diviene la radice «epica» del testo. Proprio dove le interpretazioni più accreditate della *Liberata* individuano il polo del rigore, dell'«uniforme» che si afferma a spese del «molteplice» romanzesco, la *Conquistata* trova la via per una mobilità inattesa che, al di qua di un giudizio estetico – sul quale pesano secoli di accordo pressoché unanime, e unanimemente negativo –, impone una valutazione del testo meno scontata e definitiva.

A rovescio, constatare che il poema riformato consuma le opposizioni del suo inaggirabile precedente attraverso un'accresciuta operatività della componente «epica» testimonia quanto sia imprudente sistemare quelle medesime opposizioni lungo gli assi di «epica» e «romanzo», come se tutto ciò che si dispone da una parte non possa ricadere anche nell'altra: in altre parole, uno degli insegnamenti della

Conquistata sembra consistere nell'impossibilità di utilizzare la categoria di «epica» nel modo in cui è stata di frequente impiegata nella lettura della *Liberata*, poiché è proprio l'«epica» a permettere la convivenza – che non è necessariamente una conciliazione – del «privato» e del «pubblico», dell'«individuale» e del «collettivo», del «passionale» e del «razionale». Nell'«epica» risiede la possibilità della compromissione di ciò per cui il paradigma ideologico che presiede alla prima *Gerusalemme* si sforza di cercare una separazione piena, che quindi non può essere conseguita a patto di rinunciare non al «romanzo», ma all'«epica» stessa. È un fatto che, una volta caduti gli episodi di Sofronia e Olindo e di Rinaldo e Armida, il poema incontri una riscrittura che non sa disfarsi, come quelli, di una distinzione non netta tra le sue più consolidate polarità, e questo può spiegarne sia la caduta (o per lo meno l'intenzione di Tasso, pur contrastata, di metterla in pratica) sia la necessità insopprimibile. L'equilibrio tra l'«epica» e il «romanzo» – non per ciò che i due concetti, se ripensati, possono significare, ma per il modo in cui essi sono stati quasi sempre intesi – non è nella *Liberata* né nella *Conquistata* che la riscrive, ma si colloca forse in quel punto costitutivamente imprecisato della riscrittura del primo poema che la ricostruzione filologica è impegnata a portare alla luce. Non può rappresentare una sorpresa, però, che tale fase non corrisponda a un'opera davvero esistente, ma a un'ipotesi circa un testo che non soltanto non fu, ma che, viene da credere, *non* avrebbe potuto essere. Un testo che pretenda di apparire omericamente epico, per quanto attualizzato e riformulato in accordo con una serie di esigenze etiche e letterarie in origine non avvertite, non può che comprendere una parte di «romanzo», per continuare a indicare con questo termine qualcosa che in realtà appartiene alla fibra intima dell'epos medesimo: di qui l'inevitabile aspetto compromissorio del sistema della *Liberata* e la non totale chiusura della *Conquistata*; di qui, soprattutto, il superamento di una separazione la cui nettezza teorica non si riflette nella pratica, in un testo che, costruito sull'opposizione, non si lascia interpretare nella prospettiva di quella stessa opposizione, ribaltando continuamente un polo nell'altro.

Bibliografia

- Agnes 1964 = Agnes, Roberto. "La Gerusalemme Liberata e il poema del secondo Cinquecento". *Lettere Italiane* 16.2 (1964): 117-143.
- Alessio 1996 = Alessio, Manuela. *Azione ed eticità in Hegel. Saggio sulla Filosofia del diritto*. Milano: Guerini e Associati, 1996.
- Alfonzetti 2002 = Alfonzetti, Beatrice. "«Oh vani giuramenti!». Tragico ed eroico in Tasso e Trissino". *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, 2 voll. A cura di Giorgio Patrizi. Roma: Bulzoni, 2002, 355-385.
- Allan-Cairns 2011 = Allan, William, and Douglas Cairns. "Conflict and Community in the *Iliad*". In *Competition in the Ancient World*. Edited by N. Fisher and H. van Wees. Swansea: Classical Press of Wales, 2011, 113-146.
- Anselmi 1993 = Anselmi, Gian Mario. "Gerusalemme liberata di Torquato Tasso". *Letteratura italiana*. Dir. Alberto Asor Rosa. *Le opere*, vol. II. Torino: Einaudi, 1993, 627-662.
- Anselmi 2008 = Anselmi, Gian Mario. "Letteratura e Mediterraneo: il caso esemplare della *Liberata* di Tasso". *Carte di viaggio* 1 (2008): 75-80.
- Anselmi 2009 = Anselmi, Gian Mario. "Letteratura nuova e mappa dei generi: l'esito radicale della *Liberata* di Tasso". *Bollettino di italianistica* n.s. 5.2 (2009): 25-35.
- Andersen-Haarberg 2001a = *Making Sense of Aristotle. Essay in Poetics*. Ed. Øivind Andersen and Jon Haarberg. London: Duckworth, 2001.
- Andersen-Haarberg 2001b = Andersen, Øivind and Jon Haarberg. "Making Sense of Aristotle's *Poetics*". In Andersen-Haarberg 2001a: 1-5.
- Ardissino 1993 = Ardissino, Erminia. "Le allegorie della *Conquistata* come poema dell'anima". *Filologia e critica* 18 (1993): 45-69.
- Ardissino 1996 = Ardissino, Erminia. «*L'aspra tragedia*». *Poesia e sacro in Torquato Tasso*. Firenze: Olschki, 1996.
- Arendt 1964 = Arendt, Hannah. *Vita activa*. Milano: Bompiani, 1964. [Ed. or. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958]
- Aricò 1993 = Aricò, Giuseppe. "Per l'interpretazione dell'*Ars poetica*". In *Atti del Convegno Nazionale di Studi su Orazio*, Torino 13-14-15 Aprile

1992. A cura di Renato Uglione. Torino: Regione Piemonte, 1993, 219-238.
- Argan 1957 = Argan, Giulio Carlo. "Il Tasso e le arti figurative". In *Torquato Tasso*. A cura del Comitato per le celebrazioni di Torquato Tasso (Ferrara 1954). Milano: Marzorati, 209-227.
- Aristotele 1987 = Aristotele. *Poetica*. Introduzione, traduzione e note di Diego Lanza. Milano: BUR, 1987.
- Aristotele 1998 = Aristotele. *Poetica*. Introduzione, traduzione e note di Guido Paduano. Roma-Bari: Laterza, 1998.
- Aristotele 2008 = Aristotele. *Poetica*. A cura di Pierluigi Donini. Torino: Einaudi, 2008.
- Armstrong 1993 = Armstrong, David. "The Addressees of the *Ars poetica*: Herculaneum, the Pisones and Epicurean Protreptic". *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 31 (1993): 185-230.
- Ascoli 1987 = Ascoli, Albert Russell. *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- Ascoli 1999 = Ascoli, Albert Russell. "Il sepolcro liberato: Tasso e la morte epica". In Venturi 1999: 25-42. [Ed. or. *Liberating the Tomb: Difference and Death in "Gerusalemme liberata"*. *Annali d'Italianistica* 12 (1994): 159-180]
- Bachtin 1979 = Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi, 1979. [Ed. or. *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva: Chudožestvennaja literatura: 1975]
- Bagni 1997 = Bagni, Paolo. *Genere*. Scandicci: La Nuova Italia, 1997.
- Bagni 2001 = Bagni, Paolo. "Il campo di forze dei generi". In *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*. A cura di Annamaria Sportelli. Roma-Bari: Laterza, 2001, 5-16.
- Baldassarri 1977a = Baldassarri, Guido. "Inferno" e "Cielo". *Tipologia e funzione del "meraviglioso" nella "Liberata"*. Roma: Bulzoni, 1977.
- Baldassarri 1977b = Baldassarri, Guido. "Introduzione ai *Discorsi dell'arte poetica*". *Studi Tassiani* 26 (1977): 5-38.
- Baldassarri 1977c = Baldassarri, Guido. "L'Apologia del Tasso e la 'maniera platonica'". *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*. Vol. 4. A cura di Walter Binni et al. Roma: Bulzoni, 1977, 223-251.
- Baldassarri 1979 = Baldassarri, Guido. *Tasso. Il progetto letterario della "Gerusalemme"*. Torino: Paravia, 1979.

«In guisa d'acqua che rinchiusa ingorga»

- Baldassarri 1982a = Baldassarri, Guido. *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*. Roma: Bulzoni, 1982.
- Baldassarri 1982b = *Quasi un picciolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*. Milano: Unicopli, 1982.
- Baldassarri 1982c = Baldassarri, Guido. "Prefazioni cinquecentesche". In Baldassarri 1982b: 13-22.
- Baldassarri 1984 = Baldassarri, Guido. "Ancora sulla cronologia dei *Discorsi dell'arte poetica* (e filigrane tassesche)". *Studi Tassiani* 32 (1984): 99-110.
- Baldassarri 1985 = "«Il modo o lo ordine di poema». Sannazaro, i «romanzi», la *Liberata*". In *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi nell'età moderna*. Atti dell'XI Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (Napoli-Salerno, 14-18 aprile 1982). A cura di Pompeo Giannantonio. Napoli: Loffredo, 1985, 107-117.
- Baldassarri 1995 = Baldassarri, Guido. "La prima formazione delle idee tassiane sulla poetica". In *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*. A cura di Giovanni Da Pozzo. Venezia: Il Cardo, 1995, 63-66.
- Baldassarri 1999 = Baldassarri, Guido. "Torquato Tasso". *Storia generale della letteratura italiana*. A cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà, vol. 5. *L'età della Controriforma. Il tardo Cinquecento*. Milano: Motta, 1999, 281-446.
- Baldassarri 2003 = Baldassarri, Guido. Dalla «crociata» al «martirio». L'ipotesi alternativa di Svenio. In *Sul Tasso. Miscellanea di studi per Luigi Poma*. A cura di Franco Gavazzoni. Roma-Padova: Antenore, 2003, 107-121
- Baldassarri 2004 = *Tasso a Roma*. Atti della giornata di studio. Roma, Biblioteca Casanatense, 24 novembre 1999. A cura di Guido Baldassarri. Ferrara: Istituto di Studi Rinascimentali – Franco Cosimo Panini, 2004, 23-47.
- Baldassarri 2005 = "Canto VI". In Tomasi 2005: 123-142.
- Baldassarri 2008 = Baldassarri, Guido. "Aristotele contro Patrizi. Un discorso tassiano". In *Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell'Adriatico*. A cura di N. Jaksic e Z. Nizic. Zara: Zveuciliste, 2008, 9-20.
- Baldassarri 2009 = Baldassarri, Guido. "Sulla Gerusalemme conquistata". In Puggioni 2009: 159-172.

- Baldassarri 2013 = Baldassarri, Guido. *Angelo Ingegneri. Itinerari di un uomo di lettere*. Vicenza: Accademia Olimpica, 2013.
- Bandera 2009 = Bandera, Cesare. "Tasso e l'epica: una lettura girardiana". In *Identità e desiderio. La teoria mimetica e la letteratura italiana*. A cura di P. Antonello e G. Fornari. Massa: Transeuropa, 2009, 83-101.
- Barbutto 1983-1984 = Barbutto, Gennaro. "Il primo commento all'*Orlando furioso* e l'edificazione del modello ariostesco". *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli*, 26, 14 (1983-1984): 195-227.
- Bàrberi Squarotti 1992 = Barberi Squarotti, Giorgio. *Teoria e storia dei generi letterari. Cantami o diva: la tradizione del poema*. Torino: Tirrenia Stampatori, 1992.
- Bàrberi Squarotti 1993 = Barberi Squarotti, Giorgio. *Il sogno e l'epica*. Torino: Genesi, 1993.
- Barchiesi 1984 = Barchiesi, Alessandro. *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*. Pisa: Giardini, 1984.
- Barchiesi 1989 = Barchiesi, Alessandro. "L'epos". In *Lo spazio letterario di Roma antica*. Diretto da Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli, Andrea Giardina. Vol. I. *La produzione del testo*, Roma: Salerno Editrice, 1989, 115-141.
- Battistini-Raimondi 1984 = Battistini, Andrea e Ezio Raimondi. "Retoriche e poetiche dominanti". In *Letteratura italiana*. Diretta da Alberto Asor Rosa. III *Le forme del testo (I): teoria e poesia*. Diretta da Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi, 1984, 5-399.
- Bartlett Giamatti 1966 = Bartlett Giamatti, Angelo. *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, Princeton University Press, 1966.
- Bartlett Giamatti 1984 = Bartlett Giamatti, Angelo. *Exile and Change in Renaissance Literature*. New Haven and London: Yale University Press, 1984.
- Bateson 1976 = Bateson, Gregory. *Verso un'ecologia della mente*. Milano: Adelphi, 1976. [Ed. or. *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine Books, 1972]
- Bedeschi 1970 = Bedeschi, Giuseppe. *Introduzione a Lukács*. Bari: Laterza, 1970.
- Bedeschi 1973 = Bedeschi, Giuseppe. *Politica e storia in Hegel*. Bari: Laterza, 1973.
- Belfiore 1983-1984 = Belfiore, Elizabeth. "Aristotle's Concept of Praxis in the Poetics". *The Classical Journal* 79.2 (1983-1984): 110-124.

- Belfiore 1992 = Belfiore, Elizabeth. *Tragic Pleasure. Aristotle on Plot and Emotion*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Bellamy 1994 = Bellamy, Elizabeth J. "From Virgil to Tasso: The Epic Topos as an Uncanny Return". In *Desire in the Renaissance. Psychoanalysis and Literature*. Princeton: Princeton University Press, 207-232.
- Benedetti 1996 = Benedetti, Laura. *La sconfitta di Diana. Un percorso per la «Gerusalemme liberata»*. Ravenna: Longo, 1996.
- Benedetti 1997 = Benedetti, Laura. "Giardini di piacere e di pericolo. Alcina, Armida e i loro incanti a confronto". In Della Terza 1997: 216-223.
- Benedetti 1998 = Benedetti, Stefano. "Accuse e smascheramento del «furto» a metà Cinquecento: riflessioni sul plagio critico intorno alla polemica tra G. B. Pigna e G. B. Giraldi Cinzio". In *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*. A cura di Roberto Gigliucci. Roma: Bulzoni, 1998, 233-261.
- Benfell 1999 = Benfell, Stanley V. "Narrative Authority in the *Gerusalemme liberata*". *Modern Philology* 97.2 (1999): 173-194.
- Bernal 1991 = Bernal, Martin. *Atena nera. Le radici afroasiatiche della civiltà classica*. Parma: Pratiche, 1991. [Ed. or. *Black Athena: the Afroasiatic Roots of Classical Civilisation*. London: Free Association Books, 1987]
- Bernhard 1985 = Bernhard, Thomas. *Il soccombente*. Milano: Adelphi, 1985. [Ed. or. *Der Untergeher*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983]
- Berti 1997a = Berti, Enrico. *Guida ad Aristotele*. Roma-Bari: Laterza, 1997.
- Berti 1997b = Berti, Enrico. "Introduzione". In Berti 1997a: 3-46.
- Besomi 1975 = Besomi, Ottavio. "Una censura secentesca all'*Orlando furioso*". In Id. *Esplorazioni secentesche*. Padova: Antenore, 1975, 207-255.
- Biow 1996 = Biow, Douglas. *Mirabile dictum. Representations of the Marvelous in Medieval and Renaissance Epic*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996.
- Bishop 1988 = Bishop, John Huntly. *The Cost of Power. Studies in the Aeneid of Virgil*. Armidale: University of New England Press, 1988.
- Bittner 1992 = Bittner, Rüdiger. "One Action". In Oksenberg Rorty 1992: 97-110.
- Blanchot 1977 = Blanchot, Maurice. *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'insensato gioco di scrivere*. Torino: Einaudi, 1977. [Ed. or. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969]

- Blanckenburg 1965 = Blanckenburg, Friedrich von. *Versuch über den Roman*. Mit einem Nachwort von Eberhard Lammert. Stuttgart: Metzler 1965. [Ed. or. Leipzig: Siebert, 1774]
- Bloom 1983 = Bloom, Harold. *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*. Milano: Feltrinelli, 1983. [Ed. or. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973]
- Bocca 2008-2010 = Bocca, Lorenzo. "«Il proporre molti ove sia alcuno eminente» (LP XXII, 4). Le *Lettere Poetiche* e l'unità di molti in uno". *Studi Tassiani* 56-57-58 (2008-2009-2010): 97-122.
- Boccassini 1992 = Boccassini, Daniela. "'Romanzevoli muse': Giraldis, Pigna e la questione del poema cavalleresco". *Schifanoia*.13-14 (1992): 203-216.
- Bolzoni 1980 = Bolzoni, Lina. *L'universo dei poemi possibili. Studi su Francesco Patrizi da Cherso*. Roma: Bulzoni, 1980.
- Bolzoni 1996 = Bolzoni, Lina. "Tra parole e immagini: per una tipologia cinquecentesca del lettore creativo". *Lettere Italiane* 48.4 (1996): 527-558.
- Bolzoni 1999 = Bolzoni, Lina. "La memoria dell'eroe. *Ger. Lib. VIII*". In *Venturi* 1999: 67-97.
- Booth 1989 = Booth, Wayne C. *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1989.
- Borsetto-Da Rif 1997 = *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*. Atti del Convegno di studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (1595-1995), Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995. A cura di Luciana Borsetto e Bianca Maria da Rif. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1997.
- Borsetto 2004 = "Muse cristiane vs muse pagane. La linea Sannazaro-Vida-Tasso nella *Liberata*". In *Baldassarri* 2004: 23-47.
- Bottiroli 2001 = *Problemi del personaggio*. A cura di Giovanni Bottiroli. Bergamo: Bergamo University Press – Sestante, 2001.
- Bottiroli 2008 = Bottiroli, Giovanni. "Identità rigide e flessibili: per una concezione modale del personaggio". In *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza. In memoria di Pino Fasano*. Atti del IV Convegno scientifico dell'Associazione di teoria e storia comparata della letteratura (Torino, 14-16 settembre 2006). A cura di Chiara Lombardi. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2008, 41-58.
- Bragantini 2005 = "Canto IV". In *Tomasi* 2005: 77-95.

- Braghieri 1978 = Braghieri, Paolo. *Il testo come soluzione rituale. "Gerusalemme Liberata"*. Bologna: Pàtron, 1978.
- Brink 1963 = Brink, Charles Oscar. *Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles*. Cambridge: Cambridge University Press, 1963.
- Brooks 1995 = Brooks, Peter. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*. Torino: Einaudi, 1995. [Ed. or. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Oxford: Clarendon Press, 1995]
- Brown 1970 = Brown, Peter Melville. "The Historical Significance of the Polemics over Tasso's *Gerusalemme Liberata*". *Studi Secenteschi* 11 (1970): 3-23.
- Brown 1971 = Brown, Peter Melville. "In Defence of Ariosto: Giovanni de' Bardi and Lionardo Salviati". *Studi Secenteschi* 12 (1971): 3-27.
- Brown 1974 = Brown, Peter Melville. *Lionardo Salviati. A Critical Biography*. London: Oxford University Press, 1974.
- Brunetière 1992 = *L'evoluzione dei generi letterari nella storia della letteratura*. Introduzione di Paolo Bagni. Parma: Pratiche, 1992. [Ed. or. *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. Paris: Hachette, 1906]
- Bruscagli 1983a = Bruscagli, Riccardo. *Stagioni della civiltà estense*. Pisa: Nistri-Lischi, 1983.
- Bruscagli 1983b = ""Il campo cristiano nella *Liberata*". In Bruscagli 1983a: 187-222.
- Bruscagli 1983c = Bruscagli, Riccardo. "«Ventura» e «inchisesta» fra Boiardo e Ariosto". In Bruscagli 1983a: 87-126.
- Bruscagli 2003 = Bruscagli, Riccardo. *Studi cavallereschi*. Firenze: SEF, 2003.
- Butler, Judith. *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*. Torino. Bollati Boringhieri, 2003. [Ed. or. *Antigone's Claim. Kinship between Life and Death*. New York: Columbia University Press, 2000]
- Bruscagli 1987 = Bruscagli, Riccardo. "Romanzo ed epos dall'Ariosto al Tasso". In *Il romanzo. Origine e sviluppo dell strutture narrative nella cultura occidentale*. A cura dell'Associazione Italiana di Cultura Classica (Delegazione di Pontedera) e del Liceo Scientifico «XXV Aprile» di Pontedera. Pisa: ETS, 1987, 53-69.
- Bruscagli 1991 = Bruscagli, Riccardo. "Vita d'eroe: l'Ercole". *Schifanoia* 12 (1991): 9-19. [Disponibile anche in Bruscagli 2003: 145-166]
- Cabani 1995 = Cabani, Maria Cristina. *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*. Napoli: Liguori, 1995.

- Cabani 2003 = Cabani, Maria Cristina. "L'ariostismo mediato della «Gerusalemme liberata». *Stilistica e metrica italiana* 3 (2003): 19-90. [Ora anche in Id. *L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino*. Pisa: ETS, 2005, 81-146]
- Careri 2010 = Careri, Giovanni. *La fabbrica degli affetti. La "Gerusalemme liberata" dai Carracci a Tiepolo*. Milano: il Saggiatore, 2010. [Ed. or. *Gestes d'amour et de guerre. La "Jérusalem délivrée: images et affects (XVIe-XVIII siècle)*. Paris: Edition de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.
- Caretti 1961 = Caretti, Lanfranco. *Ariosto e Tasso*. Torino: Einaudi, 1961.
- Carlino 2011 = Carlino, Marcello. *Poetica*. Napoli: Guida, 2011.
- Carne-Ross = Carne-Ross, D. S. "The One and the Many. A Reading of the *Orlando Furioso*". *Arion*, n.s., 3 (1976): 146-219.
- Casadei 1997 = Casadei, Alberto. *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*. Milano: Franco Angeli, 1997.
- Cases 1985 = Cases, Cesare. "La teoria del romanzo in Lukács e in Bachtin". In Id. *Su Lukács e altri saggi*. Torino: Einaudi, 1985, 110-121.
- Cavallo 1993 = Cavallo, Jo Ann. "L'*Orlando Furioso* nella critica anglo-americana (1986-1991)". *Lettere Italiane* 45 (1993): 129-149.
- Cavallo 1999a = Cavallo, Jo Ann. "Armida e la funzione della donna-maga nell'epica tassiana". *Torquato Tasso e la cultura estense*. A cura di Gianni Venturi. Firenze, Olschki, 1999, 99-114.
- Cavallo 1999b = Cavallo, Jo Ann. "Tasso's Armida and the Victory of Romance". *Renaissance Transactions: Ariosto and Tasso*. Ed. Valeria Finucci. Durham (NC): Duke University Press, 77-111.
- Cavallo 2004 = Cavallo, Jo Ann. *The Romance Epics of Boiardo, Ariosto, and Tasso. From Public Duty to Private Pleasure*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 2004.
- Cerasuolo 1995 = Cerasuolo, Salvatore. "Storia critica dell'*Ars Poetica* dal Landino al Maggi". In *Lecture oraziane*. A cura di Marcello Gigante e Salvatore Cerasuolo. Napoli: Dipartimento di Filologia Classica dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, 1995, 267-289.
- Chemello 1982 = Chemello, Adriana. "Tempo lineare vs tempo circolare. La codificazione del "tempo epico" nel Cinquecento". In Baldassarri 1982b: 57-90.
- Chiappelli 1957 = Chiappelli, Fredi. *Studi sul linguaggio del Tasso epico*. Firenze: Le Monnier, 1957.

- Chiappelli 1981 = Chiappelli, Fredi. *Il conoscitore del caos. Una "vis abdita" nel linguaggio tassesco*. Roma, Bulzoni: 1981.
- Chiereghin 2011 = Chiereghin, Franco. *Rileggere la "Scienza della logica" di Hegel. Ricorsività, retroazioni, ologrammi*. Roma: Carocci, 2011.
- Chiodo 1998 = Chiodo, Domenico. *Torquato Tasso poeta gentile*. Bergamo: Centro Studi Tassiani, 1998.
- Clark-Holquist = Clark, Katerina e Michael Holquist. *Michail Bachtin*. Bologna: il Mulino, 1991. [Ed. or. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge (Mass.): Belknap Press of Harvard University Press, 1984]
- Confalonieri 2008a = Confalonieri, Corrado. "Alle radici dell'uomo-pianta. Fonti classiche per Dante, Boccaccio, Ariosto e Tasso". *Campi immaginabili* 38-39 (2008): 24-36.
- Confalonieri 2008b = "'Perché mi schiante?'. L'uomo-pianta nella letteratura italiana". *Critica letteraria* 140, 36.3 (2008): 447-465.
- Confalonieri 2008-2010 = Confalonieri, Corrado. "Nota su Erminia. Una rima delle Stanze di Poliziano nella *Liberata*". *Studi Tassiani* 56-57-58 (2008-2009-2010): 387-392.
- Confalonieri 2012a = Confalonieri, Corrado. "*Membra disiecta*. Olindo e Sofronia e l'epica dell'imperfezione". *Elephant & Castle* 7 (2012). [Online]
- Confalonieri 2012b = Confalonieri, Corrado. "L'impossibile (spazio dell') epos. Tasso, Omero e la logica simmetrica". *Prospero* 17 (2012): 11-39.
- Confalonieri 2013 = Confalonieri, Corrado. "Quale Virgilio? Note sul finale del *Furioso*". In *Speciale Ariosto. Il labirinto della citazione. L'"Orlando furioso" da Ariosto a Calvino*. A cura di Anna Maria Cabrini. *Parole rubate* 7 (2013): 55-66. [Online]
- Confalonieri 2014 = Confalonieri, Corrado. "Platone tra maschera e smascheramento. Una rilettura dell'*Allegoria del poema* di Tasso". *Campi immaginabili* 48-49 (2013).
- Conte 1984 = Conte, Gian Biagio. *Virgilio: il genere e i suoi confini. Modelli del senso, modelli della forma in una poesia colta e 'sentimentale'*. Milano: Garzanti, 1984.
- Conte 1985 = Conte, Gian Biagio. *Memoria dei poeti e sistema letterario*. Edizione riveduta e aggiornata. Torino: Einaudi, 1985. [= Conte, Gian Biagio. *Memoria dei poeti e sistema letterario*. Prefazione di Cesare Segre. Palermo: Sellerio, 2012]
- Conte 2007 = Conte, Gian Biagio. *Virgilio. L'epica del sentimento*. Nuova edizione accresciuta. Torino: Einaudi, 2007.

- Conte-Barchiesi 1989 = Conte, Gian Biagio e Alessandro Barchiesi. "Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità". In *Lo spazio letterario di Roma antica. I. La produzione del testo*. Roma: Salerno Editrice, 1989, 81-114.
- Corlett 1989 = Corlett, William. *Community Without Unity. A Politics of Derridian Extravagance*. Durham (NC): Duke University Press, 1989.
- Dale 2006 = Dale, A. M., "Ethos and Dianoia: 'Character' and 'Thought' in Aristotle's *Poetics*". In Laird 2006a: 142-157
- de Del Giudice 1984a = *Western Jerusalem: University of California Studies on Tasso*. Edited by Luisa Del Giudice. New York: Out of London Press, 1984.
- D'Angelo 1989 = D'Angelo, Paolo. *Simbolo e arte in Hegel*. Roma-Bari: Laterza, 1989.
- D'Angelo 1992 = D'Angelo, Paolo. *Hegel e l'estetica*. In *Hegel. Guida storica e critica*. A cura di Pietro Rossi. Roma-Bari: Laterza, 120-151.
- De Jong 1987 = De Jong, Irene J. F. *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the "Iliad"*. Amsterdam: Gruner, 1987.
- Del Giudice 1984b = Del Giudice, Luisa. "Armida Virgo Fingens (The Broken Mirror)". In Del Giudice 1984a: 29-53.
- Della Terza 1963 = Della Terza, Dante. "L'esperienza petrarchesca del Tasso". *Studi Tassiani* 13 (1963): 70-86. [Già in inglese "Tasso's Petrarch Experience" in *Studies in the Renaissance* 10 (1963): 175-191. Poi anche in Della Terza 1979: 177-196.
- Della Terza 1965 = Della Terza, Dante. "Galileo letterato: considerazioni al Tasso". *Rassegna della letteratura italiana* 60.1 (1965): 77-91. [In versione inglese: "Galileo Man of Letters". *Galileo Reappraised*. Ed. Carlo L. Golino. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1966, 1-22; infine in Della Terza 1979: 197-221.
- Della Terza 1969 = Della Terza, Dante. "Tasso's Reading of Dante". *Dante Studies* 88 (1969): 103-126.
- Della Terza 1970 = Della Terza, Dante. "Tasso e Dante". *Belfagor* 25 (1970): 395-418, poi in 1979: 148-176.
- Della Terza 1979 = Della Terza, Dante. *Forma e memoria. Saggi e ricerche sulla forma letteraria da Dante a Vico*. Roma: Bulzoni, 1979.
- Della Terza 1997a = *Dal "Rinaldo" alla "Gerusalemme": il testo, la favola*. In A cura di Dante Della Terza. Atti del Convegno Internazionale di Studi "Torquato Tasso quattro secoli dopo", Sorrento 17-19 novembre 1994. Sorrento: Città di Sorrento-Eurograf, 1997.

- Della Terza 1987 = Della Terza, Dante. "La *Liberata* del Tasso tra storia ed invenzione". In Id. *Tradizione ed esegesi. Semantica dell'innovazione da Agostino a De Sanctis*. Padova: Liviana, 1987, 89-105. [Ed. or. "History and the Epic Discourse: Remarks on the Narrative Structure of Tasso's *Gerusalemme liberata*". *Quaderni d'italianistica* 1.1 (1980): 30-45]
- Della Terza 1997b = Della Terza, Dante. "Armida dalla *Liberata* alla *Conquistata*. Genesi ed evoluzione del personaggio". In Della Terza 1997a: 257-271.
- de Man 1975 = de Man, Paul. *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*. Introduzione di Eduardo Saccone. Napoli: Liguori, 1975. [Ed. or. *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1971]
- de Man 1984 = de Man, Paul. "Sulla resistenza alla teoria". *Nuova Corrente* 31, 93-94 (1984): 7-33.
- de Man 1986 = de Man, Paul. "Dialogue and Dialogism". In Id. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, 106-114. [Ed. or. in *Poetics Today* 4.1 (1983): 99-107]
- de Man 1987 = de Man, Paul. "Epistemologia della metafora". In *Allegorie della critica. Strategie della decostruzione nella critica americana*. A cura di Mario Ajazzi Mancini e Fabrizio Bagatti. Napoli: Liguori, 1987, 84-105 [Ed. or. "The Epistemology of Metaphor". *Critical Inquiry* 5.1 (1978): 13-30.
- de Man 1997 = de Man, Paul. *Allegorie della lettura*. Introduzione di Edoardo Saccone. Torino: Einaudi, 1997. [Ed. or. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven and London: Yale University Press, 1979]
- De Meijer 1985 = De Meijer, Pieter. *La questione dei generi*. In *Letteratura italiana*. Diretta da Alberto Asor Rosa. IV. *L'interpretazione*. Torino: Einaudi, 1985, 245-282.
- Derla 1978 = Derla, Luigi. "Sull'allegoria della *Gerusalemme Liberata*". *Italianistica* 7 (1978): 473-488.
- Derrida 1969 = Derrida, Jacques. *Della grammatologia*. Milano: Jaca Book, 1969. [Ed. or. *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit, 1967]
- Derrida 1975 = Derrida, Jacques. *Posizioni. Colloqui con Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta e Lucette Finas*. A cura di Giuseppe Sertoli. Verona: Bertani, 1975 [= Derrida, Jacques. *Posizioni: scene, atti, figure della disseminazione. Colloqui con Henri Ronse, Julia*

- Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta e Lucette Finas. A cura di Giuseppe Sertoli. Verona: Ombre corte, 1999]*
- Derrida 1989 = Derrida, Jacques. *La disseminazione*. A cura di Silvano Petrosino. Milano: Jaca Book, 1989. [Ed. or. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972]
- Derrida 1992 = Derrida, Jacques. *Il problema della genesi nella filosofia di Husserl*. Milano: Jaca Book, 1992. [Ed. or. *Le problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*. Paris: P. U. F., 1990]
- Derrida 1995 = Derrida, Jacques. *Politiche dell'amicizia*. Milano: Raffaello Cortina, 1995. [Ed. or. *Politique de l'amitié, suici de L'oreille de Heidegger*. Paris: Galilée, 1994]
- Derrida 1999 = Derrida, Jacques. *Aporie. Morire – Attendersi ai «limiti della verità»*. Milano: Bompiani, 1999. [Ed. or. *Apories. Mourir – s'attendre aux «limites de la vérité»*. Paris: Galilée, 1996]
- Derrida 2003 = Derrida, Jacques. *Stati canaglia. Due saggi sulla ragione*. Edizione italiana a cura di Laura Odello. Milano: Raffaello Cortina, 2003. [Ed. or. *Voyous. Deux essais sur la raison*. Paris: Galilée, 2003]
- Di Benedetto 2005 = "Canto XII". In Tomasi 2005: 297-313.
- Dionisotti 1967 = Dionisotti, Carlo. *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1967.
- Di Martino 2009 = Di Martino, Carmine. *Figure dell'evento. A partire da Jacques Derrida*. Milano: Guerini, 2009.
- Di Sacco 1997 = Di Sacco, Paolo. "Un episodio della critica cinquecentesca: la controversia Ariosto-Tasso". *Rivista di Letteratura Italiana* 15 (1997): 83-128.
- Di Santo 2012 = Di Santo, Federico. *Il poema epico rinascimentale e l'«Iliade»: dal Trissino al Tasso*. Tesi di dottorato. Pisa: Università di Pisa (Facoltà di lettere e filosofia), 2012.
- Doglio 1999 = Doglio, Maria Luisa. "Tasso 'architetto' dell'epica poesia nel Dialogo di Camillo Pellegrino". *Giornale storico della letteratura italiana* 176 (1999): 481-502.
- Doležel 1990 = Doležel, Lubomír. *Poetica occidentale. Tradizione e progresso*. A cura di Adelheid Conte. Torino: Einaudi, 1990. [Ed. or. *Occidental Poetics. Tradition and Progress*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1990]
- Donini 1997 = "Poetica e Retorica". In Berti 1997: 327-363.
- Donini 2008 = Donini, Pierluigi. "Introduzione". In Aristotele 2008: VII-CLXXXII.

- DuBois 2001 = DuBois, Page. *Trojan Horses. Saving the Classic from Conservatives*. New York-London: New York University Press, 2001].
- Düring 1976 = Düring, Ingemar. *Aristotele*. Edizione italiana aggiornata. Milano: Mursia, 1976. [Ed. or. *Aristoteles: Darstellung und Interpretation seines Denkens*. Heidelberg: Winter, 1966]
- Durling 1965 = Durling Robert M., *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*. Cambridge: Harvard University Press, 1965.
- Doody 2009 = Doody, Margaret Anne. *La vera storia del romanzo*. Palermo: Sellerio, 2009. [Ed. or. *The True Story of the Novel*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1996]
- Eco 2002 = Eco, Umberto. "La Poetica e noi". In Id., *Sulla letteratura*. Milano: Bompiani, 2002, 253-273. [Ed. or. "D'Aristotele a Poe". In *Nos grecs et leurs modernes. Les stratégies contemporaines d'appropriation de l'antiquité*. Textes réunis par Barbara Cassin. Paris: Seuil, 1992, 281-302]
- Elmer 2013 = Elmer, David F. *The Poetics of Consent: Collective Decision Making and the "Iliad"*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2013.
- Else 1957 = Else, Gerard F. *Aristotle's Poetics. The Argument*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1957.
- Erspamer 1982 = Erspamer, Francesco. *La biblioteca di Don Ferrante. Duello e onore nella cultura del Cinquecento*. Roma: Bulzoni, 1982.
- Erspamer 1989 = Erspamer, Francesco. "Il «pensiero debole» di Torquato Tasso". In *La menzogna*. A cura di Franco Cardini. Firenze: Ponte alle Grazie, 1989, 120-136.
- Erspamer 2003 = Erspamer, Francesco. "Liberating the *Liberata*: Forests and Madness". *Rinascimento* (2003): 131-157.
- Erspamer 2009 = Erspamer, Francesco. *La creazione del passato. Sulla modernità culturale*. Palermo: Sellerio, 2009.
- Fabbri 2000 = Fabbri, Paolo. *Elogio di Babele*. Roma: Meltemi, 2000.
- Farinelli 1992 = Farinelli, Franco. *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*. Scandicci: La Nuova Italia, 1992.
- Frischer 1991 = Frischer, Bernard. *Shifting Paradigms. New Approaches to Horace's "Ars Poetica"*. Atlanta (Georgia): Scholars Press, 1991.
- Farrell 1999 = Farrell, Joseph. "Walcott's *Omeros*. The Classical Epic in a Postmodern World". In *Epic Traditions in the Contemporary World. The Poetics of Community*. Edited by Margaret Beissinger, Jane Tylus and

- Susanne L. Wofford. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1999, 270-296.
- Feeney 1986 = Feeney, Denis C. "Epic Hero and Epic Fable". *Comparative Literature* 38.2 (Spring 1986): 137-158.
- Feeney 1991 = Feeney, Denis C. *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Ferguson 1983 = Ferguson, Margaret W. *Trials of Desire. Renaissance Defense of Poetry*. New Haven and London: Yale University Press, 1983.
- Ferretti 2010 = Ferretti, Francesco. *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella «Gerusalemme liberata»*. Pisa: Pacini, 2010.
- Fichter 1982 = Fichter, Andrew. *Poets Historical. Dynastic Epic in the Renaissance*. New Haven and London: Yale University Press, 1982.
- Finucci 1999 = *Renaissance Transactions. Ariosto and Tasso*. Edited by Valeria Finucci. Durham (NC): Duke University Press, 1999.
- Flamend 1984 = Flamend, Jan. "Il concetto di genere in Bachtin". *L'immagine riflessa* 7, 1-2 (1984): 285-295.
- Foltran 1992-1993 = Foltran, Daniela. "Dalla *Liberata* alla *Conquistata*: intertestualità virgiliana e omerica nel personaggio di Argante". *Studi Tassiani* 40-41 (1992-1993): 89-134.
- Foltran 1997 = Foltran, Daniela. "Il topos narrativo della pianta parlante da Virgilio a Tasso". *Studi Tassiani* 45 (1997): 209-229.
- Fórnari 1549 = *La spositione di m. Simon Fornari da Rheggio sopra l'Orlando Furioso di m. Ludovico Ariosto*. Firenze: Lorenzo Torrentino, 1549.
- Fournel 1991 = Fournel, Jean-Louis. "Il 'camaleonte' e il 'cuoco'. Sperone Speroni e la critica del romanzo". *Schifanoia* 12 (1991): 105-109.
- Fragnito 1997 = Fragnito, Gigliola. *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*. Bologna: il Mulino, 1997.
- Fragnito 2005 = Fragnito, Gigliola. *Proibito capire. La Chiesa e il volgare nella prima età moderna*. Bologna: il Mulino, 2005.
- Freeden 2008 = Freedon, Michael. *Ideologia*. Torino: Codice Edizioni, 2008. [Ed. or. *Ideology*. Oxford: Oxford University Press, 2003]
- Freud 1970 = Freud, Sigmund. *Psicopatologia della vita quotidiana [Zur Psychopathologie des Alltagslebens, 1904]*. In Id. *Opere*. Vol. IV (1900-1905). *Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*. Edizione diretta da Cesare Musatti. Torino: Boringhieri, 1970, 57-297.
- Freud 1972 = Freud, Sigmund. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*. [Der Witz und seine Beziehung zum Umbewußten, 1905]. In

«In guisa d'acqua che rinchiusa ingorga»

- Id. *Opere*. Vol.V (1905-1908). *Il motto di spirito e altri scritti*. Edizione diretta da Cesare Musatti. Torino: Boringhieri, 1972.
- Freud. 1977a = Freud, Sigmund. *Il perturbante* [*Das Unheimliche*, 1919]. In Id. *Opere*. Vol. IX (1917-1923). *L'Io e l'Es e altri scritti*. Edizione diretta da Cesare Musatti. Torino: Boringhieri, 1977, 81-114.
- Freud 1977b = Freud, Sigmund. *Al di là del principio di piacere* [*Jenseits des Lustprinzips*, 1920]. In Id. *Opere*. Vol. IX (1917-1923). *L'Io e l'Es e altri scritti*. Edizione diretta da Cesare Musatti. Torino: Boringhieri, 1977, 193-249.
- Freud 1978 = Freud, Sigmund. *La negazione* [*Die Verneinung*, 1925]. In Id. *Opere*. Vol. X (1924-1929). *Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*. Edizione diretta da Cesare Musatti. Torino: Boringhieri, 1978, 197-201.
- Fusillo 2002 = Fusillo, Massimo. "Fra epica e romanzo". *Il romanzo*. A cura di Franco Moretti. Vol. IV. *Le forme*. Torino: Einaudi, 2002, 5-34.
- Fusillo 2009 = Fusillo, Massimo. *Estetica della letteratura*. Bologna: il Mulino, 2009.
- Gadda 1988 = Gadda, Carlo Emilio. *La cognizione del dolore*. In Id. *Romanzi e racconti I*. A cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini, Emilio Manzotti. Milano: Garzanti, 1988.
- Galilei 1970² = Galilei, Galileo. "Considerazioni al Tasso". In Id. *Scritti letterari*. A cura di A. Chiari. Firenze: Le Monnier, 1970², 487-635.
- Gellrich 1984 = Gellrich, Michelle. "Aristotle's Poetics and the Problem of Tragic Conflict". *Ramus* 13 (1984): 155-69.
- Gellrich 1988 = Gellrich, Michelle. *Tragedy and Theory. The Problem of Conflict since Aristotle*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Genette 1981 = Genette, Gérard. *Introduzione all'architetto*. Parma: Pratiche, 1981. [Ed. or. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979]
- Genette 1989 = Genette, Gérard. *Soglie. I dintorni del testo*. A cura di Camilla Maria Cederna. Torino: Einaudi, 1989. [Ed. or. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987]
- Genette 1997 = Genette, Gérard. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi, 1997. [Ed. or. *Palympstes. La Littérature au second degree*. Paris: Seuil, 1982]
- Genot 1974 = Genot, Gerard. "I gran giochi del caso e della sorte". *Saggio sulla topologia funzionale della "Gerusalemme Liberata"*. Nanterre: Institut d'études italiennes, 1974.

- Getto 1977 = Getto, Giovanni. *Nel mondo della «Gerusalemme»*. Roma: Bonacci, 1977.
- Gigante 1996 = Gigante, Claudio. «*Vincer pariami più sé stessa antica*». *La «Gerusalemme conquistata» nel mondo poetico di Torquato Tasso*. Napoli: Bibliopolis, 1996.
- Gigante 2003a = Gigante, Claudio. *Esperienze di filologia cinquecentesca*. Roma: Salerno Editrice, 2003.
- Gigante 2003b = Gigante Claudio. “Dal ‘cantiere’ dell’autografo alla composizione a stampa. L’elaborazione della *Gerusalemme conquistata*”. In Gigante 2003a: 156-201.
- Gigante 2003c = Gigante, Claudio. “Un’interpretazione dell’*Italia liberata dai Goti*”. In Gigante 2003a: 46-79.
- Gigante 2003d = Gigante, Claudio. “Una scrittura «intralciata e difficile». Storia e descrizione del manoscritto della *Conquistata*”. In Gigante 2003a: 202-227.
- Gigante 2005 = “Canto XIX”. In Tomasi 2005: 477-498.
- Gigante 2007 = Gigante, Claudio. *Tasso*. Roma: Salerno Editrice, 2007.
- Gigante 2010 = Gigante, Claudio. “Epica e romanzo in Trissino”. In Gigante-Palumbo 2010: 291-320.
- Gigante-Palumbo 2010 = *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*. Atti del Convegno Internazionale, Namur-Bruxelles, 19-21 dicembre 2007. A cura di Claudio Gigante e Giovanni Palumbo. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang, 2010.
- Gigante-Sberlati 2003 = Gigante, Claudio e Francesco Sberlati. “Le discussioni sull’*Orlando furioso* e sulla *Gerusalemme liberata*”. In *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. XI. Roma: Salerno Editrice, 2003, 369-435.
- Giglioli 2014 = Giglioli, Daniele. *Critica della vittima. Un esperimento con l’etica*. Roma: Nottetempo, 2014.
- Ginsburg-Nandrea 2003 = Ginsburg, Michal Peled e Lorri G. Nandrea. “La prosa del mondo”. In *Il romanzo*. A cura di Franco Moretti. Vol. IV. *Temi, luoghi, eroi*. Torino: Einaudi, 2003, 85-110.
- Giordano Orsini 1975 = Giordano Orsini, Gian Napoleone. *Organic Unity in Ancient and Later Poetics. The Philosophical Foundation of Literary Criticism*. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1975.
- Giraldi Cinzio 1973 = Giraldi Cinzio, Gian Battista. *Scritti critici*. A cura di Camillo Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973.

- Giraldi 2002a = Giraldi Cinthio, Giovan Battista. *Discorsi intorno al comporre*, rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90. A cura di Susanna Villari. Messina: Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002.
- Giraldi 2002b = Giraldi Cinthio, Giovan Battista. *Discorso intorno al comporre de' romanzi*. In Giraldi 2002a: 11-204.
- Girard 1965 = Girard, René. *Menzogna romantica e verità romanzesca*. Milano: Bompiani, 1965. [Ed. or. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1961]
- Girardi 1997 = Girardi, Maria Teresa. "Tasso, Speroni e la cultura padovana". In Borsetto-Da Rif 1997: 63-77.
- Girardi 2002 = Girardi, Maria Teresa. *Tasso e la nuova «Gerusalemme». Studio sulla 'Conquistata' e sul 'Giudicio'*. Napoli: ESI, 2002.
- Godard 1987 = Godard, Alain. "Du «capitano» au «cavalier sovrano». Godefroi de Bouillon dans le *Jérusalem conquise*". In *Réécritures III. Commentaires, parodies, variations dans la poésie italienne de la Renaissance*. Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle – Centre de Recherche sur la Renaissance Italienne, 1987, 205-264.
- Godard 2007 = Godard, Alain. "Sur l'«erreur» de Godefroi (*Jérusalem délivrée*, chant XI)". *Italies* 11 (2007): 37-55.
- Golden 2010 = Golden, Leon. "Reception of Horace's *Ars Poetica*". In *A Companion to Horace*. Edited by Gregson Davis. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.
- Gough 2001 = Gough, Melinda J. "Tasso's Enchantress, Tasso's Captive Woman". *Renaissance Quarterly* 54.2 (2001): 523-552.
- Greene 1963 = Greene Thomas M. *The Descent from Heaven. A Study on Epic Continuity*. New Haven and London: Yale University Press.
- Gregory, Tobias. *From Many Gods to One. Divine Action in Renaissance Epic*. Chicago: University of Chicago Press.
- Greimas-Courtès 2007 = Greimas Algirdas Julien e Joseph Courtés 2007². *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. A cura di Paolo Fabbri, Milano, Bruno Mondadori [Prima ed. italiana: Firenze, La Casa Usher, 1979].
- Günsberg 1987a = Günsberg, Maggie. "'Donna liberata'? The Portrayal of Women in the Italian Renaissance Epic". *The Italianist* 7 (1987): 7-35.
- Günsberg 1987b = Günsberg, Maggie. "The Mirror Episode in Canto XVI of the *Gerusalemme Liberata*". *The Italianist* 3 (1983): 30-46.

- Günsberg 1998 = Günsberg, Maggie. *The Epic Rhetoric of Tasso. Theory and Practice*. Oxford: European Humanities Research Centre of the University of Oxford, 1998.
- Güntert 1989 = Güntert, Georges. *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni. Saggio sulla «Gerusalemme liberata»*. Pisa: Pacini.
- Güntert 1997 = Güntert, Georges “«De' miei secreti sono signore»: reticenze e chiarimenti nelle Lettere poetiche del Tasso”. In Borsetto-Da Rif 1997: 285-296.
- Hainsworth 1997 = Hainsworth, John Bryan. *Epica*. Scandicci: La Nuova Italia, 1997. [Ed. or. *The Idea of Epic*. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 1991]
- Hall 2013 = Hall, Crystal. *Galileo's Reading*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Halliwell 1986 = Halliwell, Stephen. *Aristotle's Poetics*. London: Duckworth, 1986.
- Halliwell 2006 = Halliwell, Stephen. “Plato and Aristotle on the Denial of Tragedy”. In Laird 2006a: 115-141.
- Hammer 2002 = Hammer, Dean. *The “Iliad” as Politics: The Performance of Political Thought*. Norman: University of Oklahoma Press, 2002.
- Hathaway 1962 = Hathaway, Baxter. *The Age of Criticism. The Late Renaissance in Italy*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1962.
- Heidegger 2005 = Heidegger, Martin. *Essere e tempo*. Nuova edizione a cura di Franco Volpi. Milano: Longanesi, 2005. [Ed. or. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer, 1927]
- Hegel 1967 = Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetica*. A cura di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro. Torino: Einaudi, 1967.
- Hegel 1968 = Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Scienza della logica*. Roma-Bari: Laterza, 1968. [Ed. or. *Wissenschaft der Logik*. Berlin: Dunkler und Humblot, 1831]
- Hegel 1972 = Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Scritti teologici giovanili*. A cura di Eugenio Mirri. Napoli: Guida, 1972. [Ed. or. *Hegel theologische Jugendschriften*. Herausgegeben von Herman Nohl. Tübingen: Mohr, 1967]
- Hegel 1983 = Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*. Roma-Bari: Laterza, 1983. [Ed. or. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. Heidelberg: Osswald, 1830]

«In guisa d'acqua che rinchiusa ingorga»

- Hegel 2000 = Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia dello spirito*. Milano: Bompiani, 2000. [Ed. or. *Phänomenologie des Geistes*. Bamberg und Würzburg: Joseph Anton Goebhardt, 1807]
- Hegel 2003 = Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lezioni sulla filosofia della storia*. A cura di Giovanni Bonacina e Livio Sichirollo. Roma-Bari: Laterza, 2003.
- Hegel 2006 = Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lineamenti di filosofia del diritto*. Milano: Bompiani, 2006. [Ed. or. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Berlin: Nicolaischen Buchhandlung, 1821]
- Held 1985 = Held, George F. "The Meaning of *ethos* in Aristotle's *Poetics*". *Hermes* 113 (1985): 280-293.
- Held 1995 = Held, George F. *Aristotle's Teleological Theory of Tragedy and Epic*. Heidelberg: Winter, 1995.
- Hempfer 1984 = Hempfer, Klaus W. "Un criterio di validità per interpretazioni. L'epica cavalleresca italiana del Rinascimento". *Intersezioni* 4.2 (1984): 289-320.
- Hempfer 1988 = Hempfer, Klaus W. "Il concetto di decostruzione e l'episodio di Alcina". In Id. *Testi e contesti. Saggi post-ermeneutici sul Cinquecento*. Napoli: Liguori, 1998, 119-146 [Ed. or. *Dekonstruktion sinnkonstitutiver Systeme in Ariosts "Orlando Furioso"*. In *Ritterepik der Renaissance*, Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums Berlin 29.03 bis 03.04.1987. Herausgegeben von K. W. Hempfer. Stuttgart-Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1989, 277-298]
- Hempfer 2004 = Hempfer, Klaus W. *Lecture discrepanti. La ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento*, Modena, Panini, 2004. [Ed. or. *Diskrepante Lektüren. Die Orlando Furioso-Rezeption im Cinquecento: historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*. Stuttgart-Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1987]
- Herrick 1946 = Herrick, Marvin Theodore. *The Furion of Horatiain and Aristotelian Literary Criticism: 1531-1555*. Urbana: The University of Illinois Press, 1946.
- Hiebel 1980 = Hiebel, Hans H. *Individualität und Totalität. Zur Geschichte und Kritik des bürgerlichen Poesiebegriffs von Gottsched bis Hegel anhand der Theorien über Epos und Roman*. Bonn: Bouvier, 1980².
- Hillis 2005 = Hillis, Philip. *Horace*. London: Duckworth, 2005.
- Iovine 1980 = Iovine, Francesco. *La «licenza del fingere». Note per una lettura della «Liberata»*. Roma: Bulzoni, 1980.

- Jackson 1982 = Jackson, William Thomas Hobdell. *The Hero and the King. An Epic Theme*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Jameson 1975 = Jameson, Fredric. *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura del XX secolo*. Introduzione di Franco Fortini. Napoli: Liguori, 1975. [Ed. or. *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press 1974]
- Jameson 1990 = Jameson, Fredric. *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*. Milano: Garzanti, 1990. [Ed. or. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1981]
- Janko 1984 = Janko, Richard. *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics II*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1984 [= London: Duckworth, 1984]
- Jauss 1988 = Jauss, Hans Robert. *Estetica della ricezione*. A cura di Antonello Giugliano, introduzione di Anna Mattei. Napoli: Guida, 1988.
- Javitch 1980 = Javitch, Daniel. "Cantus Interruptus in the *Orlando Furioso*". *Modern Language Notes* 95 (1980): 66-80. [Ora in traduzione italiana in Javitch 2012a: 75-88]
- Javitch 1985 = Javitch, Daniel. "The Imitation of Imitations in the *Orlando Furioso*". *Renaissance Quarterly* 38 (1985): 215-239. [Ora in traduzione italiana in Javitch 2012a: 39-57]
- Javitch 1988 = Javitch, Daniel. "Self-Justifying Norms in the Genre Theories of Italian Renaissance Poets". *Philological Quarterly* 67.2 (1988): 195-217.
- Javitch 1998 = Javitch, Daniel. "La nascita della teoria dei generi letterari nel Cinquecento". *Italianistica* 27.2 (1998): 177-197.
- Javitch 1999a = Javitch, Daniel. *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando Furioso»*, Milano, Bruno Mondadori, 1999. [Ed. or. *Proclaiming a Classic. The Canonization of 'Orlando Furioso'*. Princeton: Princeton University Press, 1991]
- Javitch 1999b = Javitch, Daniel. "Dietro la maschera dell'aristotelismo: innovazioni teoriche nei *Discorsi dell'arte poetica*". In Venturi 1999: 523-533.
- Javitch 1999c = Javitch, Daniel. "The Grafting of Virgilian Epic in *Orlando Furioso*". In Finucci 1999: 56-76. [Ora in traduzione italiana in Javitch 2012a: 59-73]

- Javitch 1999d = Javitch, Daniel. "The Assimilation of Aristotle's *Poetics* in Sixteenth-Century Italy". In *The Cambridge History of Literary Criticism*. Ed. Glyn P. Norton. vol. 3. *The Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 53-65.
- Javitch 2001 = Javitch, Daniel. "On the Rise of Genre-specific Poetics in the Sixteenth Century". In Andersen-Haarberg 2001a: 127-144.
- Javitch 2003 = Javitch, Daniel. "Lo spettro del romanzo nella teoria sull'epica del sedicesimo secolo". *Rinascimento* 43 (2003): 159-176.
- Javitch 2007 = Javitch, Daniel. "Tasso's Critique and Incorporation of Chivalric Romance: His Transformation of Achilles in the *Gerusalemme Liberata*". *International Journal of the Classical Tradition* 13.4 (2007): 515-527.
- Javitch 2010 = Javitch, Daniel. "Reconsidering the Last Part of *Orlando Furioso*: Romance to the Bitter End". *Modern Language Quarterly* 71 (2010): 385-405. [Ora in traduzione italiana in Javitch 2012a: 117-132]
- Javitch 2012a = Javitch, Daniel. *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'«Orlando Furioso»*. Lucca: Maria Pacini Fazzi, 2012.
- Javitch 2012b = Javitch, Daniel. "Introduzione". In Javitch 2012a: 7-15.
- Jenni 1967 = Jenni, Adolfo. "Appunti sul Tasso". *Studi Tassiani* 17 (1967): 5-27.
- Jossa 1996 = Jossa, Stefano. *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*. Napoli: Vivarium, 1996.
- Jossa 1997 = Jossa, Stefano. "Proposte per una lettura dell'intertestualità tassiana". *Filologia e critica* 22 (1997): 105-123.
- Jossa 2002 = Jossa, Stefano. *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*. Roma: Carocci, 2002.
- Jossa 2013a = Jossa, Stefano. "Giraldi e Pigna sui romanzi: una polemica in contesto". *Critica letteraria* 41, 2-3 (2103): 533-552.
- Jossa 2013b = Jossa, Stefano. *Un paese senza eroi. L'Italia da Jacopo Ortis a Montalbano*. Roma-Bari: Laterza, 2013.
- Kay 1995 = Kay, Sarah. *The 'Chansons de geste' in the Age of Romance. Political Fictions*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Kennedy 1972 = Kennedy, William J. "The Problem of Allegory in Tasso's *Gerusalemme Liberata*". *Italian Quarterly* 15-16 (1972): 27-51.
- Kilpatrick 1990 = Kilpatrick, Ross Stuart. *The Poetry of Criticism. Horace, Epistles II and Ars Poetica*. Alberta (Canada): The University of Alberta Press, 1990.

- Klopp 1979 = Klopp, Charles. "Peregrino and Errante in the *Gerusalemme liberata*". *Modern Language Notes* 154 (1979): 61-76.
- Konstan 1994 = Konstan, David. *Sexual Symmetry. Love in the Ancient Novel and Related Genres*. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- Kuhn 1969 = Kuhn, Thomas S. *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*. Torino: Einaudi, 1969. [Ed. or. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: The University of Chicago Press, 1962]
- Laird 2006a = *Ancient Literary Criticism*, Edited by Andrew Laird, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- Laird 2007 = Laird, Andrew. "The *Ars Poetica*". In *The Cambridge Companion to Horace*. Edited by S.J. Harrison. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 132-143.
- Lanza 1987a = Lanza, Diego. "La simmetria impossibile: commedia e comico nella *Poetica* di Aristotele". In *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*. A cura di Cesare Questa. Urbino: Università degli Studi di Urbino, 1987, 65-80.
- Lanza 1987b = Lanza, Diego. "Come leggere oggi la *Poetica*?". In *Aristotele 1987*: 5-96.
- Lanza 1987c = Lanza, Diego. "Note". In *Aristotele 1987*: 117-250.
- Lanza 1988 = Lanza, Diego. "Da Aristotele a Orazio: l'unità discreta della poesia". Genova: Università di Genova (Facoltà di Lettere – Dipartimento di archeologia, filologia classica e loro tradizioni), 1988, 27-38.
- Larivaille 1987 = Larivaille, Paul. *Poesia e ideologia. Letture della "Gerusalemme Liberata"* Napoli, Liguori: 1987.
- Lavagetto 2002 = Lavagetto, Mario. *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*. Nuova edizione riveduta e ampliata. Torino: Einaudi, 2002.
- Leinkauf 1990 = Leinkauf, Thomas. *Il neoplatonismo di Francesco Patrizi come presupposto della sua critica ad Aristotele*. Firenze: La Nuova Italia, 1990.
- Longo 2005 = Longo, Nicola. "Canto II". In Tomasi 2005: 25-46.
- Looney 1996 = Looney, Dennis. *Compromising the Classics. Romance Epic Narrative in the Italian Renaissance*. Detroit: Wayne State University Press, 1996.
- Lovatt 2013 = Lovatt, Helen. *The Epic Gaze. Vision, Gender and Narrative in Ancient Epic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

- Lucas 1986 = Aristotle. *Poetics*. Edited by Donald William Lucas. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- Lukács 1972 = Lukács, György. *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forma della grande epica*. Introduzione di Alberto Asor Rosa. Roma: Newton Compton, 1972. [Ed. or. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlin: Cassirer, 1920]
- Lukács-Bachtin 1976 = Lukács, György e Michail Bachtin *et alii*. *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*. A cura di Vittorio Strada. Torino: Einaudi, 1976.
- Macintyre 1981 = Macintyre, Alasdair. *After Virtue. A Study in Moral Theory*. London: Duckworth, 1981.
- Madelénat 1986 = Madelénat, Daniel. *L'épopée*. Paris: P. U. F., 1986.
- Mancina 1991 = Mancina, Claudia. *Differenze nell'eticità. Amore famiglia società civile in Hegel*. Napoli: Guida, 1991.
- Manzoni 1973 = Manzoni, Alessandro. *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e invenzione [1845]*. In Id. *Tutte le opere*. A cura di Mario Martelli. Firenze: Sansoni, 1973, vol. II, 1727-1763.
- Marongiu 1996 = Marongiu, Paola. "Riflessi del II libro dell'Eneide nella Gerusalemme liberata". *Esperienze letterarie* 22 (1996): 61-76.
- Martinelli 1983 = Martinelli, Alessandro *La demiurgia della scrittura poetica. 'Gerusalemme liberata'*. Firenze: Olschki. 1983.
- Martindale 1993 = Martindale, Charles. *Redeeming the Text. Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Matte Blanco 1995 = Matte Blanco, Ignacio. *Pensare, sentire, essere. Riflessioni cliniche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo*. Introduzione di Pietro Bria. Torino: Einaudi, 1995. [Ed. or. *Thinking, Feeling, and Being. Clinical Reflections on the Fundamental Antinomy of Human Beings and World*. London and New York: Routledge, 1988]
- Matte Blanco 2000 = Matte Blanco, Ignacio. *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*. Nuova edizione. Introduzione e cura di Pietro Bria, prefazione di Remo Bodei. Torino: Einaudi, 2000. [Ed. or. *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*. London: Duckworth, 1975]
- Mazzacurati 1974 = Mazzacurati, Giancarlo. *Forma e ideologia. Dante, Boccaccio, Straparola, Manzoni, Nievo, Verga, Svevo*. Napoli: Liguori, 1974.

- Mazzacurati 1977 = Mazzacurati, Giancarlo. *Conflitti di culture nel Cinquecento*. Napoli: Liguori, 1977.
- Mazzacurati 1985 = Mazzacurati, Giancarlo. *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*. Bologna: il Mulino, 1985.
- Mazzacurati 1996 = Mazzacurati, Giancarlo. "Dall'eroe errante al funzionario di Dio". In Id. *Rinascimenti in transito*. Roma: Bulzoni, 1996, 79-88. [Già in *Cheiron* 6 (1986): 25-36]
- Mazzoni 2005 = Mazzoni, Guido. *Sulla poesia moderna*. Bologna: il Mulino, 2005.
- Mazzoni 2011 = Mazzoni, Guido. *Teoria del romanzo*. Bologna: il Mulino, 2011.
- Mc Kinney 1989 = McKinney, Ronald. "The Origins of Postmodernism: the Ariosto-Tasso Debate". *Philosophy Today* 33 (1989): 232-244.
- Menegoni, Francesca. *Soggetto e struttura dell'agire in Hegel*. Trento: Verifiche, 1993.
- Migiel 1987a = Migiel, Marilyn. "Tasso's Erminia: Telling an Alternate Story". *Italica* 64 (1987): 62-75.
- Migiel 1987b = Migiel, Marilyn. "Secrets of a Sorceress: Tasso's Armida". *Quaderni d'italianistica* 8 (1987): 149-166.
- Migiel 1993 = Migiel, Marylin. *Gender and Genealogy in Tasso's «Gerusalemme liberata»*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1993
- Miller 2000 = Miller, Dean A. *The Epic Hero*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2000.
- Minturno 1971 = Minturno, Antonio Sebastiano. *L'arte poetica*. München: Fink, 1971. [Ristampa anastatica dell'edizione originale (Venezia, Valvassori, 1564)]
- Monorchio 1987 = Monorchio, Giuseppe. "Valori pubblici e privati nel duello tra Raimondo e Argante nella *Gerusalemme liberata*". *Selecta* 8 (1987): 83-89.
- Monorchio 1992 = Monorchio, Giuseppe. "I duelli di Tancredi e la trasformazione ideologica del personaggio". *Quaderni di italianistica* 13 (1992): 5-25.
- Monorchio 1998 = Monorchio, Giuseppe. *Lo specchio del cavaliere: il duello nella trattatistica e nell'epica rinascimentale*. Ottawa: Canadian Society for Italian Studies, 1998.
- Moretti 1994 = Moretti, Franco. *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine"*. Torino: Einaudi, 1994.

- Moretti-Pepe 1997 = *Torquato Tasso e l'Università*. Atti del Convegno Internazionale, Ferrara, 14-16 dicembre 1995. A cura di Walter Moretti e Luigi Pepe. Firenze: Olschki, 1997.
- Moretti-Tognoli 1991 = Moretti, Walter e Rita Tognoli. "Il 'romanzo' nell'Università di Ferrara durante il sec. XVI". In *La rinascita del sapere. Libri e maestri dello Studio ferrarese*. A cura di Patrizia Castelli. Venezia: Marsilio, 1991, 189-199.
- Murrin 1980 = Murrin, Michael. *The Allegorical Epic. Essays in its Rise and Decline*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- Natali 1996 = Natali, Giulia. "Lascivie liriche. Petrarca nella *Gerusalemme liberata*". *La cultura* 34.1 (1996): 25-73.
- Natali 1998a = Natali, Giulia. "Petrarca politico nella *Gerusalemme liberata*". *La cultura* 36.3 (1998): 377-398.
- Natali 1998b = Natali, Giulia. "Ancora sul lessico petrarchesco *Gerusalemme liberata*". *Esperienze letterarie* 23.4 (1998): 29-54.
- Nietzsche 1965 = Nietzsche, Friedrich. *Umano, troppo umano [Menschliches, Allzumenschliches, 1878-1879]*. A cura di Giorgio Colli e Mazzino Montanari: Milano: Adelphi, 1965.
- Oksenberg Rorty 1992 = *Essays on Aristotle's Poetics*. Ed. Amélie Oksenberg Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Oldrini 1994 = Oldrini, Guido. *L'estetica di Hegel e le sue conseguenze*. Roma-Bari: Laterza, 1994.
- Olini 1985a = Olini, Lucia. "Dalle direzioni di lettura alla revisione del testo: Tasso tra *Allegoria del poema* e *Giudizio*". *La rassegna della letteratura italiana* 89.1 (1985): 53-68.
- Olini 1985b = Olini, Lucia. "Dalla «Gerusalemme terrena» alla «Gerusalemme celeste». Rinaldo e Armida *vs* Armida e Riccardo". *Studi Tassiani* 33 (1985): 69-87.
- Omero 1997 = Omero, *Iliade*, Torino: Einaudi-Gallimard, 1997.
- Orlando 1992 = Orlando, Francesco. *Per una teoria freudiana della letteratura*. Nuova edizione ampliata. Torino: Einaudi, 1992.
- Orlando 1996 = Orlando, Francesco. *L'altro che è in noi. Arte e nazionalità*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.
- Orlando 1997 = Orlando, Francesco. *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. Nuova edizione ampliata. Torino: Einaudi, 1997.
- Paduano 1997 = Paduano, Guido. "Le scelte di Achille". In *Omero 1997*: IX-XLIX.

- Paduano 1998a = Paduano, Guido. "Il valore della letteratura". In Aristotele 1998: IX-XXIX.
- Paduano 1998b = Paduano, Guido. "Note". In Aristotele 1998, 69-94.
- Paduano 2008 = Paduano, Guido. *La nascita dell'eroe. Achille, Odisseo, Enea: le origini della cultura occidentale*. Milano: BUR, 2008.
- Pandolfi 1993 = Pandolfi, Claudia. *La datazione dell'«Ars Poetica» di Orazio*. Bologna: Clueb, 1993.
- Pappalardo 2009 = Pappalardo, Felice. *Teorie dei generi letterari*. Bari: B.A. Graphis, 2009.
- Parker 1979 = Parker, Patricia. *Inescapable Romance. Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton, Princeton University Press, 1979.
- Parry 1963 = Parry, Adam. "The Two Voices of Virgil's *Aeneid*". *Arion* (1963): 66-80.
- Patrizi 1735 = Patrizi, Francesco. "Parere in difesa di Lodovico Ariosto". In Tasso, Torquato. *Opere*. Venezia: Monti, vol. III, 149-160.
- Patrizi 1969-1971 = Patrizi, Francesco. Patrizi, Francesco. *Della poetica*. A cura di Danilo Aguzzi Barbagli. Firenze: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1969-1971, 3 voll.
- Patterson 1971 = Patterson, Annabel M. "Tasso and the Neoplatonism: the Growth of his Epic Theory". *Studies in the Renaissance* 18 (1971): 105-133.
- Pavlock 1990 = Pavlock, Barbara. *Eros, Imitation and Epic Tradition*. London: Ithaca, 1990.
- Pellegrino 1972 = Pellegrino, Camillo. *Il Carrafa, o vero della epica poesia. Dialogo di Camillo Pellegrino. All'Illustrissimo Signor Marco Antonio Carrafa [1584]*. In *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. A cura di Bernard Weinberg. Bari: Laterza, 1972, vol. III, 309-344.
- Petrocchi 1972 = Petrocchi, Giorgio. *I fantasmi di Tancredi*. Caltanissetta-Roma: Sciascia, 1982.
- Petrosino 1997 = Petrosino, Silvano. *Jacques Derrida e la legge del possibile*. Con una prefazione di Jacques Derrida. Milano: Jaca Book, 1997.
- Petrosino 2009 = Petrosino, Silvano. *Jacques Derrida. Per un avvenire al di là del futuro*. Roma: Studium, 2009.
- Picco 1996 = Picco, Giuliana. «Or s'indora ed or verdeggia». *Il ritratto femminile dalla 'Liberata' alla 'Conquistata'*. Firenze: Le Lettere, 1996.
- Pigna 1997 = Pigna, Giovan Battista. *I romanzi*. Edizione critica a cura di Salvatore Ritrovato. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1997.

- Pignatti 2002 = Pignatti, Franco. "Le morti di Argante e di Solimano: indagini intertestuali sulla *Liberata*". *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, 2 voll. A cura di Giorgio Patrizi. Roma: Bulzoni, 2002, 307-333.
- Plaisance 2004 = Plaisance, Michel. "I dibattiti intorno ai poemi dell'Ariosto e del Tasso nelle accademie fiorentine: 1582-1586". In *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence. Acts of an International Conference, Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001*. Edited by Massimiliano Rossi and Fiorella Gioffredi Superbi. Vol. 1, *Genre and Genealogy*. Florence: Olschki, 2004, 119-134.
- Praloran 2010 = Praloran, Marco. "Alcune ipotesi sulla presenza dei romanzi arturiani nell'*Orlando furioso*". In Gigante-Palumbo 2010: 265-290. [Disponibile anche in Praloran, Marco. *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*. Roma: Bulzoni, 2009].
- Putnam 2011 = Putnam, Michael C. J. *The Humanness of Heroes. Studies in the Conclusion of Virgil's «Aeneid»*. Amsterdam: Amsterdam University, 2011.
- Ponzio 2003 = Ponzio, Augusto. *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*. Milano: Bompiani, 2003.
- Poma 1964 = Poma, Luigi. "Nota filologica". In Tasso 1964: 263-270.
- Poma 1994 = Poma, Luigi. "La formazione della stampa B1 della *Liberata*". *Studi di filologia italiana* 52 (1994): 141-188. [Ora in Poma 2005: 87-144]
- Poma 1997 = Poma, Luigi. "La 'quaestio philologica' della *Liberata*". In Della Terza 1997: 95-111. [Ora in Poma 2005: 165-177]
- Poma 2005 = Poma, Luigi. *Studi sul testo della "Gerusalemme liberata"*. A cura di Franco Gavazzeni. Bologna: Clueb, 2005.
- Porcelli 1995 = *Torquato Tasso e la sua fortuna*. A cura di Bruno Porcelli *Italianistica* 24.2-3 (1995), numero monografico.
- Pozzi 1974 = Pozzi, Giovanni. *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1974
- Puccetti 1980 = Puccetti, Valter. "L'utopia difficile nella 'favola' della *Liberata*". *Paragone* 364 (1980): 40-70.
- Puggioni 2009 = *Ricerche tassiane*. Atti del Convegno di Studi – Cagliari, 21-22 ottobre 2005. A cura di Roberto Puggioni. Roma: Bulzoni, 2009.
- Putnam 1965 = Putnam, Michael C. J. *The Poetry of the "Aeneid"*. *Four Studies in Imaginative and Unity Design*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1965.

- Putnam 1985 = Putnam, Michael C. J. "Possesiveness, Sexuality and Heroism in the *Aeneid*". *Vergilius* 31 (1985): 1-21.
- Putnam 1995 = Putnam, Michael C. J. *Virgil's "Aeneid". Interpretation and Influence*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1995.
- Pollmann 1986 = Pollmann, Leo. *Das Epos in den romanischen Literaturen. Verlust und Wandlungen*. Stuttgart-Berlin-Köln: Kohlhammer, 1968.
- Quint 1983 = Quint, David. *Origin and Originality in Renaissance Literature. Versions of the Source*. New Haven and London: Yale University Press, 1983.
- Quint 1993 = Quint, David. *Epic and Empire. Politics and generic form from Virgil to Milton*, Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Quint 2000 = Quint, David. "The Debate Between Arms and Letters in the *Gerusalemme Liberata*" In Stewart-Cornish 2000: 241-266.
- Quante 2011 = Quante, Michael. *Il concetto hegeliano di azione*. Prefazione di Francesca Menegoni. Milano, Franco Angeli, 2011. [Ed. or. *Hegels Begriff der Handlung*. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1993]
- Rabel 1997 = Rabel, Robert J. *Plot and Point of View in the "Iliad"*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- Raimondi 1980 = Raimondi, Ezio. *Poesia come retorica*. Firenze: Olschki, 1980.
- Raimondi 1994 = Raimondi, Ezio. "Il narratore passionato". In Id. *I sentieri del lettore*. Vol. I. Bologna: il Mulino, 1994, 533-550.
- Ramachandran 2007 = Ramachandran, Ayesha. "Tasso's Petrarch: The Lyric Means to Epic Ends". *Modern Language Notes* 122.1 (2007): 186-208.
- Rasi 1980 = Rasi, Donatella. "Breve ricognizione di un carteggio cinquecentesco: B. Tasso e G. B. Giraldi". *Studi Tassiani* 28 (1980): 5-24.
- Rasi 1982 = Rasi, Donatella. "Diacronie cinquecentesche. «Unità» e «varietà», «verità» e «finzione» nella «favola epica»". In Baldassarri 1982b: 31-56.
- Rasi 1987a = Rasi, Donatella. "Proposte per una lettura dei *Discorsi intorno al comporre de i romanzi* di G.B. Giraldi Cinzio". In *Studi in onore di Vittorio Zaccaria*. A cura di Marco Pecoraro. Milano: Unicopli, 1987, 275-286.
- Rasi 1987b = Rasi, Donatella. "Tra epica classica e tradizione romanzesca: introduzione all'*Ercole* di G.B. Giraldi Cinzio". *Schifanoia* 4 (1987): 73-83.

- Rasi 1991 = Rasi, Donatella. "L'Ercole cortese di G.B. Giraldi Cinzio". In *Miscellanea di studi in onore di Marco Pecoraro. I. Da Dante a Manzoni*. A cura di Bianca Maria Da Rif e Claudio Griggio. Firenze: Olschki, 1991, 223-245.
- Regazzoni 2012 = Regazzoni, Simone. *Sfortunato il paese che non ha bisogno di eroi. Etica dell'eroismo*. Firenze: Ponte alle Grazie, 2012.
- Residori 1995 = Residori, Matteo. "Il Mago d'Ascalona e gli spazi del romanzo nella *Liberata*". In Porcelli 1995: 453-471.
- Residori 2004 = Residori, Matteo. *L'idea del poema. Studio sulla "Gerusalemme Conquistata" di Tasso*. Pisa: Scuola Normale Superiore, 2004.
- Residori 2009 = Residori, Matteo. *Tasso*. Bologna: il Mulino, 2009.
- Resta 2003 = Resta, Caterina. *L'evento dell'altro. Etica e politica in Jacques Derrida*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Rhu 1986 = Rhu, Lawrence F. "Tasso's First Discourse on the Art of Poetry as a Guide to the *Gerusalemme liberata*". *Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association* 7 (1986): 65-81.
- Rhu 1988 = Rhu, Lawrence F. "From Aristotle to Allegory: Young Tasso's Evolving Vision of the *Gerusalemme liberata*". *Italica* 65 (1988): 111-130.
- Rhu 1993 = Rhu, Lawrence F. *The Genesis of Tasso's Narrative Theory: English Translations of the Early Poetics and a Comparative Study of Their Significance*. Detroit: Wayne State University Press, 1993.
- Ricoeur 1967 = Ricoeur, Paul. *Dell'interpretazione. Saggio su Freud*. Milano: il Saggiatore, 1967. [Ed. or. *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris: Le Seuil, 1965]
- Rinaldi 1998-1999 = Rinaldi, Micaela. "La presenza di Francesco Patrizi da Cherso nell'avventura poetica di Torquato Tasso". *Atti dell'Accademia delle Scienze di Ferrara* 76 (1998-1999): 37-57.
- Rinaldi 1999 = Rinaldi, Micaela. "Torquato Tasso e Francesco Patrizi tra polemiche letterarie e incontri intellettuali". *Studi Tassiani* 47 (1999): 7-28.
- Rinaldi 2000a = Rinaldi, Micaela. "Il Parere in difesa di Lodovico Ariosto di Francesco Patrizi". *Studi e problemi di critica testuale* 60 (2000): 81-94.
- Rinaldi 2000b = Rinaldi, Micaela. "Il poema epico e la visione del mondo in Francesco Patrizi e in Torquato Tasso". In *Annali dell'Università di Ferrara*. Firenze: Le Lettere, 2000, 177-197.

- Rinaldi 2001 = Rinaldi, Micaela. *Torquato Tasso e Francesco Patrizi. Tra polemiche letterarie e incontri intellettuali*. Ravenna: Longo, 2001.
- Rinaldi 2008 = Rinaldi, Micaela. "Note su Francesco Patrizi da Cherso e la cultura del Cinquecento. Tra retorica e metafisica alla ricerca di un linguaggio universale". *Anecdota. Quaderni della Biblioteca L. A. Muratori di Comacchio*, 18.1 (2008): 43-53.
- Ritrovato 1996 = S. Ritrovato, "I romanzi di G. B. Pigna (1554): interpretazione di un genere moderno". *Studi e problemi di critica testuale* 52 (1996): 131-151.
- Ritrovato 1997a = Ritrovato, Salvatore. "Introduzione". In Pigna 1997: VII-LIII.
- Ritrovato 1997b = Ritrovato, Salvatore. "Romanzo e romanzesco nel Cinquecento". *Studi e problemi di critica testuale* 54 (1997): 95-114.
- Ritter 1970 = Ritter, Joachim. *Hegel e la Rivoluzione francese*. Napoli: Guida, 1970. [Ed. or. *Hegel un die französische Revolution*. Köln: Westdeutscher, 1957]
- Rosenmeyer 2006 = Rosenmeyer, Thomas G., "Ancient Literary Genres: A Mirage?". In Laird 2006a: 421-439.
- Roset 1993-1994 = Roset, Michela. *La teoria del romanzo in Hegel, Lukács e Bachtin*. Tesi di laurea in Storia della critica letteraria. Trieste: Università degli studi di Trieste, 1993-1994.
- Rossi 1971 = Rossi, Luigi Enrico. "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche". *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 18.1 (1971): 69-94.
- Rudd 1989 = Horace. *Epistles (Book II) and Epistle to the Pisones (Ars Poetica)*. Edited by Niall Rudd. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Ruggiero 2005 = Ruggiero, Raffaele. «*Il ricco edificio*». *Arte allusiva nella «Gerusalemme liberata»*. Firenze: Olschki, 2005.
- Russell 2006 = Russell, D. A. "Ars Poetica". In Laird 2006a: 325-345.
- Russo 2005 = "«Però prepongo a tutti il Petrarca». Appunti sull'epica tassiana e il canone petrarchesco". In Id. *Studi su Tasso e Marino*. Roma-Padova: Antenore, 2005, 3-38.
- Russo 2010 = Russo, Emilio. "Tasso e i «romanzi»". In Gigante-Palumbo 2010: 321-344.
- Ryan 1997 = Ryan, Eugene E. "Torquato Tasso e Francesco Patrizi nella controversia cinquecentesca sulla poesia". In Moretti-Pepe 1997: 213-226.

- Ryan 1998 = Ryan, Eugene E. "'Contraries as Principles'. Francesco Patrizi's Method of Criticizing Aristotle: An Examination of One Example". In *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*. A cura di Patrizia Castelli. Firenze: Olschki, 1998, 111-126.
- Sacchi 2006 = Sacchi, Guido. *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*. Pisa: Edizioni della Normale, 2006.
- Saccone 1974a = Saccone, Eduardo. *Il soggetto del "Furioso" e altri saggi tra Quattro e Cinquecento*. Napoli: Liguori, 1974.
- Saccone 1974b = Saccone, Eduardo. "Il «soggetto» del *Furioso*". In Saccone 1974a: 201-247.
- Saccone 1974c = Saccone, Eduardo. "Cloridano e Medoro. Con alcuni argomenti per una lettura del primo *Furioso*". In Saccone 1974a: 161-200.
- Sala Di Felice 2009 = Sala Di Felice, Elena. "Lo spettacolo dell'eroismo: i duelli nella *Gerusalemme liberata*". In Puggioni 2009: 31-74.
- Salviati 1588 = LO 'NFARINATO / SECONDO / OVVERO DELLO 'NFARINATO / ACCADEMICO DELLA / CRUSCA. / RISPOSTA AL LIBRO INTITOLATO / Replica di Camillo Pellegrino ec. / NELLA QUAL RISPOSTA SONO / incorporate tutte le scritture, passate tra detto / Pellegrino, e detti Accademici intorno / all'Ariosto, e al Tasso, in forma, / e ordine di Dialogo. / CON MOLTE DIFFICILI, CURIOSI, E / gravi, e nuove quistioni di Poesia, e loro discio / glimenti, e con la Tavola copiosissima. / IN FIRENZE / Per Anton Padovani. MDLXXXVIII.
- Salvucci 1989 = Salvucci, Pasquale. *L'eroe in Hegel*. Napoli: Guida, 1979.
- Sassetti 1913 = Sassetti, Filippo. *Discorso contro l'Ariosto*. A cura di Giuseppe Castaldi. *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei* 22 (1913): 484-533.
- Saussure 1967 = Saussure, Ferdinand de. *Corso di linguistica generale*. Introduzione, traduzione e commento di Tullio De Mauro. Roma-Bari: Laterza, 1967. [Ed. or. *Cours de linguistique générale*. Publié par Charles Bally et Albert Sechehaye. Avec la collaboration de Albert Riedlinger. Lausanne-Paris: Payot, 1916].
- Savoia 1984 = Savoia, Francesca. "Notes on the Metaphor the the Body in the *Gerusalemme liberata*". In Del Giudice 1984a: 57-70.
- Sberlati 2001 = Sberlati, Francesco. *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*. Roma: Bulzoni, 2001.

- Sbordone 1981 = Sbordone, Francesco. "La Poetica oraziana alla luce degli studi più recenti", *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II.31.3 (1981): 1866-1920.
- Scancarelli Seem 1990 = Scancarelli Seem, Laureen. "The Limits of Chivalry: Tasso and the End of the Aeneid". *Comparative Literature* 42.2 (Spring 1990): 116-125.
- Scarpati 1982 = Scarpati, Claudio. "Tasso, Sigonio, Vettori". In Id. *Studi sul Cinquecento italiano*. Milano: Vita e Pensiero, 1982, 156-200.
- Scarpati 1995a = Scarpati, Claudio. *Tasso, i classici e i moderni*. Padova: Antenore, 1995.
- Scarpati 1995b = Scarpati, Claudio. "Enea e Didone, Rinaldo e Armida". In *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, a cura di Luigi Belloni, Guido Milanese, Antonella Porro. 2 voll. Milano: Vita e Pensiero, 1995, 1325-1343.
- Schaeffer 1983 = Schaeffer, Jean Marie. "Du text eau genre. Notes sur la problématique générique". *Poétique* 53 (1983): 3-18.
- Schaeffer 1992 = Schaeffer, Jean Marie. *Che cos'è un genere letterario*. Parma: Pratiche, 1992. [Ed. or. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*. Paris: Seuil, 1989]
- Schlegel 1991 = Schlegel, Friedrich. *Dialogo sulla poesia*. A cura di Andreina Lavagetto. Torino: Einaudi, 1991. [Ed. or. *Gespräch über die Poesie*. Mit einem Nachwort von Hans Eichner. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1968]
- Schlegel 1998 = Schlegel, Friedrich. *Frammenti critici e poetici*. A cura di Michele Cometa. Torino: Einaudi, 1998.
- Schwinge 1990 = Schwinge, Ernst-Richard. "Aristoteles und die Gattungsdifferenz von Epos und Drama". *Poetica* 22 (1990): 1-20.
- Schütrumpf 1970 = Schütrumpf, Eckart. *Die Bedeutung des Wortes Ethos der Poetik des Aristoteles*. München: Beck, 1970.
- Schütrumpf 1987 = Schütrumpf, Eckart. "The Meaning of *ethos* in the *Poetics*. A reply". *Hermes* 115 (1987): 175-181.
- Scianatico 1990 = Scianatico, Giovanna. *L'«arme pietose»*. Studio sulla 'Gerusalemme Liberata'. Venezia: Marsilio, 1990.
- Scotti 1995 = Scotti, Emanuele. "Il problema testuale della *Gerusalemme liberata*". In Porcelli 1995: 483-500.
- Scrivano 1980a = Scrivano, Riccardo. *La norma e lo scarto. Proposte per il Cinquecento letterario italiano*. Roma: Bonacci, 1980.

«In guisa d'acqua che rinchiusa ingorga»

- Scrivano 1980b = Scrivano, Riccardo. "Tasso e il teatro". In Scrivano 1980a: 209-248.
- Scrivano 1980c = Scrivano, Riccardo. "Linguaggio della critica nel Cinquecento". In Scrivano 1980a: 275-302.
- Scrivano 1997 = Scrivano, Riccardo. "«Storia» e «storie» della *Liberata*". In Della Terza 1997a: 115-127.
- Segre 1984 = Segre, Cesare. "Quello che Bachtin non ha detto. Le origini medievali del romanzo". In Id. *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*. Torino: Einaudi, 1984, 61-84. [In versione inglese in *Romance. Generic Transformations from Chrétien de Troyes to Cervantes*. Ed. Kevin Brownlee and Marina Scordiles Brownlee. Hanover: University Press of New England, 1985, 23-46].
- Segre 1985 = Segre, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi, 1985.
- Selmi 1993 = Selmi, Elisabetta. "Stratigrafie tassiane: la ricezione dell'«Ars Poetica» di Orazio nei «discorsi» del Tasso". In *Orazio e la letteratura italiana. Contributi alla storia della fortuna del poeta latino*. Atti del Convegno svoltosi a Licenza dal 19 al 23 aprile 1993 nell'ambito delle celebrazioni del bimillenario della morte di Quinto Orazio Flacco. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1993, 111-170.
- Sensi 2004 = Sensi, Claudio. "Per un'edizione critica della *Gerusalemme Conquistata*". In Baldassarri 2004: 85-99.
- Sherman 1995 = Sherman, Mark A. "Problems of Bakhtin's Epic: Capitalism and the Image of History". *Bakhtin and Medieval Voices*. Ed.ited by Thomas J. Farrell. Gainesville: University Press of Florida, 1995, 180-198.
- Shulman 1998 = Shulman, James. *The Pale Cast of Thought. Hesitation and Decision in the Renaissance Epic*. Newark: University of Delaware Press, 1998.
- Sini 2011 = Sini, Stefania. *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*. Roma: Carocci, 2011.
- Sinopoli 2002 = Sinopoli, Franca. *I generi letterari*. In *Letteratura comparata*. A cura di Armando Gnisci. Milano: Bruno Mondadori, 2002, 87-110.
- Sitterson 1992 = Sitterson, Joseph C. Jr. "Allusive and Elusive Meanings: Reading Ariosto's Vergilian Ending". *Renaissance Quarterly* 45 (1992): 1-19.
- Soldani 1997 = Soldani, Arnaldo. "«Altre fiamme, altri nodi Amor promise»: su alcuni usi delle metafore amorose nella *Liberata*". In

- Stilistica, metrica e storia della lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*. A cura di Tina Matarrese, Marco Praloran e Paolo Trovato. Padova: Antenore, 1997, 75-99.
- Soldani 1999 = Soldani, Arnaldo. *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella «Gerusalemme liberata»*. Lucca: Pacini Fazzi, 1999.
- Soldani 2005 = "Canto XVII". In Tomasi 2005: 416-449.
- Soldani 2006 = Soldani, Arnaldo. "Forme della narrazione nel Tasso epico". *Italianistica* 35.3 (2006): 23-44.
- Sørensen 2004 = Sørensen, Søren. "Horace on the Tradition and the Individual Talent: *Ars Poetica*". *Classica et Mediaevalia* 55 (2004): 139-162.
- Sozzi 1960 = Sozzi, Bortolo Tommaso. "Nota sull'episodio di Olindo e Sofronia". *Studi Tassiani* 10 (1960): 5-9.
- Speroni 1989 = Speroni, Sperone. *Opere*. Introduzione di Mario Pozzi. Roma: Vecchiarelli, 1989. [= Venezia: Occhi, 1740]
- Stanesco 1987 = Stanesco M. "Premières théories du roman: les folles amours des paladins errants". *Poétique* 70 (1987): 167-180.
- Stara 2004 = Stara, Arrigo. *L'avventura del personaggio*. Firenze: Le Monnier, 2004.
- Steadman 1967 = Steadman, John M. "Achilles and Renaissance Epic. Moral Criticism and Literary Tradition". *Lebende Antike. Symposion für Rudolf Sühnel*. Herausgegeben von Horst Müller und Hans-Joachim Zimmermann. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1967, 139-154.
- Stephens 1989 = Stephens, Walter. "Saint Paul Among the Amazons. Gender and Authority in *Gerusalemme liberata*". In *Discourses of Authority in Medieval and Renaissance Literature*. Ed. Kevin Brownlee and Walter Stephens. Hanover and London: University Press of New England, 1989, 169-200.
- Stephens 1991 = Stephens, Walter. "Metaphor, Sacrament, and the Problem of Allegory in *Gerusalemme Liberata*". *I Tatti Studies* 4 (1991): 217-247.
- Stephens 1994a = Stephens, Walter. "Tasso's Heliodorus and the World of Romance". In *The Search for the Ancient Novel*. Edited by J. Tatum. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1994, 67-87.
- Stephens 1994b = Stephens, Walter. "Tasso and the Witches". *Annali d'Italianistica* 12 (1994): 181-202.

- Stephens 1995 = Stephens, Walter. "Reading Tasso reading Vergil reading Homer: An Archeology of Andromache". *Comparative Literature Studies* 32.2 (1995): 296-319.
- Stephens 1997 = Stephens, Walter. "La demonologia nella poetica del Tasso". In Moretti-Pepe 1997: 213-226.
- Stephens 1999 = Stephens, Walter. "Trickster, Textor, Architect, Thief: Craft and Comedy in *Gerusalemme liberata*". In Finucci 1999: 146-177.
- Stephens 2000 = Stephens, Walter. "Tasso as Ulysses". In Stewart-Cornish: 209-239.
- Stewart-Cornish 2000 = *Sparks and Seeds: Medieval Literature and Its Afterlife. Essays in Honor of John Freccero*. Edited by Dana E. Stewart and Alison Cornish, with an introduction by Giuseppe Mazzotta. Turnhout: Brepols, 2000.
- Stoppino 2001 = Stoppino, Eleonora. "«Onde è tassato l'Ariosto». Appunti sulla tradizione del romanzo nella *Gerusalemme liberata*". *Strumenti critici* 96 (2001): 225-244.
- Strada 1986 = Bachtin, Michail. *Tolstoj*. A cura di Vittorio Strada. Bologna: il Mulino, 1986.
- Suzuki 1989 = Suzuki, Mihoko. *Metamorphoses of Helen. Authority, Difference, and the Epic*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1989.
- Szondi 1979 = Szondi, Peter. *Introduzione all'ermeneutica letteraria*. Parma: Pratiche, 1979. [Ed. or. *Einführung in die literarische Hermeneutik*. Herausgegeben von Jean Bollack und Helen Stierlin. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975]
- Szondi 1986 = Szondi, Peter. *La poetica di Hegel e Schelling* [1974]. Torino: Einaudi, 1986.
- Tasso 1585 = DISCORSO DEL / SIGNOR TORQUATO / TASSO. / SOPRA IL PARERE / fatto dal Sig. Francesco Patricio, / In difesa di Lodovico Ariosto. / AL MOLTO ILLUSTRE / S. GIOVANNI BARDI / DI VERNIO. In APOLOGIA / DEL SIG. TORQUATO / TASSO. / IN DIFESA DELLA SUA / GERUSALEMME / LIBERATA. / Con alcune altre opere, parte in accusa, parte / in difesa dell'Orlando furioso dell' / ARIOSTO, della Gierusalemme istessa, e dell'Amadigi del / TASSO Padre. / CON PRIVILEGI. / IN FERRARA / Appresso Giulio Cesare Cagnacini, et Fratelli, 1585, 99-117.
- Tasso 1852-1855 = Tasso, Torquato. *Le lettere*. A cura di Cesare Guasti. 5 voll. Firenze: Sansoni, 1852-1855.

- Tasso 1875 = Tasso, Torquato. "Delle differenze poetiche". In Id. *Le prose diverse*. A cura di Cesare Guasti. Firenze: Le Monnier, 1875, 433-441.
- Tasso 1895-1896 = Tasso, Torquato. *Allegoria del poema*. In *Gerusalemme liberata. Poema eroico*. A cura di Angelo Solerti et al. 3 voll. Firenze: Sansoni, 1895-1896, vol. 2, 25-30.
- Tasso 1934 = Tasso, Torquato. *Gerusalemme Conquistata*. A cura di Luigi Bonfigli. Bari: Laterza, 1934.
- Tasso 1936 = Tasso, Torquato. *Rinaldo*. A cura di Luigi Bonfigli. Bari: Laterza, 1936. [Ora disponibile nuova edizione commentata a cura di Matteo Navone. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2012]
- Tasso 1959 = Tasso, Torquato. "Apologia della *Gerusalemme liberata*". In Id. *Prose*. A cura di Ettore Mazzali. Milano-Napoli: Ricciardi, 1959, 410-485.
- Tasso 1964 = Tasso, Torquato. *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. A cura di Luigi Poma. Bari: Laterza, 1964.
- Tasso 1979 = Tasso, Torquato. *Gerusalemme liberata*. A cura di Lanfranco Caretti. Milano: Arnoldo Mondadori, 1979².
- Tasso 1995 = Tasso, Torquato. *Lettere poetiche*. A cura di Carla Molinari. Parma: Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1995.
- Tasso 2000 = Tasso, Torquato. *Giudicio sovra la "Gerusalemme" riformata*. A cura di Claudio Gigante. Roma: Salerno Editrice, 2000
- Tasso 2009 = Tasso, Torquato. *Gerusalemme liberata*. A cura di Franco Tomasi. Milano: BUR, 2009.
- Terzoli 1998 = Terzoli, Maria Antonietta. "Appunti di lettura su *Gerusalemme liberata*, II, 1-54". In *Fictio poetica. Studi italiani e ispanici in onore di Georges Güntert*. A cura di Katharina Maier-Troxler e Costantino Maeder, Firenze: Cesati, 1998, 113-129.
- Testa 2009 = Testa, Enrico. *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*. Torino: Einaudi, 2009.
- Tihanov 2000 = Tihanov, Galin. *The master and the Slave. Lukács, Bakhtin, and the Ideas of heir Time*. Oxford: Clarendon Press, 2000]
- Todorov 1990 =Todorov, Tzvetan, 1990 *Michail Bachtin. Il principio dialogico*. Torino: Einaudi, 1990. [Ed. or. *Michail Bakhtine. Le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981]
- Todorov 1993 = Todorov, Tzvetan. *I generi del discorso*. A cura di Margherita Botto. Firenze: La Nuova Italia, 1993. [Ed. or. *Le genres du discours*. Paris: Editions du Seuil, 1978]

«In guisa d'acqua che rinchiusa ingorga»

- Tomasi 2005 = *Lettura della «Gerusalemme liberata»*. A cura di Franco Tomasi. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2005.
- Tomasi 2009 = Tomasi, Franco. "Introduzione". In Tasso 2009: 5-27.
- Treip, Mindele Anne. *Allegorical Poetics and the Epic. The Renaissance Tradition to Paradise Lost*. Lexington, The University Press of Kentucky, 1994.
- Tronchet 2006 = Tronchet, Gilles. "Horace à l'école d'Aristote. La présentation des genres dans l'Art poétique". In *Aere perennius. Hommage à Hubert Zehnacker*. Textes réunis par Jacqueline Champeaux et Martine Chassignet. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, 665-683.
- Tylus 1993 = Tylus, Jane. "Reasoning away Colonialism: Tasso and the Production of the *Gerusalemme Liberata*". *South Central Review* 10.2 (1993): 100-114.
- Valesio 1986 = Valesio, Paolo. *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*. Bologna: il Mulino, 1986.
- Vasoli 1989 = Vasoli, Cesare. *Francesco Patrizi da Cherso*. Roma: Bulzoni, 1989.
- Vattimo 1983 = "Dialettica, differenza, pensiero debole". In *Il pensiero debole*. A cura di Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti. Milano: Feltrinelli, 1983.
- Villari 2002 = Villari, Susanna. "L'elaborazione dei *Discorsi*". In Gibaldi Cinthio 2002: IX-XLVII.
- Venturi 1999 = *Torquato Tasso e la cultura estense*. A cura di Gianni Venturi. Firenze: Olschki, 1999.
- Virgilio 1998 = Virgilio, Publio Marone. *Eneide*. Venezia: Marsilio, 1998.
- Vitale 2007 = Vitale, Maurizio. *L'officina linguistica del Tasso epico: la «Gerusalemme liberata»*. Milano: LED, 2007.
- Voltaire 1999 = Voltaire. *Saggio sulla poesia epica*. Viterbo: Sette di sette città, 1999.
- Watson 2012 = Watson, Walter. *The Lost Second Book of Aristotle's Poetics*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2012.
- Weinberg 1961 = Weinberg, Bernard. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
- Willems 1981 = Willems, Gottfried. *Das Konzept der literarischen Gattung. Untersuchungen zur klassischen deutschen Gattungstheorie, insbesondere Ästhetik F. Th. Vischers*. Tübingen: Max Niemeyer, 1981.
- Wlassics 1971 = Wlassics, Tibor. "Le *Considerazioni* del Galilei e la polemica antitassiana". *Studi Tassiani* 21 (1971): 6-61.

- Wlassics 1972a = Wlassics, Tibor. "La genesi della critica letteraria di Galileo". *Aevum* (1972): 215-236.
- Wlassics 1972b = Wlassics, Tibor. "Il Tasso del Galilei". *Studi secenteschi* 13 (1972): 119-162.
- Wlassics 1974 = Wlassics, Tibor. *Galilei critico letterario*. Ravenna: Longo, 1974.
- Wofford, Susanne Lindgren. *The Choice of Achilles. The Ideology of Figure in the Epic*. Stanford: Stanford University Press, 1992.
- Wu Ming 4 2010 = Wu Ming 4. *L'eroe imperfetto*. Milano: Bompiani, 2010.
- Yarnall 1994 = Yarnall, Judith. *Transformations of Circe. The History of an Enchantress*. Urbana-Chicago: University of Illinois Press, 1994.
- Yavneh 1999 = Yavneh, Naomi. "«Dal rogo a le nozze». Tasso's Sofronia as Martyr Manqué". In Finucci 1999: 270-294.
- Zangrando 2006 = Zangrando, Stefano. *Aspetti della teoria del romanzo. Ortega y Gasset, Lukács, Bachtin*. Trento: Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, 2006.
- Zatti 1983 = Zatti, Sergio. *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla "Gerusalemme Liberata"*. Milano: il Saggiatore, 1983.
- Zatti 1990 = Zatti, Sergio. *Il "Furioso" fra epos e romanzo*. Lucca: Maria Pacini Fazzi, 1990.
- Zatti 1995 = Zatti, Sergio. *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*. Milano, Bruno Mondadori, 1995.
- Zatti 1999 = Zatti, Sergio. "La frusta letteraria dello scienziato". *Chroniques italiennes* 58-59, 2-3 (1999): 193-207.
- Zatti 2000 = Zatti, Sergio. *Il modo epico*. Roma-Bari: Laterza, 2000.
- Zatti 2003 = Zatti, Sergio. "'Epos', 'romance', 'novel': conflitto di codici e trasformazioni di genere". *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*. A cura di Ugo M. Olivieri. Torino: Bollati Boringhieri, 2003, 135-159.
- Zatti 2005 = "Canto I". In Tomasi 2005: 3-24.
- Zatti 2006 = Zatti, Sergio. *The Quest for Epic. From Ariosto to Tasso*. Introduction by Albert Russell Ascoli. Edited by Dennis Looney. Toronto-Buffalo-London: Toronto University Press, 2006.
- Zatti 2009a = Zatti, Sergio. *L'eroe e l'ostacolo. Forme dell'avventura nella narrativa occidentale*. Roma: Bulzoni, 2009.
- Zatti 2009b = Zatti, Sergio. "L'avventura del cavaliere rinascimentale". In Zatti 2009a: 103-130.

«In guisa d'acqua che rinchiusa ingorga»

Zatti 2011 = Zatti, Sergio. "L'epica". *Rassegna europea della letteratura italiana* 38 (2011): 19-43.

Abstract

Divided in two different parts – the first theoretical, the second devoted to a reading of Tasso's *Gerusalemme Liberata* and, regarding one of its most important episodes, *Gerusalemme Conquistata* –, the research aims to rethink the inherited concept of "epic" as literary genre. In the first part, which embraces a vast area of critical thinking, from Aristotle to Bakhtin, through debates about poetics in the sixteenth century and then through other crucial figures such as Hegel and Lukács, this study tries to show how the concept of "epic" was built as opposed to other literary genres, causing a quite misleading image of the "epic" itself. Aristotle, for example, studied the epic from the point of view of tragedy: this forced him to look in epic for something that the genre could not have easily been (a similar distortion, in sixteenth century and in nineteenth and twentieth centuries, was produced by the opposition between "epic" and "romance" on the one hand, and "epic" and "novel" on the other). Therefore, a today reader is bound to use "epic" in a sense which is all but neutral, and this could affect the understandings of the texts that are considered "epic". The second part consists in fact in a reading of Tasso's epic, trying to discover an incoherence between the text and the concept of genre that critics usually adopts to read it. Combining the theoretical results of the first part with the close-reading of the second, this research aims on one side to show a partially new concept of epic, on the other to understand Tasso's texts – both *Liberata* and *Conquistata* – from a different perspective, moving the contradictions that affect them from the opposition between "epic" and "romance" inside the "epic" itself.

Divisa in due parti – la prima teorica, la seconda rivolta a un'analisi testuale della *Gerusalemme liberata* di Tasso e, più parzialmente, della *Gerusalemme conquistata* – questa ricerca si sforza di ripensare il concetto abituale di "epica". Nella prima parte, che prevede un lungo itinerario da Aristotele a Bakhtin, passando per le discussioni sulla poetica del Cinquecento fino alle teorie di Hegel e di Lukács, lo studio dimostra come il concetto di "epica", frequentemente costruito in opposizione ad altri generi letterari, abbia prodotto un'immagine in parte falsificante del proprio oggetto. Aristotele, per esempio, studia l'epica muovendo dalla

«In guisa d'acqua che rinchiusa ingorga»

prospettiva della tragedia e questo comporta la ricerca nell'epica di qualcosa che le è in realtà estraneo (e qualcosa di simile, in virtù dell'opposizione tra "epica" e "romanzo" – romance o novel che sia – avviene anche nei secoli successivi). Ne consegue che un interprete contemporaneo sia costretto a usare un concetto di "epica" che, lungi dall'essere neutrale, può condizionare fortemente la comprensione dei testi che vengono considerati parte del genere. A questo proposito, la seconda parte cerca di leggere i testi tassiani scoprendo incongruenze tra essi e la teoria dell'epica solitamente adottata dalla critica. Combinando le acquisizioni delle due sezioni, la ricerca mira da un lato a schiudere un concetto di epica parzialmente nuovo, dall'altro a interpretare i poemi di Tasso spostando l'asse della tradizionale contraddittorietà che a livello diverso li caratterizza entrambi del conflitto fra epica e romanzo all'interno del polo epico stesso.

