



Achilles Orlando Quixote Ulysses **Rivista di epica**

# **Forme e modi dell'epica<sup>3</sup>**

VI, 1

2025

Università degli Studi di Milano  
Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici

COMITATO DI DIREZIONE: Guglielmo Barucci (Università degli Studi di Milano), Sandra Carapezza (Università degli Studi di Milano), Michele Comelli (Università degli Studi di Milano), Cristina Zampese (Università degli Studi di Milano)

COMITATO SCIENTIFICO: Alvaro Barbieri (Università degli Studi di Padova), Roland Béhar (Sorbonne Université), Anton F.H. Bierl (Universität Basel), Matteo Bittanti (Università IULM), Gabriele Bucchi (Universität Basel), Maria Cristina Cabani (Università di Pisa), Alessandro Cassol (Università degli Studi di Milano), Jo Ann Cavallo (Columbia University, New York), Cristiano Diddi (Università degli Studi di Salerno), Marco Dorigatti (University of Oxford), Stefano Ercolino (Università Ca' Foscari Venezia), Danielle Feller (Université de Lausanne), Fulvio Ferrari (Università di Trento), Luca Frassinetti (Università della Campania Luigi Vanvitelli), Massimo Gioseffi (Università degli Studi di Milano), Giovanni Iamartino (Università degli Studi di Milano), Dennis Looney (University of Pittsburgh), Rita Marnoto (Universidade de Coimbra), Cristina Montagnani (Università degli Studi di Ferrara), Franco Tomasi (Università degli Studi di Padova), Martina Venuti (Università Ca' Foscari Venezia)

COMITATO DI REDAZIONE: Angela Andreani (Università degli Studi di Milano), Chiara Casiraghi (Università degli Studi di Milano), Ottavio Ghidini (Università Cattolica del Sacro Cuore), Maria Maffezzoli (Università degli Studi di Siena), Micol Muttini (Université Grenoble Alpes), Barbara Tanzi Imbri (Università degli Studi di Milano)

In copertina: Boston, Museum of Fine Arts, Pierre Cécile Puvis de Chavannes, *Homer, Epic Poetry*

«AOQU» VI, 1 (2025)

Open Access online: <http://riviste.unimi.it/index.php/aoqu>

ISSN 2724-3346

DOI 10.54103/2724-3346/2025/1



Copyright © 2025

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici  
dell'Università degli Studi di Milano

Grafica di copertina: Shiroi Studio  
Via Morigi 11, 20123 Milano  
[www.shiroistudio.com](http://www.shiroistudio.com)

Stampa: Ledizioni  
Via Boselli 10, 20136 Milano  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)



Achilles Orlando Quixote Ulysses **Rivista di epica**



## Indice

|                                                                                                                                                                      |             |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| Premessa                                                                                                                                                             | pp. 7-8     |
| Alessandro Fabi, <i>Paradigmi eroici nella cosiddetta "Ilias Latina"</i>                                                                                             | pp. 9-40    |
| Federica Conselvan, <i>Sulle orme di Rinaldo. Per una storia del personaggio nei poemi cavallereschi italiani</i>                                                    | pp. 41-73   |
| Michela Maria Palumbo, <i>Sopravvivenza e polisemia di un'immagine: la caccia al cervo nei poemi epico-cavallereschi</i>                                             | pp. 75-98   |
| Davide Ramozzi, <i>La voce ritrovata: momenti di emersione dell'io nel "Mondo creato". Alcune note sulla grammatica chiaroscurale del poema esameronico tassiano</i> | pp. 99-120  |
| Maddalena La Rosa, <i>Un Omero "ragionato": alcuni aspetti di riforma poetica nella traduzione dell'"Iliade" di Melchiorre Cesarotti</i>                             | pp. 121-145 |
| Salvatore Francesco Lattarulo, <i>Italo Svevo e le ugge del «padre» dell'"Orlando furioso": senilità e follia nell'"Ariosto governatore"</i>                         | pp. 147-169 |



## PREMESSA

Con questo undicesimo fascicolo torna il titolo *Forme e modi dell'epica* che contraddistingue i volumi a tema libero in alternanza a quelli monografici che caratterizzano il profilo e le scelte di «AOQU». Questo fascicolo VI, 1 contempla sei articoli. Si apre con *Paradigmi eroici nella cosiddetta "Ilias Latina"* di Alessandro Fabi, un saggio focalizzato su un'opera che a suo modo ottimamente rappresenta ragioni e interessi della rivista come specola per l'indagine della lunga storia della tradizione epica e della sua capacità di re-inventarsi, re-interpretarsi e re-codificarsi. Così Federica Conselvan, nel suo *Sulle orme di Rinaldo. Per una storia del personaggio nei poemi cavallereschi italiani*, a sua volta percorre le trasformazioni di uno dei personaggi più vitali e affascinanti della narrazione "eroica" e cavalleresca in un corpus di testi quattro-cinquecenteschi in ottava rima. Alla topica si dedica invece Michela Maria Palumbo nel saggio *Sopravvivenza e polisemia di un'immagine: la caccia al cervo nei poemi epico-cavallereschi*, rivolto a indagare la similitudine della caccia al cervo nel genere epico-cavalleresco cinquecentesco, ripercorrendone l'applicazione alle due sfere della guerra e dell'amore e così illuminando la densa simbologia propria del genere. Alla figura del narratore, invece, si dedica Davide Ramozzi con *La voce ritrovata: momenti di emersione dell'io nel "Mondo creato". Alcune note sulla grammatica chiaroscurale del poema esameronico tassiano*; nel *Mondo creato*, testo per eccellenza ibrido, vengono indagati gli elementi tecnici (proemi, transizioni, similitudini) in cui si deposita e si elabora la voce del poeta, come caso esemplare della sofferta riflessione e ridefinizione della figura del narratore. Il saggio di Maddalena La Rosa, *Un Omero "ragionato": alcuni*

*aspetti di riforma poetica nella traduzione dell’“Iliade” di Melchiorre Cesarotti*, si dedica a una pagina cruciale della ricezione e rielaborazione della figura fondativa ed esemplare del genere epico; in particolare, La Rosa indaga le strategie di “modernizzazione” settecentesca dell’*Iliade* come esigenza di proiettare il poema in una nuova epoca e in una nuova dimensione. La rielaborazione della figura di un autore si ritrova, sia pure in forma diversa, anche nel saggio *Italo Svevo e le ugge del «padre» dell’“Orlando furioso”: senilità e follia nell’“Ariosto governatore”* di Salvatore Francesco Lattarulo. Il dramma teatrale di un giovanissimo Svevo si sofferma sulla figura dell’Ariosto garfagnino prestandogli sentimenti e fragilità (senilità, melanconia, inettitudine e follia).

La molteplicità di prospettive di «AOQU», e di questo numero, avrà un ulteriore approdo e un fondamentale momento di riflessione in autunno. Presso l’Università degli Studi di Milano, si terrà infatti il convegno internazionale *I CANTIERI DELL’EPICA / SHIPYARDS FOR EPICS* organizzato dalla nostra rivista; tra lunedì 27 ottobre e mercoledì 29 ottobre 2025, diciotto interventi presenteranno le novità dei “cantieri aperti” in ambito epico, con focalizzazioni su iniziative, progetti, edizioni, traduzioni, portali, laboratori critici e metodologici su grandi opere o stagioni del genere. Nei tre giorni milanesi, dunque, si farà il punto e si definiranno le nuove prospettive future sul genere epico, attraversando – e si citano soltanto pochi casi e in maniera non certo esaustiva – i secoli (dall’epica babilonese al mondo classico, al Medioevo, al Settecento, alla Contemporaneità) e le letterature (dall’epica indiana, a quella germanica e a quella russa, alla narrativa italiana in ottave, a *Os Lusíadas*, all’*Ulysses*), come è nella progettualità di «AOQU».

«AOQU» si prepara ad accogliere e ad ascoltare – con entusiasmo, curiosità e passione – specialisti di ogni campo per varare insieme, nei *I CANTIERI DELL’EPICA / SHIPYARDS FOR EPICS*, illuminanti strumenti di lettura e di navigazione testuale.

Guglielmo Barucci, Sandra Carapezza, Michele Comelli e Cristina Zampese



# PARADIGMI EROICI NELLA COSIDDETTA *ILIAS LATINA*\*

Alessandro Fabi  
Independent Researcher

**RIASSUNTO:** La cosiddetta *Ilias Latina* rappresenta un'opera di notevole interesse in termini di intertestualità. Oltre a considerazioni generali circa il giudizio di valore e la qualità del componimento, comunque un *unicum* nella carriera di un autore alle prime armi, gli studiosi vi hanno colto aspetti significativi dal punto di vista della caratterizzazione dei personaggi. Il presente studio mira a fornire una panoramica generale del profilo dei quattro più celebri eroi (Achille, Aiace Telamonio, Ettore e Ulisse), con l'intento di mostrare come ognuno di essi, benché saldamente ancorato alla gerarchia già omerica, offra spunti rilevanti quanto a variazioni del mito e al ricorso, da parte dell'autore, a più tradizioni. Il risultato dell'indagine sembra portare argomenti a favore di un'operazione complessiva che – nonostante i limiti oggettivi del poemetto – andrà valutata positivamente in fatto di rielaborazione dei modelli e consapevolezza letteraria, specie alla luce del clima culturale in vigore nel corso dell'età neroniana.

**PAROLE CHIAVE:** *Ilias Latina*, Achille, Aiace, Ettore, Ulisse

**ABSTRACT:** The so-called *Latin Iliad* represents a very interesting case-study in terms of intertextuality. Scholars – who already analyzed its effective literary value, justifying it with the lack of experience of an author commonly considered a beginner –, found in the poem some significant elements in connection with the representation of main characters. This article aims to offer a general overview of the characterization of the four most famous heroes (Achilles, Telamonian Ajax, Hector and Ulysses), in order to show how each one – even in function of the typical homeric hierarchy – could provide relevant points because of the presence of many vari-

\* Dedico queste pagine a Marco Scaffai e Rita Degl'Innocenti Pierini, maestri fiorentini dei miei studi bolognesi e pisani: devo a entrambi, e in uguale misura, il mio interesse per l'*Ilias Latina*. Resta inteso, come è ovvio, che sono il solo responsabile dei risultati qui presentati.

ations and of the coexistence between different mythological traditions. As a result, the study seems to point out an overall operation that – in spite of objective limits – should be evaluated in a positive manner: it reveals a strong literary awareness, especially in consideration of cultural context of the Neronian age.

KEY-WORDS: *Latin Iliad*, Achilles, Ajax, Hector, Ulysses

\*\*\*

## 1. CONTESTO STORICO-LETTERARIO E STATO DEGLI STUDI

Per i componimenti di età neroniana si ripropone, alla luce di elementi tipici del periodo in questione, il problema del valore artistico della letteratura di epoca imperiale. È noto come il tema abbia alimentato un acceso dibattito dal quale è dipesa, in larga misura, la valutazione riservata dai moderni alla produzione poetica sorta tra il principato di Augusto e il tardoantico, con particolare attenzione ai legami tra letteratura e potere.<sup>1</sup> Nell'ultima fase della dinastia giulio-claudia, quando i condizionamenti in tal senso risultano più che mai marcati, si assiste al prevalere di alcune tendenze generali:<sup>2</sup> 1) la celebrazione

<sup>1</sup> Si tratta in sostanza della questione a suo tempo magistralmente illustrata da LA PENNA 1963: 1-138 in relazione all'età di Augusto. La ricostruzione delle ragioni che hanno determinato il successo di Orazio, operata nel tentativo di scindere il più modesto valore poetico di alcuni componimenti dal peso che gli stessi assumono in senso documentario, non nega a questa poesia il riconoscimento della sua funzione etico-politica; cfr. anche ID. 1977: 1-13; LABATE 2000: 9-31. Naturalmente il discorso vale anche per tutta la *gens* giulio-claudia: per notizie circa la letteratura sotto il regno di Tiberio cfr. FRASCHETTI 2000: 33-44; su Caligola e Claudio si rimanda alle pagine di BETTINI 1995: 187-192. Quanto al diverso valore che, caso per caso, assume il concetto di "propaganda", è fondamentale l'avvertenza metodologica formulata nella *Premessa* di CONSOLINO 2000: 5-7.

<sup>2</sup> A proposito dei rapporti tra gli intellettuali e l'impero in età neroniana non mancano studi di grande rilievo nel panorama internazionale: c'è il volume di ELSNER - MASTERS 1994, dichiaratamente orientato al decostruzionismo, che ha avuto un successo notevole, mentre di impianto più tradizionale è BUCKLEY - DINTER 2013; di taglio storico è la monografia di CHAMPLIN 2008, che si occupa estesamente di aspetti culturali, così come la raccolta a cura di BÖNISCH-MEYER - CORDES - SCHULZ 2014, rivolto alla storia ma non privo di interesse letterario. C'è poi il celebre saggio di MOST 1992, che forse presenta, al suo interno, punti meno persuasivi di altri. Tra i lavori in lingua italiana, siano da orientamento le pagine di PARATORE 1992: 7-20; e CONTE - BARCHIESI 2002: 384-402 (con riferimenti alla ripresa del mecenatismo sotto Nerone). Un'analisi dei molti aspetti della cultura del tempo si ha in GUALANDRI - MAZZOLI 2003; cfr. anche CONTE - BARCHIESI 2002: 396-402 per alcune opere particolarmente significative in chiave encomiastica, come le ecloghe

dell'impero, che in età augustea aveva raggiunto il proprio culmine con l'*epos* virgiliano e le *Odi* oraziane, assume con Nerone tinte differenti. All'esaltazione della *gens Iulia*, sancita mediante la continuità con Troia, contribuisce la rinnovata diffusione della cultura omerica, che porta al fiorire di nuove opere ispirate alle vicende della guerra iliadica (può essere questo il caso dei *Troica*, composti dallo stesso imperatore, come pure della *Troiae Halosis* di Petronio e degli *Iliaca* di Lucano);<sup>3</sup> 2) gli eroi protagonisti del mito vengono caratterizzati sia alla luce di valori propri del mondo letterario greco, sia in considerazione di un complessivo atteggiamento filo-troiano; 3) in parallelo, prende piede una generalizzata avversione nei confronti del pensiero di autori invisi al principato per diverse ragioni – come i più celebri Seneca o Lucano –,<sup>4</sup> echi della quale si avvertiranno per secoli nella critica successiva.<sup>5</sup>

Le stesse questioni si presentano in maniera analoga per la cosiddetta *Ilias Latina*, opera che sembra riassumere a pieno il clima culturale in vigore in età neroniana e per la quale le edizioni di Scaffai costituiscono, allo stato attuale, un punto di riferimento imprescindibile.<sup>6</sup> E se i progressi ascritti ai lavori di Scaffai rappresentano ancora oggi acquisizioni che paiono definitive (ciò è valido tanto per la *constitutio textus*, corredata da un'esauritiva sezione di commento, quanto per problemi quali l'identificazione dell'autore e la fissazione di una datazione di massima), si è d'altra parte reso necessario un aggiornamento bibliografico, alla luce di nuove prospettive di studio e della possibilità di una nuova edi-

di Calpurnio Siculo o il panegirico della *Laus Pisonis*. Definitivo è poi, per la figura di Nerone, il recente DEL GIOVANE 2024.

<sup>3</sup> Cfr. le pagine di CITRONI 1993: 383-490 (in particolare 406-435). Per la *Troiae Halosis* di Petronio, e per una smentita dei legami tra i *Troica* neroniani e l'omonima sezione del *Satyricon* (corrispondente a *Sat.* 89.1-65), si veda PETR. *Sat.* [Cesareo - Terzaghi]: 77-78, ove si esclude, per ragioni di metro, genere e contenuto, un rapporto diretto tra le due opere (opinione ribadita da CASTORINA 1970: 63-65). Sulla *Troiae Halosis* contributi più recenti sono STUCCHI 2011, nonché GIANCOLA 2022, mentre per il testo dei frammenti degli *Iliaca* si rimanda a FPL [Morel]: 129 (frr. 7-8) e LUC. *Opera* [Badali]: 395. Importanti riferimenti all'opera e alle tendenze culturali in auge al tempo del giovane Lucano si hanno in DEGL'INNOCENTI PIERINI 1999: 177-199, specie 186-190.

<sup>4</sup> Per il ruolo di Seneca e Lucano si veda ancora CITRONI 1993: 406-435, oltre alla trattazione generale di CONTE - BARCHIESI 2002: 403-427.

<sup>5</sup> A titolo di esempio, si veda il giudizio che Frontone riserva ai due Annei nelle lettere a Marco Aurelio; cfr. 154, 3-13 CFE [Van den Hout] (su Seneca) e 155, 4-15 CFE [Van den Hout] (su Lucano).

<sup>6</sup> Ci si riferisce ovviamente alle due edizioni curate da Marco Scaffai tra 1982 e 1997: da quest'ultima si citerà nel presente lavoro.

zione: il compito è stato pienamente assolto dal volume edito nel 2022 da Maria Jennifer Falcone e Christoph Schubert, a sua volta frutto di un convegno tenutosi a Erlangen nel gennaio del 2019.<sup>7</sup> Ad ogni modo, il poemetto denuncia chiaramente di essere un componimento diletantistico, una sorta di *unicum* nella carriera di un personaggio che in vita si dedicò a tutt'altro genere di attività; divenuta poi testo ad uso scolastico, l'*Ilias Latina* ha assolto il compito di veicolare per circa un millennio l'*epos* omerico attraverso un filtro prettamente romano. Le molte irregolarità e sproporzioni che ne caratterizzano le diverse sezioni, pur rispecchiando l'andamento dei ventiquattro libri originari, inducono a considerare il poema non come una vera e propria epitome, ma come un libero rifacimento secondo regole e parametri variabili. Si avverte, oltre a una certa semplificazione della materia narrata, la presenza di asprezze imputabili verisimilmente all'inesperienza e alla giovane età dell'autore, come l'eccessivo impiego di elementi tradizionali e nessi formulari. È ormai opinione condivisa, perché basata sul celebre acrostico *ITALICUS SCRIPSIT*,<sup>8</sup> che il componimento sia da attribuire al magistrato Beblio Italico, personalità da tenere distinta dal Beblio che accompagnò Germanico nella spedizione in Egitto del 19 e fu forse imparentato con il Beblio poeta.<sup>9</sup> Della carriera politica di quest'ultimo è possibile ripercorrere più tappe, dal momento che il suo nome compare nei *Fasti Consulares* del 90: i dati a nostra disposizione suggeriscono che Beblio nacque poco prima dell'anno 50 e fece parte della tribù Oufentina, diffusa prevalentemente nella zona tra Milano e Como; assunse quindi le cariche di questore, tribuno della plebe e propretore per poi conseguire il consolato nel 90, data dopo la quale non se ne hanno più notizie e non risulta che la sua attività poetica si sia spinta oltre. Ciò non permette di eliminare dubbi e incertezze, motivo per cui il problema dell'identificazione rimane su un piano puramente ipotetico ed è d'obbligo la cautela metodologica tipica di questioni del genere. Ma attenendosi, in linea di massima, alla cronologia qui tracciata e in considerazione dell'usanza romana di far esordire i giovani talenti poetici in un'età compresa tra i 18 e i 20 anni, si può ritenere che la prima redazione dell'epitome risalga ad un periodo a ridosso dell'anno 65.<sup>10</sup> Sembra

<sup>7</sup> FALCONE - SCHUBERT 2022.

<sup>8</sup> Sulla questione dell'acrostico c'è ora SCHUBERT 2022.

<sup>9</sup> Per tutta la sezione relativa a datazione e autore si rimanda a *IL* [Scaffai]: 11-29.

<sup>10</sup> Già a suo tempo MORELLI 1914: 117-152 aveva suggerito qualcosa di simile in base a elementi che rimandano al *felix quinquennium* neroniano: spicca l'identificazione di Nerone con Apollo nella descrizione dei ri-

dunque necessario un approccio all'opera che tenga conto di un simile concorso di fattori e permetta, al contempo, di coglierne a pieno il peso storico-documentario. D'altra parte, però, non tutto merita di essere ridotto a semplice tentativo giovanile, ma è possibile isolare aspetti che rivelano un consapevole riuso del mito e una ricerca di variazioni a suo modo significativa.<sup>11</sup> Il trattamento riservato ai personaggi principali è in tal senso indicativo: se l'equilibrio di forze e valori resta in sostanza invariato rispetto al modello, le caratterizzazioni risentono di tratti rielaborati o per qualche ragione originali, grazie a un atteggiamento, in sintesi, di *Troja-Freundlichkeit*.<sup>12</sup>

## 2. AIACE, IL FULCRO DELL'EROISMO

È emblematica la caratterizzazione della figura di Aiace Telamonio, che può ben rispecchiare il generale atteggiamento di Bebio nella trattazione dei miti iliadici e costituisce, a fronte dell'opera nel suo complesso, un significativo indicatore della cultura del tempo.<sup>13</sup> L'epi-

lievi dello scudo di Achille. Altri fattori che concorrono ad avvalorare l'ipotesi possono essere individuati nelle analogie ideologico-formali tra l'epitome e i *Carmina Einsidlensia*, due componimenti anonimi marcatamente filo-neroniani le cui convergenze stilistiche rispetto al poemetto sono già state ampiamente notate. Si tratta di due opere di genere bucolico, trovati da Hagen nel 1869 in un manoscritto del monastero benedettino di Einsiedeln in Svizzera – il *Codex Einsidlensis* 266 (1296) – e databili ai primi anni del regno di Nerone. Nel primo *carmen* l'imperatore è identificato con Giove e Apollo, mentre la sua poesia (un'allusione ai *Troica*?) è ritenuta superiore all'*epos* di Omero e Virgilio. Nel secondo poema, forse ad opera di un diverso autore, si passa dalle preoccupazioni del pastore Mystes alla celebrazione di una nuova "età dell'oro" coincidente con l'epoca neroniana. Lo stesso HAGEN 1869: 338-341 ne curò una prima edizione, ma questa fu rapidamente sostituita da quella di AL [Riese]: 210-214. I testi furono successivamente editi da PLM [Bährens], quindi da EG [Lösch] e CNBEC [Giarratano]. Dopo alcuni decenni i *carmina* furono pubblicati in DUFF 1934, cui fece seguito, dopo vent'anni, l'edizione di CS-AL [Verdière]; in seguito si è registrata l'uscita dei lavori di HNZ [Korzeniewski] e CEB [Amat].

<sup>11</sup> A proposito del valore dell'*Ilias Latina* in virtù degli spunti che offre in fatto di intertestualità si rinvia a HINDS 2020, la cui disamina prende spunto dall'*incipit* del poema ma adotta una più ampia ottica di fondo.

<sup>12</sup> Sulla quale cfr. i recenti REITZ 2022: 73-74 e BIERL 2022: 125-126; IL [Scaffai]: 62 parla di *Rom-Freundlichkeit*, dato che non rappresenta un'interferenza con quanto affermato da Reitz e Bierl alla luce dell'identificazione tra Troiani e Romani.

<sup>13</sup> Per Aiace a Roma si rimanda a FABI 2017; nonché a SPERIANI 2019: di quest'ultimo lavoro, frutto di una tesi di dottorato, è prevista una rielaborazione dal titolo *Ajax. A Roman Myth*, che – come preannunciato dall'autrice – è in corso di revisione per De Gruyter. Della stessa studiosa è inoltre la curatela del volume SPERIANI - HARRISON 2024; quanto a singoli contributi, si rinvia alle pagine di FALCONE 2022a; EAD. 2022b e EAD. 2024: si tratta di tre articoli specificamente rivolti ad Aiace nell'*Ilias Latina*.

tomatore dipinge i diversi eroi in funzione del loro valore paradigmatico: se questi isola Achille, Ulisse ed Ettore in qualità di eroi maggiori dei due schieramenti, Aiace conserva certo, anche nell'*Ilias Latina*, la stessa incompiutezza che ne è messa in risalto nell'epica e in tragedia.<sup>14</sup> Sebbene l'assenza di un'effettiva ἀριστεία sembri andare di pari passo con il mancato riconoscimento dei meriti del TelamONIO, l'autore ne traccia un profilo scevro di elementi negativi. L'eroe è l'archetipo del combattente esemplare; mancano avvisaglie della pazzia, né compaiono accenni all'ira o ai modi arroganti che in altre versioni sono stati associati al personaggio. Tra queste varrà la pena ricordare, accanto al più celebre Αἴας di Sofocle, la Ὀπλων κρήσις di Eschilo e le due declamazioni pseudo-antisteniche meglio note come *Il discorso di Aiace* e *Il discorso di Odisseo*.<sup>15</sup> Per le stesse ragioni meritano attenzione, in ambito latino, i vari drammi di età repubblicana dedicati alla figura dell'eroe, quali l'*Ajax Mastigophorus* di Livio Andronico, l'*Ajax* di Ennio e i due *Armorum Iudicium* ad opera di Pacuvio e Accio,<sup>16</sup> opere sopravvissute in frammenti ove si registra, peraltro, un uso di materiali la cui provenienza parrebbe non limitarsi alla sola tradizione omerica. Una simile pluralità di modelli sembra suggerire, pur con ogni cautela, l'impressione che Bebio abbia inteso riunire in maniera consapevole elementi di versioni talora divergenti, tratteggiando il personaggio di Aiace in modo particolarmente elaborato: operazione, questa, che pare concorrere a una parziale rivalutazione dell'abilità letteraria dell'autore.<sup>17</sup> Ciò si può affermare anche in relazione a dinamiche che nell'*Ilias Latina* si instaurano tra il TelamONIO e gli eroi più illustri:<sup>18</sup> il principe di Salamina pare essere definito, attraverso

<sup>14</sup> Questi eroi sono, del resto, posti sullo stesso piano già in Omero: in *Il.* I 137-147, momento in cui i membri dell'esercito acheo cercano di placare la rabbia di Agamennone, Aiace è menzionato – con Achille, Idomeneo e Odisseo – entro il novero di quei principi cui poter sottrarre qualcosa che possa compensare la perdita di Criseide. Ancora, i tre sono nominati congiuntamente quando Ettore va seminando il terrore tra gli Achei (*Il.* VIII 220-226).

<sup>15</sup> Per *Il discorso di Aiace* e *Il discorso di Odisseo*, declamazioni ormai ritenute autentiche, si vedano le edizioni di AF [Declava Caizzi]: 24-28 e SSR [Giannantonio]: 157-161. Meritano una menzione i contributi antistenic di FOCARDI 1987: 147-173 e ROMEYER DHERBEY 1996: 251-274, assieme alle pagine di PICONE 2006.

<sup>16</sup> Sul dramma di Livio Andronico si rimanda all'edizione dei *TrRFI* [Schauer - Manuwald]: 44-46; per Ennio cfr. *TrRFI* II [Manuwald]: 58-63; per Pacuvio cfr. *TrRFI* III [Schierl]: 40-56, così come anche la tragedia di Accio è ora edita nei nuovi *TrRF* [Schultheiss]: 112-133.

<sup>17</sup> *IL* [Scaffai]: 469 rileva qualche eccesso nell'opinione di BROCCIA 1992: 134, che elogia il poema perché se ne dedurrebbe «un ragguardevole corredo tecnico e una ragguardevole esperienza letteraria».

<sup>18</sup> Per un quadro d'insieme circa l'aderenza di Bebio all'*Iliade* si veda il contributo di BROCCIA 1988: 169-181; cfr. ancora le considerazioni di *IL* [Scaffai]: 469.

procedimenti analogici ed antitetici, tramite alcuni caratteri appartenenti a ognuno dei tre, metodo che si rivela più che adatto alla funzione didattica del poemetto. Pertanto il Telamonio risulta essere “il secondo dopo Achille”, è in senso assoluto un “anti-Ulisse” e risulta, in più frangenti della battaglia, l’effettivo corrispettivo acheo di Ettore.

La relazione tra lo stesso Achille e Aiace Telamonio, benché di fondo conforme ai canoni iliadici, merita forse – rispetto alle altre qui analizzate – una maggiore attenzione. Sono diversi gli elementi che i due eroi condividono, a cominciare dagli attributi impiegati nell’*Iliade Latina* in fatto di virtù guerriera: essa si trova, anche nel caso di Aiace, declinata attraverso l’uso del superlativo *maximus* al v. 780, utilizzato dal poeta entro la cornice del famoso duello con Ettore, colpito da un macigno. Non c’è *fortissimus*, ma *fortis*, in espressioni quali *manu forti* del v. 362 (si racconta dell’uccisione di Simoisio, figlio di Antemione) e *fortia terga* del v. 598 (è l’altro scontro con Ettore, con il successivo scambio dei doni, sul quale si tornerà più avanti); non mancano poi perifrasi, per cui al v. 206 l’eroe è introdotto come *egregia virtute potens*, che Scaffai rende con «forte del suo coraggio senza pari» (ancora il “catalogo delle navi”: dodici sono le navi portate da Aiace, tante quante quelle di Ulisse). Non solo: l’elemento tipicamente eroico delle armi vede emergere una corrispondenza tra la celebre panoplia di Achille, forgiata da Vulcano e messa in palio da Teti, e le grandi armi di Aiace, cui Bebio accenna a più riprese.<sup>19</sup> Esse sono nominate nel loro complesso ai vv. 590 (*fortibus armis*), 601 (*ardorque Aiakis in armis*) e 670, in cui Teucro si fa forte della protezione del fratello (*Aiacis vastis protectus in armis*).<sup>20</sup> La cintura è citata singolarmente al v. 630 (*insignem vario caelamine balteum*),<sup>21</sup> mentre lo scudo di Aiace è descritto ai vv. 612 (il *clipeus* è qui *septemplicis*), 800 e 837.<sup>22</sup> Questo fungeva da

<sup>19</sup> Si ricordi che già in Hom. *Il.* XVIII 192-195, quando Achille immagina che il Telamonio sia intento a difendere il cadavere di Patroclo, vi è un riconoscimento diretto dallo stesso Pelide al valoroso compagno, considerato ‘il migliore’, per mezzo di un elogio delle sue armi.

<sup>20</sup> Per le figure di Teucro e Aiace nel poemetto si veda ora PREKAS 2024.

<sup>21</sup> Per i riferimenti – anche iconografici – alle armi del Telamonio si vedano gli studi di FRAZER 1983: 127-130 e BRUNORI 2011: 53-80. Quanto alla menzione dello scudo, per cui si tenga presente anche l’apostrofe del fr. *adesp.* 134 *TrRF I* [Schauer - Manuwald] *vidi tegentem clipeo classem Doricam*, si veda ANSELMINI 1998: 51-126. Altri elementi interessanti per il loro carattere tecnico si trovano nel volume di STOLL SHANNON 1975 e nell’ampio contributo di STAROBINSKI 1978: 11-57.

<sup>22</sup> Cfr. GRECO 2002: 561-578, in particolare 562, 566 e n. 19. Il dettaglio dello scudo a sette strati permette supporre una conoscenza del poema da parte di Draconzio, come incoraggierebbero a cogliere delle affinità tra l’espressione *at ferus Ajax ingentem clipeo septemplete reppulit ictum* e Drac. *Orest.* 712 *clipeo septemplete tectus*

barriera tra il corpo del Telamonio e i nemici: di forma rettangolare, come una torre, era notoriamente di enormi dimensioni, poiché serviva a proteggere l'intera persona di chi lo portava dal collo ai piedi. Dietro allo scudo trovano rifugio Teucro e altri eroi in difficoltà, come dietro a un torrione o a un leone che difende i piccoli: già in Hom. *Il.* VIII 266-272 Teucro muove alcuni passi verso la mischia, colpisce con l'arco per poi tornare a nascondersi presso Aiace «come un bimbo dietro sua madre».<sup>23</sup>

Due ultimi rilievi. In *primis*, in fatto di omissioni e selezione del materiale iliadico, si può notare come Bebìo eviti di riprodurre *Il.* V 610-626, versi corrispondenti al frangente in cui Aiace, tolta la vita al rivale Anfio, viene accerchiato dai Teucridi e deve ritirarsi forzatamente. E ancora al rapporto con il Pelide rimandano, sia pure indirettamente, le fasi più accese dei combattimenti, in cui Aiace si distingue, in assenza di Achille, per coraggio e vigore. Un esempio in tal senso è costituito da *Il. Lat.* 362-371, porzione di testo che sembra rendere, pur con una certa autonomia, l'episodio dell'uccisione del forte troiano Simoisio (*Il.* IV 473-490):<sup>24</sup> *inde manu forti Graiorum terga prementem / occupat Anthemione satum Telamonius Aiax / et praedurato transfixit pectora telo: / purpuream vomit ille animam cum sanguine mixtam, / ora rigat moriens. Tum magnis Antiphus hastam / viribus adversum conatus corpore toto / torquet in Aeaciden; telumque erravit ab hoste / inque hostem cecidit, transfixit et inguinal Leucon: / concidit infelix prostratus vulnere forti / et carpit virides moribundus dentibus herbas.*

(scil. *Aiax*); cfr. anche Verg. *Aen.* XII 925 *clipei extremes septemplicis orbes*, Ov. *Met.* XIII 2 *clipei dominus septemplicis Aiax* (il nesso è identico in Ov. *Am.* I 7.7) e Val. Fl. VI 367 *clipei septemplicis improbus orbem*.

<sup>23</sup> Per l'ironia espressa in questa immagine è indispensabile RODIGHIERO 2010: 27-54, specie 32 e n. 5 (da cui si mutua anche la traduzione). Su Teucro vedano le pagine di GIUSTI 2018: 135-140: nel volume, che brilla per innovatività del punto di vista e fermezza d'indagine, l'autrice ha con ragione dimostrato come la figura di Teucro, eroe troppo spesso marginalizzato e ridotto a fratello minore (quanto meno per prestigio) del Telamonio, rappresentasse nel concreto – ovvero nella cultura “viva” della Roma di età Giulio-Claudia –, un paradigma di esule piuttosto singolare, un esiliato in grado di conciliare, nella propria natura di migrante per necessità, la cultura dell'ospitante e quella dell'ospitato.

<sup>24</sup> *Il.* [Scaffai]: 278-281 elenca altri passi omerici sui quali la sezione del poema si è modellata; vengono inoltre rilevate alcune similitudini tra i vari duelli descritti da Bebìo, con particolare attenzione allo scontro tra Menelao e Paride.



### 3. ACHILLE, PROTAGONISTA TEMUTO E SANGUINARIO

Achille mantiene in Bebìo la propria connotazione più tipica: guerriero di centrale importanza, rappresenta il prode per eccellenza.<sup>25</sup> Questi, secondo lo schema tipico dei patronimici, è designato variamente in funzione delle proprie origini: la prima occorrenza del nome è in concomitanza con la forma *Pelides* (v. 1), che ricorre poi in altri due luoghi del testo (al v. 81 Pallade trattiene l'Eacide dall'uccidere Agamennone; al v. 841 apprende la notizia della morte di Patroclo); in seguito, Achille è definito *Thetideius heros* (v. 690: si racconta del rifiuto di tornare a combattere) e per due volte *Nereius heros* (vv. 938 e 975: è in atto il duello contro Ettore). Ma il dato di maggiore interesse letterario riguarda la *vox poetica* *Aeacides*, tramite cui Bebìo si serve del motivo già omerico della parentela tra Peleo e Telamone per via della comune discendenza da Eaco:<sup>26</sup> essa ricorre diffusamente nel poemetto, indicando Achille otto volte tra i vv. 844 e 1026 (altrove è appannaggio del solo Aiace quando questi è chiamato a fare le veci del più forte compagno, come ai vv. 368 e 628).<sup>27</sup> Così al v. 74 – quando l'eroe ha la tentazione di uccidere Agamennone ed è bloccato dall'intervento di Pallade – si legge del *ferus Aeacides*, mentre è *horridus* al v. 924 quando, ritornato a combattere, si scaglia contro i Frigi. Ai vv. 1004-1005, successivi all'uccisione di Ettore, si descrive il *victor Aeacides* intento ad allestire il funerale dell'amico defunto. Quanto all'appellativo, nella letteratura post-omerica esso è usato solo in rari casi per altri discendenti della stessa stirpe: Peleo in Theocr. XVII 56; Foco in Ov. *Met.* 7, 668; Neottolemo-Pirro in Ov. *Her.* VIII 7, 33 e 55. Un caso significativo, che rende peraltro manifesta la forte presenza di influssi ovidiani nell'epitome, è rappresentato dal cosiddetto *Armorum Iudicium* di Ovidio (*Met.* XII 620-XIII 398),<sup>28</sup> in cui Aiace invoca le proprie nobili origini e il legame di sangue nei confronti di Achille a partire dalla menzione di Eaco (*Met.* XIII 27-31): *Aeacon agnoscit summus prolemque fatetur / Iuppiter esse suam: sic a Iove tertius Ajax. / Nec tamen haec series in causam prosit, Achivi, / si mihi cum magno*

<sup>25</sup> GHEDINI 1994: 297-316.

<sup>26</sup> Sulla stirpe – e in particolare sul ramo Telamonide – cfr. gli studi DE POLI 2014 e DE POLI 2022.

<sup>27</sup> Si veda FILIPPI 2012: 95, n. 13: lo studioso avanza l'ipotesi che anche Accio avesse fatto ricorso al tema, facendo sì che il principe di Salamina vi si appellasse nel corso dell'agone verbale per aggiudicarsi le armi di Achille.

<sup>28</sup> Sull'influsso esercitato sul poema da Virgilio e Ovidio cfr. *IL* [Scaffai]: 66-72 e il lavoro di PAPAIOANNOU 2007. Per i passi di Ovidio si fa ricorso – qui e altrove – all'edizione di Ov. *Met.* [Hardie].

*non est communis Achilles: /frater erat, fraterna peto!* Per quanto riguarda le attestazioni del nome proprio *Achilles*, il supplice Priamo (v. 1028) apostrofa il celebre acheo come *Graiaegentis fortissime Achilles*, per poi rivolgersi a lui al verso seguente come *o regni inimice meis*: tutto ciò è in linea con una mirata scelta di epiteti, che porta ad un rafforzamento dei tratti peculiari che fanno del Pelide il punto di riferimento dell'esercito, nonché un temuto rivale per i Troiani. Celebrato come *clarus* (vv. 8 e 50: nella prima occorrenza è *bello clarus*) e *magnus* (vv. 60, 72, 860, 934, 995), oltre che *fortissimus* in contesto ovviamente guerresco (al v. 818 è lo stesso Ettore a sfidare il Pelide attraverso il vocativo *fortissime*; al v. 1028, non casualmente, lo stesso vocativo è messo in bocca a Priamo), altrove Achille è al contempo *Graium murus* (v. 191: è la sezione relativa al "catalogo delle navi", per cui Achille si presenta con cinquanta imbarcazioni) e *Troum terror* (v. 585: si descrive l'eroe in disparte dalla battaglia, nell'atto di suonare la cetra per alleviare le sofferenze causate da Agamennone): è interessante, soprattutto circa il *vertere* di Bebìo, come *Graium murus* traduca l'espressione *πελώριος*, in Omero associata al Telamónio.<sup>29</sup> Ancora, si impiega a fine verso una clausola come *maximus heros* (v. 1000). Il resoconto dello scontro con Ettore, episodio nel quale Achille è *saevus* (v. 958) e *durus* (v. 988), ne evidenzia la natura sanguinaria quasi a ridimensionarne l'ἄριστος: simili definizioni, la cui connotazione è in linea con le occorrenze sopra citate di *ferus* e *horridus*, sembrerebbero volte a metterne in luce non il coraggio o il valore guerresco, ma tratti negativi quali crudeltà e spietatezza; ciò si spiegherebbe, come detto, con la volontà di rappresentare sì gli Achei come modello, ma anche – in qualche modo – come antitesi dei Troiani-Romani. In questa ottica si ha a che fare con un Achille forse più affine, per carattere e tenore delle gesta, al Neottolèmo virgiliano di *Aen.* II 506-558 piuttosto che al corrispettivo omerico.<sup>30</sup>

#### 4. ULISSE, DISCENDENTE DI SISIFO

Non di grande credito presso Bebìo sembra godere il personaggio di Ulisse: se per Achille si assiste a una sorta di bilanciamento tra valore e indole sanguinaria, per il Laerziade pare

<sup>29</sup> Per la ricorrenza delle espressioni cfr. *Il.* VI 5 e VII 211.

<sup>30</sup> *Neoptolemus* è anche il titolo di una *fabula* acciana, per cui cfr. ora *TrRFIV* [Schultheiss]: 407-420.

prevalere con chiarezza l'intento di farne risaltare la natura fraudolenta. È verisimile che, anche in questo caso, l'*Ilias Latina* avesse risentito del filtro rappresentato da Verg. *Aen.* II, le cui menzioni dell'Itacense non lasciano spazio a dubbi esegetici;<sup>31</sup> non si può, a rigore, escludere nemmeno un influsso proveniente dal modello dell'*Armorum Iudicium* ovidiano. Gli episodi raccontati nell'epitome, in cui si ravvisa peraltro una certa scarsità di riferimenti al personaggio, non fanno che accentuarne la conclamata ambiguità, sebbene non sia il caso di cadere negli eccessi interpretativi di chi volle ravvisare nella formula *cunctis notus Ulixes* – con cui l'eroe è presentato al v. 65 e che evoca il *sic notus Ulixes* di Verg. *Aen.* II 44 – un valore infamante con il senso di “quel famigerato”.<sup>32</sup> Un caso a sé, poiché ricalca l'etica tipica della società guerriera, rappresenta la condotta di Ulisse nell'episodio della punizione inflitta a Tersite (vv. 136-143): *Hic tunc Thersites, quo non deformior alter / uenerat ad Troiam nec lingua proteruior ulli, / bella gerenda negat patriasque hortatur ad oras / uertere iter, quem consiliis illustris Ulixes / correptum dictis sceptro percussit eburno. / Tum vero ardescit conceptis litibus ira: / vix telis caruere manus, ad sidera clamor / tollitus et cunctos pugnandi corripit ardor.* Pur con alcune varianti rispetto all'*Iliade* – come lo scettro dorato che diviene di avorio attraverso la mediazione ovidiana –,<sup>33</sup> vi è contenuta una precisa resa del corrispondente passo omerico. Si può concordare con Scaffai laddove suppone che l'espressione *consiliis illustris* non voglia qui tradurre i più frequenti *πολύμητις* e *κυδάμιος*, bensì il nesso di Hom. *Il.* II 169 *Δὴ μῆτιν ἀτάλαντον* («simile a

<sup>31</sup> Virgilio presenta il Laerziade come *durus* già in *Aen.* II 7. Al v. 90, dopo una menzione allusiva del bugiardo Sinone (v. 79) e della vicenda di Palamede (vv. 81-85), l'eroe greco è definito da Enea *pellax* (*invidia... pellacis Ulixis*), mentre a II 97-99 lo stesso Enea afferma *hinc semper Ulixes / criminibus terrere novis, hinc spargere voces / in volgum ambiguas et quaerere conscius arma*. A II 164 Ulisse è *scelerum inventor*, ai vv. 261 e 762 l'epiteto virgiliano è *dirus*. Per l'importanza di Sinone si veda il commento di SERV. *ad Aen.* II 79 [Thilo]: 230: *Sinonem: Autolycus quidam fur fuit, qui se varias formabat in species. Hic habuit liberos Aesimum, unde natus est Sinon, et Antidiam, unde Ulixes: consobrini ergo sunt. Nec immerito Vergilius Sinoni dat et fallaciam et prodicionis officium, ne multum discedat a fabula, quia secundum Euphorionem Ulixes haec fecit.* Nell'ambito delle trattazioni sul mito di Ulisse a Roma vanno segnalati lo studio di MARTORANA 1926, il volume miscelaneo di NICOSIA 2003 e la monografia di PERUTELLI 2006; sono ancora fondamentali i lavori di FINLEY 1954 e STANFORD 1954. In termini di negativizzazione, Bebio adotta un atteggiamento simile per rimarcare i tratti di mollezza di Paride e la natura malvagia di Elena, cfr. *IL* [Scaffai]: 64 e n. 103.

<sup>32</sup> NATHANSKY 1906: 309.

<sup>33</sup> Cfr. Ov. *Met.* I 178-180 *celsior ipse loco sceptroque innixuseburno / terrificam capitis concussit terque quaterque / caesariem*.

Zeus per saggezza»<sup>34</sup>). Non lascia margini di dubbio l'esegesi dei vv. 527-528 *Sarpedon fraudisque subit commentor Vlixes / et septem iuuenum fortissima corpora fundite* e del v. 579 *fraudis commentor Ulixes*: il nesso *fraudis commentor*, con l'impiego del *nomen agentis* derivato da *comminiscor*, è spia di un'evidente negativizzazione del personaggio e suggerisce che Bebio subisca, nel complesso, l'influenza della poesia latina rappresentata non solo dagli esametri di Virgilio e Ovidio, ma anche dalle tragedie di Seneca: in Sen. *Tro.* 750 l'eroe è *machinator fraudis*.<sup>35</sup>

Ma è ancora dal confronto con Ovidio che si possono trarre altri elementi significativi, come si può desumere dai riferimenti a Sisifo di *Met.* XIII 31-33 *quid sanguine cretus / Sisyphio furtisque et fraude simillimus illi / inseris Aeacidis alienae nomina gentis?* e *Her.* XII 204 *i nunc, Sisyphias, inprobe, conferopes*. Si noti che Ovidio, a differenza di Bebio, definisce Ulisse attingendo a un'altra genealogia e rivolgendosi all'eroe – per bocca di Aiace – come «sangue di Sisifo», a riprova dell'importanza della discriminante della stirpe. Una simile scelta porta con sé un'accezione ben precisa: se Sisifo, che la tradizione vuole antenato di Glauco e Bellerofonte, nell'*Iliade* (*Il.* VI 152-155) viene nominato in concomitanza con il ben noto incontro tra Glauco e Diomede,<sup>3</sup> il riferimento ad una discendenza di Ulisse da costui rimanda alla leggenda secondo la quale Anticlea sarebbe stata violentata dal titano prima di essere data in sposa a Laerte. L'aneddoto, probabilmente post-omerico e forse risalente ai cosiddetti "poemi del Ciclo",<sup>36</sup> è attestato per la prima volta in un frammento appartenente alla *Ὀπλων κρίσις* eschilea (*TrGF* III, fr. 175):<sup>37</sup> *ἀλλ' Ἀντικλείας ἀσπον ἦλθε Σίσυφος, / τῆς σῆς λέγω τοι μητρὸς ἣ σ' ἐγείνατο*. Ciò implica come conseguenza il fatto che l'eroe figuri a tutti gli effetti come un figlio illegittimo e debba alla qualifica del "più scaltro tra i mortali" il proprio carattere ingannatore. Il dato

<sup>34</sup> *IL* [Scaffai]: 229.

<sup>35</sup> Ivi: 318; cfr. il profilo dell'Ulisse mentitore tracciato da STANFORD 1950: 35-48, oltre al commento di FANTHAM 1982: 314 e all'apposita sezione di SEN. *Tro.* [Keulen]: 221. Sull'ambivalenza del personaggio in Seneca sono presenti diversi spunti interessanti in MICHELON 2015: 24-34.

<sup>36</sup> In merito a *Etiopide*, *Piccola Iliade* e *Iliupersis* si vedano i commenti di DAVIES 1989 e WEST 2013; è inoltre molto utile PAPAIOANNOU 2007: 153-206.

<sup>37</sup> L'argomento è analizzato in RODIGHIERO 2010: 44 e n. 21: oltre al frammento di Eschilo sono segnalati altri luoghi tragici come Eurip. *IA* 1361-1363, assieme a Soph. *Phil.* 417, 1311 ed *Ai.* 189 (qui il coro indica Odisseo come «discendente dalla funesta stirpe di Sisifo»). Per altre ricorrenze si rimanda a SOPH. *Ai.* [CIANI - MAZZOLDI]: 146 e alle pagine di STANFORD 1963: XIX-XXIV e 84.

è tanto più suggestivo in virtù di quanto congettura Scaffai, per cui non si può escludere che Bebio potesse aver attinto anche all'*Armorum Iudicium* di Accio, ove il personaggio pare essere connotato secondo i suoi tratti peggiori.<sup>38</sup> Di sapore virgiliano sono l'episodio della morte di Dolone (vv. 704-729), il quale ricorda – per alcuni aspetti formali – non solo Hom. *Il.* X 251-464, ma anche la trattazione della vicenda di Eurialo e Niso in Verg. *Aen.* V 294-361. In ogni caso Bebio non dà particolare peso al contributo del Laerziade nell'uccisione del tracio, definendolo in due rapidi accenni come *socius Diomedis* (vv. 699 e 707).<sup>39</sup>

Altri passi fanno presumere che le scelte operate dal poeta siano volte a rendere esplicita l'opposizione dualistica rispetto al Telamonio. Se Aiace è silenzioso, tanto che si esprime a parole solo nel corpo a corpo con Ettore,<sup>40</sup> Ulisse al contrario pronuncia ῥῆσεις che paiono conformi all'opinione di Quint. *Inst.* II 17, 8 e XII 10, 64, ove l'Itacense è incluso, assieme Nestore e Menelao, nel novero dei personaggi ritenuti già nell'antichità degli ottimi esempi – benché all'interno della finzione letteraria – di tecnica oratoria.<sup>41</sup> Aiace

<sup>38</sup> *IL* [Scaffai]: 316. Anche per Ennio non sembrano mancare suggestioni provenienti dai frammenti adespoti; si veda p.es. il testo del fr. *adesp.* 21 *TrRF I* [Schauer - Manuwald]: 208: *video te, video: vive, Ulixes, dum licet: / oculis postremum lumen radiatum rape!*, per il quale si potrebbe supporre un'attribuzione all'*Aiāx* ennio. Per il tema dell'*Armorum Iudicium* nelle scuole di retorica cfr. il lavoro di DE SARNO 1986 e l'accenno di PERUTELLI 2006: 65.

<sup>39</sup> Per la desinenza dell'accusativo del nome *Ulixes* cfr. HOUSMAN 1910: 236-266. Quanto alla presenza della figura di Aiace in Virgilio cfr. VENINI 1982: 311-317; COVA 2004: 7-17 e FRATANTUONO 2014: 185-196: è una presenza indiretta, perché mediata dal personaggio di Didone (sulla quale – specie in ottica intertestuale – è imprescindibile ZIOSI 2018, a sua volta corollario di ZIOSI 2015). Sui rapporti tra Virgilio, l'epica greca e la poesia latina cfr. le pagine di JOCELYN 1965 e KOPFF 1981; utili e di più ampio respiro sono SMITH 1997 e SCAFFAI 2006.

<sup>40</sup> Il silenzio del Telamonio in Omero è argomento di SBARDELLA 1998: 1-18.

<sup>41</sup> L'interazione tra Aiace e Nestore è ampiamente documentata nell'*Iliade*: a Hom. *Il.* IX 169 è Nestore a chiamare in causa l'eroe, assieme a Odisseo, in previsione dell'ambasciata ad Achille; ancora, Nestore nomina Aiace e Idomeneo a Hom. *Il.* X 111-112 pensando alla difesa delle navi achee, in replica ad Agamennone che aveva evocato i due eroi a X 53. Quanto ai rapporti tra Aiace e Menelao – di importanza cruciale nella questione della sepoltura, che caratterizza la parte finale dell'*Aiace* di Sofocle –, essi trovano ampio sviluppo nel poema epico. Hom. *Il.* XI 464-594 rappresenta uno dei passi più significativi: dopo il ferimento di Odisseo, Menelao esorta il Telamonio a soccorrere il compagno (specie 465-469). I due principi riescono quindi a trarre in salvo il Laerziade, mentre Aiace si lascia coinvolgere nella lotta fino a che i Teucri non chiedono aiuto a Ettore. Aiace e Menelao agiscono in coppia anche a protezione del corpo esanime di Patroclo. Il primo momento saliente corrisponde a *Il.* XVII 102-174, in cui Menelao chiama Aiace a difendere il corpo di Patroclo mentre Ettore, accusato da Glauco di aver paura di affrontare il forte principe di Salamina, si mostra infastidito (v. 120). Nella porzione di *Il.* XVII 230-360 hanno luogo le uccisioni di numerosi nemici sul corpo di Patroclo; a *Il.* XVII 626-715 Aiace e l'Atride capiscono che i Troiani stanno godendo dell'aiuto di Zeus.

è sempre presente in scene di guerra, mentre il Laerziade si distingue solo nell'agguato ai Traci della *Nyctegresia*. Tali caratteristiche sembrano riproporre due aspetti peculiari delle declamazioni di Antistene: l'episodio di Dolone potrebbe alludere alle differenze tra l'agire di notte o di nascosto (νύκτωρ e λάθρα) e l'operare di giorno, alla luce del sole (φανερώς); il fatto che Ulisse sia *consiliis illustris* suggerirebbe un rimando al dualismo tra parola e azione (λόγοι ed ἔργα).<sup>42</sup> Lo stretto rapporto tra Aiace e Ulisse appare, del resto, ben chiaro fin dal catalogo delle navi e degli eroi della spedizione achea, sezione omerica che Beblio riproduce piuttosto meccanicamente sul piano formale.<sup>43</sup> Il poeta non intende però replicare alla lettera schemi iliadici, poiché non presenta gli eroi attraverso patronimici e rispettive caratteristiche, ma si limita a riferire le cifre esatte delle navi impiegate nella spedizione.<sup>44</sup> Se in Hom. *Il.* II 557 – come detto – si apprende senza perifrasi che il principe di Salamina porta con sé dodici navi, nell'epitome il dato è riproposto due volte in pochi versi. Più significativo è il caso dei vv. 204-206: *et bis sex Ithaci naves sollertia duxit, / quem sequitur totidem ratibus Telamonius Ajax, / egregia virtute potens*. Sebbene la locuzione *bis sex* sia in un primo tempo riferita alle imbarcazioni dell'itacese, questa pare finalizzata a evidenziare il fatto che le navi di Aiace siano di numero uguale a quelle di Ulisse (rilevante in questa ottica il ricorso a *totidem*). La presentazione del Laerziade in Omero occupa i vv. di *Il.* II 631-637, mentre il fatto che la stessa scena sia qui concentrata, di contro, in un solo verso, può risultare un indicatore di primaria importanza circa la tecnica compositiva di Beblio, come si evince altresì dalla descrizione del crollo del Telamonio nella gara di lotta contro Ulisse ai giochi funebri in onore di Patroclo, che occupa i soli vv. 1009-1010: *luctando vincitur Ajax / cuius decepit vires Laertius astu*.<sup>45</sup> All'interno della stessa sezione, l'*Iliade Latina* fa registrare un'altra variante dell'esito dei giochi rispetto alla versione omerica, che vedeva una spartizione della vittoria tra i due contendenti. Questa pare, in maniera più o meno esplicita, ricalcare i moduli espressivi con cui è descritto, poco prima,

<sup>42</sup> Su Antistene cfr. *supra*.

<sup>43</sup> Ne sottolinea la «monotona aridità» *IL* [Scaffai]: 58, 236 e 247. Non è improbabile che Beblio abbia tenuto in considerazione, a proposito delle relazioni tra Aiace e Odisseo in Omero, l'episodio della Νέκυια narrato in Hom. *Od.* XI 543-564.

<sup>44</sup> Si assiste a un mutamento della prospettiva iliadica, dal momento che nell'*Ilias Latina* gli eroi vengono dipinti come se stessero arrivando proprio in quel momento a Troia.

<sup>45</sup> Nota a ragione Scaffai che *Laertius* è una ripresa dell'*Odusia* di Livio Andronico, come mostra chiaramente il testo del fr. 16 Mariotti *neque tamen te oblitus sum, Laertie noster*, cfr. MARIOTTI 1985: 73.

il cedimento fisico di Ettore sotto i colpi di Achille (vv. 966-967): *nec sufferre valet ultra sortemque supremam / stantemque Aeaciden defectis viribus Hector*.

## 5. ETTORE, IL NEMICO PIÙ NOBILE

La connotazione marcatamente positiva del personaggio di Ettore parrebbe il frutto dell'atteggiamento filo-troiano diffuso nella Roma neroniana, lo stesso che altrove conduce Bebio all'esaltazione di Enea, la cui discendenza da Venere è un tratto su cui si insiste quasi come slogan politico-propagandistico<sup>46</sup>. In più luoghi dell'opera il Priamide è designato attraverso aggettivi che insistono sulla nobiltà di stirpe o delle origini: egli è *Priameius heros* (vv. 271 e 960), *Troius heros* (v. 674) e *Priamides Hector* (vv. 226 e 601); è poi semplicemente *Priamides* ai vv. 610, 660 (dove è anche *decus Phrygiae*), 755 e 988. Quanto all'espressione *insignem Hectora* (v. 603), di analogo sapore elogiativo, è da notare che Bebio preferisce la desinenza greca per l'accusativo di nomi greci.<sup>47</sup> Anche la grandezza dell'eroe troiano è intesa prevalentemente in ottica militare, fin dal momento in cui il poeta lo introduce attraverso la dettagliata scena della vestizione in cui sono le stesse armi a intonarsi, per bellezza e pregio, al prestigio del guerriero (vv. 225-232): *Nec mora: continuo iussu capit arma parentis / Priamides Hector totamque in proelia pubem / festinare iubet portisque agit agmen apertis. / Cui fulgens auro cassis iuvenile tegebat / omni parte caput, munibat pectora thorax / et clipeus laeuam, dextram decorauerat hasta / ornabatque latus mucro; simul alta nitentes / crura tegunt ocreae, quales decet Hectoris esse*. In tal modo va interpretato l'utilizzo del superlativo *maximus*, che ricorre tre volte nel primo scontro con Aiace ai vv. 577 (*protinus in medium procedit maximus Hector*), 620 (*bello maximus Hector*) e 636-638 (*tunc maximus Hector / ...suadet ut invictis Helene reddatur Achivis*),

<sup>46</sup> Su questo tratto, testi di riferimento sono LEVI 1949 e CIZEK 1972; tra gli articoli si vedano i contributi di BARDON 1936 e di MAYER 1982. Per un ulteriore sguardo d'insieme, cfr. le voci a cura di MORFORD 1985 e NÉRAUDAU 1985.

<sup>47</sup> Varro *Ling. X* 70 (fr. I FPL [Blänsdorf]) *Accius Hectorem nollet facere, Hectora mallet* (per tale tendenza si veda anche DEGL'INNOCENTI PIERINI 1980: 94; altrettanto rilevante è la questione della quantità di -o, percepita dal Pesarese come vocale breve). La forma *Hectora* ricorre anche in *Il. Lat.* 1015 *flent miseri amissum Phryges Hectora*.



per poi ricomparire al v. 832 (vi è ancora la clausola *bello maximus Hector*); lo stesso vale per *fortissimus*, che designa l'eroe ai vv. 486 (dove questi è *spes una Phrygum*)<sup>48</sup> e 819-820 (sono parole rivolte a Patroclo prima di ucciderlo: *nosces... / quantum bello valeat fortissimus Hector*). Legate a scene di guerra sono anche le occorrenze in clausola del nesso *Mavortius Hector* ai vv. 529 (il Priamide è a sua volta definito *patriae columen*, espressione affine a *Graium murus*), 543, 760 (con la variante *Martius* preferita per ragioni metriche) e 797. Bebio si avvale di un'aggettivazione piuttosto varia nella descrizione delle fasi più accese dei combattimenti, in cui adopera le qualifiche di *superbus* (v. 673), *turbidus* (v. 677), *ferus* (v. 779) e *impiger* (v. 794), come pure *fervidus* e *atrox* ai vv. 815-816 e il vocativo *violente* al v. 851; l'eroe è infine *callidus* nel momento in cui riesce ad evitare l'asta scagliatagli da Achille (v. 959). Le altre gesta sono conformi ai toni utilizzati dall'epitomatore nel presentare la vocazione guerresca del principe troiano. Ettore semina terrore tra gli Achei ai vv. 491-492: *haut secus Hector / invadit Danaos et territat ense cruento*; lo stesso avviene alla ripresa degli scontri, ai vv. 754-755: *Hector tunc pugnae subit acri concitus ira / Priamides et percussos agit undique Graios*. Il culmine viene raggiunto con l'uccisione del temibile Anfimaco (vv. 774-776): *Hector atrocem / Amphimacum obtruncat nec non occumbit in armis / Anchisae gener Alcatous*.

L'atteggiamento benevolo del poeta sembra emergere anche dalla maniera in cui è narrata la morte dell'eroe. Questa avviene gradualmente: alla progressiva perdita delle forze (v. 967 *defectis viribus Hector*) seguono la presa di coscienza di essere ormai allo stremo (v. 979 *amissis infelix viribus Hector*) e la drammatica condizione finale, con lo scempio del cadavere per mano di Achille (Ettore è *miserabilis* al v. 996; *miseros* sono gli *Hectoris artus* al v. 1006). Si può osservare che il duello tra Achille ed Ettore (vv. 931-997) è modellato, oltre che sull'originale iliadico (Hom. *Il.* XXII 90-374), sullo scontro tra Enea e Turno in Verg. *Aen.* XII 710-785, ottenendo come effetto una nobilitazione del vinto che ha segno opposto rispetto al testo omerico.<sup>49</sup> E proprio i duelli con Ettore sembrano essere

<sup>48</sup> L'espressione sembra riecheggiata al distico dei vv. 931-932 (*unus tota salus in quo Troiana manebat / Hector adest*) e, nella parte conclusiva del poema, ai vv. 1019-1020 *ruit omnis in uno / Hectore causa Phrygum*. Quanto all'esaltazione del personaggio di Ettore in Bebio si veda *IL* [Scaffai]: 339; tra gli studi più recenti spicca senz'altro BIERL 2022: 125-139.

<sup>49</sup> *IL* [Scaffai]: 404 e 474. È possibile scorgere nell'epitome altre riprese virgiliane più o meno esplicite: tale è il caso di clausole come *magnus processerat Aiax* (v. 588) che pare riecheggiare il *Lycius processerat Agis* di Verg.



il momento più prossimo ad incarnare una ἀριστεία di Aiace.<sup>50</sup> Il primo scontro, che corrisponde a circa un terzo della porzione riservatavi in Hom. *Il.* VII 183-321, occupa i vv. 587-630.<sup>51</sup> La nobiltà delle origini del Telamonio sembra avere una certa preminenza, pur con altre finalità: l'eroe – in Omero vincitore del confronto – viene in questa occasione accomunato al Priamide per la sua discendenza da Esione (vv. 620-625): *tunc bello maximus Hector: / «Quae te terra virum, qui te genuere parentes? / Viribus es proles genrosa atque inclita» dixit. / At contra se ferre parat Telamonijs Ajax: / «Hesiona de matre vides Telamone creatum, / nobilis est domus et fama generosa propago»*. L'operazione presenta molteplici motivi di interesse, poiché il caso documenta come Bebio non si attenesse pedissequamente a un unico modello.<sup>52</sup> Nota giustamente Grillo come si tratti, in primo luogo, di un'aggiunta *ex novo* tramite la quale Bebio si distanzia dal testo greco e invece di ridurre, come ci si aspetterebbe, amplia.<sup>53</sup> Sottolinea inoltre Scaffai che la parentela di Aiace con la casa regnante di Troia tramite la madre Esione,<sup>54</sup> sorella di Priamo qui sostituita a Eribea o Peribea, è un tratto mitologico di fatto estraneo ad Omero e dovuto all'orientamento filo-troiano del componimento all'interno del più vasto ambito del consenso

*Aen.* X 751 o del nesso *partesque oculis rimantur apertas* (v. 591) che si modella su Verg. *Aen.* XI 748 *defringit* (scil. *Tarchon*) *ferrum et partis rimatur apertas*. Si veda tutta la sezione di commento di *IL* [Scaffai]: 329-338, specie 330.

<sup>50</sup> Per le similitudini tra i due eroi, pur nel dualismo, si veda FALCONE 2024.

<sup>51</sup> *IL* [Scaffai]: 49 e 141 riporta il v. 597 dopo il v. 601 riproponendo la trasposizione che si ritrova nel manoscritto *W*. La successione è dunque *tales Priamides ardorque Aiacis in armis / alterni librant gladios et vulnera miscent*.

<sup>52</sup> Cfr. le analisi complessive di BROCCIA 1988 e VENINI 1989.

<sup>53</sup> GRILLO 1988: 100.

<sup>54</sup> Per Esione cfr. WEICKER 1912: coll. 1240-1242 e HARDER 1998: coll. 510-511. È figlia del re di Troia Laomedonte ed è sorella di Priamo (al tempo Podarce). Fonte principale è Apollod. II 5, 9: Laomedonte non pagò, per la costruzione delle mura di Troia, il compenso dovuto a Poseidone e Apollo, che le edificarono: Poseidone inviò allora un mostro marino che divorava gli uomini e un oracolo disse che il solo modo per placare l'ira del dio era quello di offrire Esione al mostro. Eracle si offrì di uccidere la creatura in cambio dei cavalli immortali di Zeus, che quest'ultimo aveva dato a Laomedonte per il rapimento di Ganimede (menzionati in Hom. *Il.* V 264-266): quando, ucciso il mostro, Laomedonte si rifiutò di concedere a Eracle i cavalli, quest'ultimo diede Esione in moglie a Telamone. Tra i prigionieri troiani figurava anche Podarce: Esione lo comprò per portarlo in Grecia, dove Podarce divenne Priamo. È sopravvissuto un solo frammento dell'*Aesion* di Nevio, *cothurnata* ritenuta da alcuni di argomento simile all'*Andromeda* di Livio Andronico (così PLA [Traglia]: 194, n. 2). Il verso, tramandato da Gell. *N.A.* X 25 e Varro *Ling.* VII 107, recita: *ne mihi gerere morem videar lingua, verum lingula* («perché non sembri che io mi accontenti di parole, ma della lama del pugnale» trad. Traglia).

all'ideologia giulio-claudia.<sup>55</sup> La variante, attestata anche da Darete Frigio e Draconzio e risalente forse ad una fonte comune, suggerisce una propensione del poeta a caratterizzare lo stesso Telamonio in funzione del parallelismo con Ettore anche in termini di discendenza.<sup>56</sup> Ed è proprio il riconoscimento della parentela a sancire la fine del combattimento (vv. 626-630):<sup>57</sup> *Hector, ut Hesioneae nomen casusque recordans: / «Absistamus» ait «sanguis communis utrique est», / et prior Aeaciden aurato munerat ense / inque vicem, quo se bellator cinxerat Ajax, / accipit insignem vario caelamine balteum.*<sup>58</sup>

Non sorprende, data la natura dell'*Ilias Latina*, che si vedano concentrate in due soli scontri le numerose schermaglie tra Aiace ed Ettore, che in Omero occupano una cospicua porzione della cosiddetta *Epinausimache* (Hom. *Il.* XIII-XV). Bebio seleziona il materiale a propria discrezione, omettendo alcuni episodi che vedono i due eroi in contrasto: in Hom. *Il.* XIII 67-76 il Telamonio afferma animosamente di volersi battere con Ettore, per poi colpirlo mentre questi sta per uccidere Anfimaco (XIII 190); in XIII 681-824, a seguito di varie razzie compiute dai due Aiaci, il Telamonio sfida il condottiero troiano e i due si promettono la morte. Il poeta opta per una drastica riduzione, sce-

<sup>55</sup> *IL* [Scaffai]: 474. Per i molti problemi legati ai frammenti della *Periboea*, dramma di Pacuvio, sono risolutive le pagine di *TP* [Schierl]: 423-467, così come è ora imprescindibile l'edizione della stessa autrice per la serie dei *TrRF III* [Schierl]: 202-229.

<sup>56</sup> Si vedano i passi di Drac. *Rom.* 8, 50 *Telamonius Ajax sternitur invictus, quod mater reddita non est Hesione Priamo* e Dares 19 *Cum quo* (scil. *Aiace*) *cum congregeretur* (scil. *Hector*), *cognovit eum esse de sanguine suo, erat enim de Hesione sorore Priami natus*. Cfr. SCHETTER 1987: 223, n. 2, GRILLO 1988: 99-105 e, in generale, BRUGNOLI 2001. *IL* [Scaffai]: 62 non esclude che la variante si debba allo stesso Bebio; cfr. anche le pp. 336-337.

<sup>57</sup> Non si fa parola, nel poemetto, dell'arrivo della notte e del sopraggiungere degli araldi Ideo e Taltibio. Quanto al senso profondo di questa aggiunta, GRILLO 1988: 101-102 nota acutamente che essa consente di tornare sul divieto di scontri tra consanguinei sancito dall'episodio di Glauco e Diomede (*Il.* VI 119-236), reso da Bebio ai vv. 551-563: *dumque preces Hecube supplex ad templa Mineruae / pro caris genetrix natis et coniuge fundit, / interea Glaucus stricto decernere ferro / cum Diomede parat nomenque genusque roganti / qui sit et unde ferat, magnis cum uiribus hastam / mittere temptabat; temptanti Aetolius heros: / «Quo ruis?» - exclamat - «quae te, scelerate, furem / mens agit imparibus mecum concurrere telis? / Hospitis arma uides, Veneris qui uulnere dextram / perculit et summo pupugit certamine Martem. / Pone truces animos infestaque tela coerce». / Post haec inter se posito certamine pugnae / commutant clipeos inimicaque proelia linquunt.*

<sup>58</sup> Altre e più marginali differenze rispetto a Omero si ritrovano al momento dello scambio dei doni: la cintura è qui "ricca di intagli", mentre in Omero è purpurea. Per il termine *balteum* si veda il racconto di Hyg. *Fab.* 112, s2 *Ajax Hectori donavit balteum*; il sostantivo ha sapore arcaico e si ritrova nell'*Odusia* di Livio Andronico (*Od.* IX 45 *auratae vaginae, aurata baltea illis erant*) e nei *Didascalica* di Accio (VIII 13 *actoribus manuleos baltea machaeras*). Per il ruolo del balteo in Virgilio, con riguardo all'uccisione di Pallante da parte di Turno, e per il sapere omerico di tale modulo, cfr. BARCHIESI 1984: 30-43.

gliendo di riproporre lo scontro di Hom. *Il.* XIV 402-511 nei vv. 779-783: *Hector ubique ferus violento pectore saevit, / quem saxo ingenti percussus maximus Ajax / depulit et toto prostratum corpore fudit. / Concurrit Troiana manus iuvenemque vomentem / Sanguineos fluctus Xanthi lavere fluentis*. Si possono, di pari passo, rilevare delle omissioni. Bebio traslascia – forse di proposito – la riproposizione di alcuni passi del libro XV, come Hom. *Il.* XV 249-301 (Ettore si lamenta con Apollo dei colpi e delle ferite subite dal Telamonio), XV 415-560 (prima gli eroi si scontrano fisicamente, poi a parole; Teucro è difficoltà, mentre il più forte fratello esorta con vigore i compagni), preferendo concentrarsi sulla sfida “a distanza”, in cui Aiace si erge a baluardo dei Danai presso le navi. Da lì in poi i due eroi agiscono in maniera sostanzialmente simmetrica sui rispettivi fronti, senza più incrociarsi faccia a faccia<sup>59</sup>. Il culmine della contrapposizione si ha ai vv. 797-801, con il tentativo di Ettore di incendiare le navi e la strenua resistenza di Aiace: *fit pugna ante rates, saevit Mavortius Hector / et poscit flammam totamque incendere classem / apparat. Huic validis obstitit viribus Ajax, / stans prima in puppi, clipeoque incendia saeva / sustinet et solus defendit mille carinas*. Neppure l’omissione di riferimenti a Hom. *Il.* XVI 101-122 pare casuale: il Telamonio, stanco per il peso dello scudo e per le ferite subite dalle frecce nemiche, viene colpito da Ettore e si trova costretto a indietreggiare.

## 6. CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

I risultati dell’analisi qui condotta sembrano volgere con chiarezza nella direzione di una svalutazione della figura di Ulisse, più vicina – in virtù di un’aggettivazione in prevalenza rivolta a rivelarne la propensione all’inganno – alla nomea di “figlio di Sisifo” che non a quella di condottiero “dal multiforme ingegno”. Dunque non si avverte soltanto un significativo ridimensionamento della canonica esaltazione del personaggio in quanto paradigma – anche in chiave intertestuale – di astuzia, genialità ed adattabilità, ma questi è pre-

<sup>59</sup> Ricchi di spunti in questo senso sono i frr. dell’*Epinausimache* di Accio, dal cui titolo, che riprende – come del resto avviene per la *Nyctegresia* rispetto al libro X – l’antica denominazione del libro XIII dell’*Iliade*, si può supporre una conoscenza diretta da parte del poeta degli scolii a Omero. Molto utile, per quanto ormai datato, continua a essere il volumetto di EARP 1919; essenziale è il rigoroso contributo di GOLZIO 1979: 175-191.

sentato in sostanza in funzione di un'esemplarità che pare evidenziarne più che altro vizi e bassezze. Un ulteriore retaggio della mentalità filo-troiana dell'epoca ed adottata dall'autore si avverte, per converso, in relazione ad Aiace, dipinto come eroe di centrale importanza alla stregua di Achille, nel complesso senz'altro nobilitato e reso centrale rispetto al testo di partenza: è peraltro, a suo modo, mediatore e conciliatore tra culture diverse, parte che altrove spetta al fratello Teucro. Ciò è in contrasto con alcune caratterizzazioni di segno opposto, che vollero ravvisare in Aiace i tratti di un guerriero verbalmente rozzo o quantomeno inefficace, specie in contesti che avrebbero richiesto specifiche abilità diplomatiche e, naturalmente, padronanza di sé. E proprio in funzione dello stesso Telamónio, con cui condividono legami di parentela o attributi specifici, vengono rappresentati Achille ed Ettore: il ruolo del primo, che pure rimane un protagonista ma a tratti risulta particolarmente spietato, pare essere messo fortemente in discussione se non, in parte, sminuito; il secondo, rivale in definitiva virtuoso, è dipinto in maniera speculare rispetto ad Aiace per attributi, valori e imprese.

Se il *vertere* del poeta andrà senz'altro valutato alla luce di asprezze e semplificazioni dovute a ragioni contingenti, quali la destinazione dell'epitome e la limitata esperienza compositiva dell'autore, le rappresentazioni complessive dei personaggi principali finiscono per risultare a loro modo originali, poiché si attinge a una pluralità di modelli – talora palesi, in altri casi semplicemente probabili – decisamente vasta. Un fattore determinante in questo senso è, come detto, la necessità – che non di rado l'autore converte in abilità – di combinare il doveroso atteggiamento di gratitudine nei confronti della Grecia e della grecità dal punto di vista letterario (al tempo in voga a Roma, conformemente al celebre motto di Hor. *Ep.* II 156 *Graecia capta ferum victorem cepit*) all'altrettanto necessaria continuità tra Troia e Roma sancita a partire dal virgiliano mito di Enea, che rende al contempo i Romani discendenti del popolo rivale dei Greci per eccellenza. È per ciò rilevante il fatto che, pur a fronte dei molti aspetti perfettibili e discutibili, l'*Iliade Latina* rappresenti una prova emblematica della mentalità dominante al tempo degli Annei, nonché delle marcate ripercussioni che questa esercitò sulla produzione artistica – in senso *amplior* – di un'epoca in cui le operazioni propagandistiche assunsero forme diverse e rivestirono comunque un'importanza centrale. Simili dati acquistano tanto più peso in considerazione del valore didattico-pedagogico del poemetto, nonché della sua diffusione

in ambito scolastico o in ogni caso divulgativo: confermano come proprio il ricorso a una letteratura volutamente semplificata, e resa volutamente accessibile a un pubblico vasto, potesse essere utile ai fini di plasmare il consenso di larghe fasce di popolazione.

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- AF* [Decleva Caizzi] = *Anthistensis fragmenta*, a cura di Fernanda Decleva Caizzi, Milano, Cisalpino, 1966.
- AL* [Riese] = *Anthologia Latina: sive latinae supplementum*, I.2, *Reliquorum librorum carmina*, recensuit Alexander Riese, Leipzig, Teubner, 1870, 210-214.
- CEB* [Amat] = *Consolation à Livie. Élégies à Mécène. Bucoliques d'Einsiedeln*, texte établi et traduit par Jacqueline Amat, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- CFE* [Van den Hout] = *M. Cornelii Frontonis epistulae*, schedis tam editis quam ineditis Edmundi Hauleri usus iterum edidit Michael P. J. van den Hout, Leipzig, Teubner, 1988<sup>2</sup>.
- CNBEC* [Giarratano] = *Calpurnii et Nemesiani Bucolica, Einsidlensia Carmina*, a cura di Cesare Giarratano, Torino, Paravia, 1910.
- CS - AL* [Verdière] = *T. Calpurnii Siculi De laude Pisonis et Bucolica et M. Annaei Lucani De laude Caesaris, Einsidlensia quae dicuntur Carmina*, édition, traduction et commentaire par Raoul Verdière, Berchem - Bruxelles, Latomus, 1954.
- EG* [Lösch] = Stephan Lösch, *Die Einsidöer Gedichte*, Dissertation, Tübingen, 1909.
- FPL* [Blänsdorf] = *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum*, post Willy Morel - Karl Büchner edidit Jurgen Blänsdorf, Berlin - New York, De Gruyter, 2011<sup>4</sup>.
- FPL* [Morel] = *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium*, iterum edidit Willy Morel, Leipzig, Teubner, 1927.
- HNZ* [Korzeniewski] = *Hirtengedichte aus Neronischer Zeit. Titus Calpurnius Siculus und die Einsiedler Gedichte*, herausgegeben und übersetzt von Dietmar Korzeniewski, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.
- HOM. IL.* [Cerri - Gostoli] = Omero. *Iliade*, a cura di Giovanni Cerri - Antonietta Gostoli, con un saggio di Wolfgang Schadewalt, Milano, Rizzoli, 1995.

- IL [Scaffai] = *Baebii Italici Ilias Latina*, introduzione, edizione critica, traduzione italiana e commento a cura di Marco Scaffai, Bologna, Pàtron, 1997.
- LUC. *Opera* [Badali] = *Lucani Opera*, a cura di Renato Badali, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992.
- OV. *Met.* [Hardie] = Ovidio. *Le Metamorfosi*, VI, Libri XIII-XV, a cura di Philip Hardie, trad. di Gioachino Chiarini, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2015.
- PETR. *Sat.* [Cesareo - Terzaghi] = Petronio Arbitro. *Il romanzo satirico*, a cura di Giovanni Alfredo Cesareo - Nicola Terzaghi, Firenze, Sansoni, 1950.
- PLA [Traglia] = *Poeti latini arcaici*, I, a cura di Antonio Traglia, Torino, UTET, 1986.
- PLM [Bährens] = *Poetae Latini Minores*, III, edidit Aemilius Bährens, Leipzig, Teubner, 1881, 60-64.
- SEN. *Tro.* [Keulen] = Lucius Annaeus Seneca. *Troades*, edited by Atze J. Keulen, Leiden, Brill, 2001.
- SERV. *Ad Aen.* [Thilo] = *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, I, *Aeneidos librorum I-V commentarii*, recensuit Georgius Thilo, Hildesheim, Olms, 1961.
- SOPH. *Ai.* [Ciani - Mazzoldi] = Sofocle. *Aiace*, prefazione e traduzione di Maria Grazia Ciani, testo e commento di Sabina Mazzoldi, Venezia, Marsilio, 1999.
- SSR [Giannantoni] = *Socratis et Socraticorum reliquiae*, vol. II, a cura di Gabriele Giannantoni, Napoli, Bibliopolis, 1990.
- TP [Schierl] = *Die Tragödien des Pacuvius*, ein Kommentar zu den Fragmenten mit Einleitung, Text und Übersetzung, von Petra Schierl, Berlin, De Gruyter, 2006.
- TrGF [Radt] = *Aeschylus*, in *Tragicorum Graecorum fragmenta*, III, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, edidit Stefan Radt, 1985.
- TrRF I [Schauer - Manuwald] = *Tragicorum Romanorum Fragmenta*, I, *Livius Andronicus; Naevius; Tragicici minores; Fragmenta adespota*, edidit Maurkus Schauer - editionem alteram retractatam et auctam curavit Gesine Manuwald, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2023<sup>2</sup>.
- TrRF II [Manuwald] = *Tragicorum Romanorum Fragmenta*, II, *Ennius*, iterum edidit Gesine Manuwald, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2023<sup>2</sup>.

*TrRF III* [Schierl] = *Tragicorum Romanorum Fragmenta*, III, *Pacuvius*, edidit Petra Schierl, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2023.

*TrRF IV* [Schultheiss] = *Tragicorum Romanorum Fragmenta*, IV, *Accius*, edidit Jochen Schultheiss, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2023.

#### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

ALFIERI 1948 = Nereo Alfieri, *I “Fasti consulares” di Potentia*, in «Athenaeum», XXVI (1948), 110-134.

ANSELMi 1998 = Ludovico Anselmi, *Lo scudo di Aiace: note archeologiche e letterarie*, in «Aevum antiquum», XI (1998), 51-126.

BARCHIESI 1984 = Alessandro Barchiesi, *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa, Giardini, 1984.

BARDON 1936 = Henri Bardon, *Le poésies de Néron*, in «Revue des Études Latines», XIV (1936), 337-349.

BETTINI 1995 = Maurizio Bettini, *Dalla repubblica al principato*, in Id., *La letteratura latina: storia letteraria e antropologia romana. Profilo e testi*, II, Firenze, La Nuova Italia, 1995.

BIERL 2022 = Anton Bierl, *Narrative Strategien der Iysis in ausgewählten Szenen von “Ilias” 24 und die Umsetzung in der “Ilias Latina”: Aufschub im Monumentalen und Hervorhebung der archaischen anthropologischen Grunderfahrung im Leid vs. “Ilias” light mit römischem Anstrich*, in FALCONE - SCHUBERT 2022, 115-142.

BÖNISCH-MEYER - CORDES - SCHULZ 2014 = *Nero und Domitian. Mediale Diskurse der Herrscherrepräsentation im Vergleich*, herausgegeben von Sophia Bönisch-Meyer - Lisa Cordes - Verena Schulz *et alii*, Tübingen, Narr, 2014.

BROCCIA 1988 = Giuseppe Broccia, *L’Omero latino ovvero l’infedeltà programmatica. Nota a “IL” 252-343*, in «Euphrosyne», XVI (1988), 169-181.

BROCCIA 1992 = Giuseppe Broccia, *Prolegomeni all’“Omero latino”*, Macerata, Università degli Studi di Macerata. Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1992.



- BRUGNOLI 2001 = Giorgio Brugnoli, *L'“Ilias latina” nei “Romulea” di Draconzio*, in *Posthomerica III*. Atti del seminario tenutosi a Genova il 27 aprile 1999, a cura di Franco Montanari - Stefano Pittaluga, Genova, Università di Genova. Dipartimento di archeologia, filologia classica e loro tradizioni, 2001, 71-85.
- BRUNORI 2011 = Sara Brunori, *Aiace, Achille e le armi tra epica arcaica e iconografia vascolare*, in *Tra panellenismo e tradizioni locali. Nuovi Contributi*, a cura di Antonio Aloni - Massimiliano Ornaghi, Messina, Claudio Meliàdò, 2011, 53-80.
- BUCKLEY - DINTER 2013 = *A Companion to the Neronian age*, edited by Emma Buckley - Martin T. Dinter, New York, John Wiley and Sons, 2013.
- CASTORINA 1970 = Emanuele Castorina, *Dal “Satyricon”*, Bologna, Pàtron, 1970.
- CHAMPLIN 2008 = Edward Champlin, *Nerone*, trad. it. di Mario Carpitella, Roma - Bari, Laterza, 2008.
- CIANI 1997 = Maria Grazia Ciani, *Aiace tra epos e tragedia*, in «Studi Italiani di Filologia Classica», XV, 2 (1997), 176-187.
- CITRONI 1993 = Mario Citroni, *Produzione letteraria e forme del potere*, in *Storia di Roma*, 2/III, Torino, Einaudi, 1992, 383-490.
- CIZEK 1972 = Eugen Cizek, *L'époque de Néron et ses controverses idéologiques*, Leiden, Brill, 1972.
- CONSOLINO 2000 = *Letteratura e propaganda nell'Occidente latino da Augusto ai regni romanobarbarici*. Atti del Convegno internazionale, Arcavacata di Rende, 25-26 maggio 1998, a cura di Franca Ela Consolino, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2000.
- CONTE - BARCHIESI 2002 = Gian Biagio Conte - Alessandro Barchiesi, *L'età imperiale*, in *Letteratura Latina*, VI, a cura di Gian Biagio Conte, Firenze, Le Monnier, 2002, 384-776.
- COURTNEY 1990 = Edward Courtney, *Greek and Latin Acrostichs*, in «*Philologus*», CXXXIV (1990), 3-13.
- COVA 2004 = Pier Vincenzo Cova, *L'Aiace di Virgilio*, in «*Bollettino di Studi Latini*», XXXIV, 1 (2004), 7-17.
- DAVIES 1989 = Malcolm Davies, *The Epic Cycle*, Bristol, Bristol Classical Press, 1989.

- DEGL'INNOCENTI PIERINI 1980 = Rita Degl'Innocenti Pierini, *Studi su Accio*, Firenze, CLUSF, 1980.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI 1999 = Rita Degl'Innocenti Pierini, *Tra filosofia e poesia: studi su Seneca e dintorni*, Bologna, Pàtron, 1999.
- DEL GIOVANE 2024 = Barbara Del Giovane, *Nerone poeta*, in «Scienze dell'Antichità» XXX (2024), 187-207.
- DE POLI 2014 = Mattia De Poli, *The Land of Teucer*, in «Lexis», XXXII (2014), 445-452.
- DE POLI 2022 = Mattia De Poli, *Telamone, un padre iracondo*, in *La figura e il ruolo del padre nell'antichità classica e cristiana*, a cura di Constance Cheung - Pascal Mbote Mbote, Roma, LAS, 2022, 145-160.
- DOLCETTI 2010 = Paola Dolcetti, *Fileo ed Eurisace: i figli di Aiace tra Salamina e Atene*, in E. Cingano (ed.), *Tra panellenismo e tradizioni locali*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, 349-363.
- DUFF 1934 = *Minor Latin Poets*, edited by John Wight Duff - Arnold M. Duff, London - Cambridge (Mass.), Heinemann - Harvard University Press, 1934, 317-335.
- EARP 1919 = Cronje Burnford Earp, *A study of the fragments of three related plays of Accius*, Dissertation, Columbia University, 1919.
- ELSNER - MASTERS 1994 = *Reflections of Nero: Culture, History and Representation*, edited by Jaś Elsner - Jamie Masters, Chapel Hill - London, North Carolina University Press, 1994.
- FABI 2017 = Alessandro Fabi, *Il mito di Aiace nella poesia latina: ricerche sull'“*Armorum Iudicium*” e l'“*Eurysaces*” di Accio. Testo, traduzione e commento*, Pisa, Tesi di dottorato, 2017.
- FALCONE 2022a = Maria Jennifer Falcone, *Die “Ilias” nach Vergil: Zur Charakterisierung trojanischer Helden in der “Ilias Latina”*, in FALCONE - SCHUBERT 2022, pp. 173-193.
- FALCONE 2022b = Maria Jennifer Falcone, *Il modello nel modello. Intertesti integrati nell'“Ilias Latina” (vv. 611-613)*, in «Maia», LXXIV, 1 (2022), 121-126.
- FALCONE 2024 = Maria Jennifer Falcone, *Hero, Antagonist, and Cousin: Some Remarks on Telamonian Ajax in the “Ilias Latina”*, in *Polytropos Ajax. Roots, Evolution,*

- and Reception of a Multifaceted Hero*, edited by Silvia Speriani - Stephen Harrison, Berlin, De Gruyter, 2024, 131-146.
- FALCONE - SCHUBERT 2022 = *Ilias Latina. Text, Interpretation, and Reception*, edited by Maria Jennifer Falcone - Christoph Schubert, Leiden - Boston, Brill, 2022.
- FANTHAM 1982 = Elaine Fantham, *Seneca's Troades: a literary introduction with text, translation and commentary*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- FANTHAM 2005 = Elaine Fantham, *The family sagas of the houses of Aeacus and Pelops: from Ennius to Accius*, in «Dioniso», IV (2005), 58-72.
- FILIPPI 2012 = Marco Filippi, *Alcune osservazioni su "Acc.arm.iud." fr. III R.3, 148-149*, in *Venuste noster. Scritti offerti a Leopoldo Gamberale*, a cura di Marina Passalacqua - Mario De Nonno - Alfredo Mario Morelli, Hildesheim - Zürich - New York, Olms, 2012, pp. 89-103.
- FINLEY 1954 = Moses I. Finley, *The world of Odysseus*, New York, Viking Press, 1954.
- FOCARDI 1987 = Gabriella Focardi, *Antistene Declamatore: L'Aiace e L'Ulisse, alle origini della retorica greca*, in «Sileno», XIII (1987), 147-173.
- FRASCHETTI 2000 = Augusto Fraschetti, *Come elogiare 'trasversalmente' il principe*, in *Letteratura e propaganda nell'Occidente latino da Augusto ai regni romanobarbarici*. Atti del Convegno internazionale, Arcavacata di Rende, 25-26 maggio 1998, a cura di Franca Ela Consolino, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2000, 33-44.
- FRATANTUONO 2014 = Lee Fratantuono, *Recens a vulnere: Dido, Ajax and the Hierarchy of Heroines*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», CVI, 1 (2014), 185-196.
- FRAZER 1983 = Richard McIlwaine Frazer, *Ajax's weapon in Iliad 15.674 - 16.123*, in «Classical Philology», LXXVIII (1983), 127-130.
- GALDI 1922 = Marco Galdi, *L'epitome nella letteratura latina*, Napoli, Federico & Ardia, 1922.
- GHDINI 1994 = Francesca Ghedini, *La fortuna del mito di Achille nella propaganda tardo repubblicana ed imperiale*, in «Latomus», LIII, 2 (1994), 297-316.
- GIANCOLA 2022 = Laura Giancola, *La Troiae Halosis: l'ecfrasi del maestro e del poeta (Petr. 89, vv. 1-65)*, in «Ancient narrative», XVIII (2022), 151-162.

- GIUSTI 2018 = Elena Giusti, *Carthage in Virgil's "Aeneid": Staging the Enemy under Augustus*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
- GOLZIO 1979 = Armando Golzio, *Accio e Omero; per la ricostruzione dell'“Epinausimache”*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», III (1979), 175-191.
- GRECO 2002 = Alessandro Greco, *Aiace Telamonio e Teucro. Le tecniche di combattimento nella Grecia micenea dell'età delle tombe a fossa*, in *Omero tremila anni dopo*, a cura di Franco Mintanari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, 561-578.
- GRILLO 1982 = Antonino Grillo, *Critica del testo: imitazione e narratologia. Ricerche sull'“Ilias Latina” e la tradizione epica classica*, Firenze, Le Monnier, 1982.
- GRILLO 1988 = Antonino Grillo, *Tra filologia e narratologia: dai poemi omerici ad Apollonio Rodio, Ilias Latina, Ditti-Settimio, Darete Frigio, Draconzio*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988.
- GRILLONE 1991 = Antonino Grillone, *In margine all'edizione più recente dell'“Ilias Latina” di Debio Italico*, in «Hermes», CXIC (1991), 333-355.
- GUALANDRI - MAZZOLI 2003 = Isabella Gualandri - Giancarlo Mazzoli, *Gli Annei: una famiglia nella storia e nella cultura di Roma imperiale*. Atti del Convegno internazionale di Milano - Pavia 2-6 maggio 2000, Como, New Press, 2003.
- HAGEN 1869 = Hermann Hagen, *Zur lateinischen Anthologie. Nachtrag zu den Analecta Einsidlensia*, in «Philologus», XXVIII (1869), 338-341.
- HARDER 1998 = Ruth E. Harder, *Hesione*, in *Der Neue Pauly, Enzyklopädie der Antike*, vol. 5, coll. 510-511, Stuttgart -Weimar, J.B. Metzler, 1998.
- HINDS 2019 = Stephen E. Hinds, *Pre- and post-digital poetics of “transliterationism”: some Greco-Roman epic incipits*, in *Intertextuality in Flavian Epic Poetry: Contemporary Approaches*, edited by Neil Coffee - Chris Forstall - Lavinia Galli Milic et alii, Berlin - Boston, De Gruyter, 2020, 421-445.
- HINCKLEY 1985 = Lois V. Hinckley, *Ajax and Achilles: their literary relationship from Homer to Sophocles*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1985.
- HOUSMAN 1910 = Alfred E. Housman, *Greek Nouns in Latin Poetry from Lucretius to Juvenal*, in «Journal of Philology», XXXI (1910), 236-266 (= Id., *The Classical Papers*, Cambridge 1972, 817-839).

- JOCELYN 1965 = Henry D. Jocelyn, *Ancient Scholarship and Virgil's Use of republican latin Poetry* II, in «Classical Quarterly», XV (1965), 126-144.
- KOPFF 1981 = E. Christian Kopff, *Virgil and the Cyclic Epics*, in «Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt», XXXI, 2 (1981), 919-947.
- LABATE 2000 = Mario Labate, *Poesia per i grandi, poesia per la comunità. Il compromesso augusteo*, in *Letteratura e propaganda nell'Occidente latino da Augusto ai regni romanobarbarici*. Atti del Convegno internazionale, Arcavacata di Rende, 25-26 maggio 1998, a cura di Franca Ela Consolino, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2000, 9-31.
- LA PENNA 1963 = Antonio La Penna, *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino, Einaudi, 1963.
- LA PENNA 1977 = Antonio La Penna, *L'integrazione difficile: un profilo di Propertio*, Torino, Einaudi, 1977.
- LAWALL 1959 = Sally N. Lawall, *Sophocles' Ajax ἄριστος after Achilles*, in «Classical Journal», LIV (1959), 290-294.
- LEVI 1949 = Mario Attilio Levi, *Nerone e i suoi tempi*, Milano, Cisalpino, 1949.
- MARIOTTI 1985 = Scevola Mariotti, *Livio Andronico e la traduzione artistica*, Urbino, QuattroVenti, 1985<sup>2</sup>.
- MARTORANA 1926 = Michelina Martorana, *Ulisse nella letteratura latina*, Palermo - Roma, Sandron, 1926.
- MAYER 1982 = Roland Mayer, *Neronian Classicism*, in «American Journal of Philology», CIII (1982), 305-318.
- MICHELON 2015 = Francesca Michelon, *La scena dell'inganno: finzioni tragiche nel teatro di Seneca*, Turnhout, Brepols Publishers, 2015.
- MORELLI 1914 = Camillo Morelli, *Nerone poeta e i poeti intorno a Nerone*, in «Athenaeum», II (1914), 117-152.
- MORFORD 1985 = Mark Morford, *Nero's Patronage and Participation in Literature and the Arts*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II, 32.3, herausgegeben von Wolfgang Haase, Berlin - New York, De Gruyter, 1985, 2003-2031.

- MOST 1992 = Glenn W. Most, *"Disiecti membra poetae": the rhetoric of dismemberment in Neronian poetry*, in *Innovations of antiquity*, edited by Ralph Hexter - Daniel Selden, New York, Routledge, 1992.
- NATHANSKY 1906 = Alfred Nathansky, *Zur Ilias Latina*, in «Wiener Studien», XX-VIII, 1906, 306-329.
- NÉRAUDAU 1985 = Jean-Pierre Néraudau, *Néron et le nouveau chant de Troie*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt II*, 32.3, herausgegeben von Wolfgang Haase, Berlin - New York, De Gruyter, 1985, 2032-2045.
- NICOSIA 2003 = *Ulisse nel tempo: la metafora infinita*, a cura di Salvatore Nicosia, Venezia, Marsilio, 2003.
- O' HIGGINS 1989 = Dolores O' Higgins, *The second best of the Achaeans*, in «Hermathena», CXLVII (1989), 43-56.
- PAPAIOANNOU 2007 = Sophia Papaioannou, *Redesigning Achilles: 'Recycling' the Epic Cycle in the "Little Iliad" (Ovid, Metamorphoses 12.1-13.622)*, Berlin, De Gruyter, 2007.
- PARATORE 1992 = Ettore Paratore, *La letteratura latina dell'età imperiale*, Milano, Rizzoli, 1992<sup>2</sup>.
- PERUTELLI 2006 = Alessandro Perutelli, *Ulisse nella cultura romana*, Firenze, Le Monnier 2006.
- PICONE 2006 = Giusto Picone, *Aiace e Ulisse: paradigmi mitici e modelli etici*, in *Lo spettacolo della giustizia nelle orazioni di Cicerone*, a cura di Giovanna Petrone - Alfredo Casamento, Palermo, Flaccovio, 2006, 229-247.
- PREKAS 2024 = George Prekas, *Siblings by Blood: Ajax and Teucer from the "Iliad" to the "Ilias Latina"*, in *Polytropos Ajax. Roots, Evolution, and Reception of a Multifaceted Hero*, edited by Silvia Speriani - Stephen Harrison, Berlin, De Gruyter, 2024, 147-164.
- REITZ 2022 = Christiane Reitz, *Bauform in der Kürze. Zum Umgang mit epischen Strukturen in der "Ilias Latina"*, in FALCONE - SCHUBERT 2022, 67-82.
- RODIGHIERO 2010 = Andrea Rodighiero, *Un Aiace novecentesco*, in *Gli antichi dei moderni. Dodici letture da Leopardi a Zanzotto*, a cura di Giuseppe Sandrini - Massimo Natale, Verona, Fiorini, 2010, 27-54.

- ROMEYER DHERBEY 1996 = Gilbert Romeyer Dherbey, *Tra Aiace e Ulisse: Antistene*, in «Elenchos», XVII, 2 (1996), 251-274.
- RONCONI 1962 = Alessandro Ronconi, *Sulla tecnica delle antiche traduzioni latine da Omero*, in «Studi Italiani di Filologia Classica», XXXIV (1962), 5-20 (= Id., *Filologia e linguistica*, Roma 1968, 109-126).
- SBARDELLA 1998 = Livio Sbardella, *Il silenzio di Aiace: la revisione del mito della hoplon krisis nella Nekyia*, in «Seminari Romani di Cultura Greca», I, 1 (1998), 1-18.
- SCAFFAI 2006 = Marco Scaffai, *La presenza di Omero nei commenti antichi a Virgilio*, Bologna, Pàtron, 2006.
- SCHETTER 1987 = Willy Schetter, *Dares und Dracontius über die Vorgeschichte des trojanischen Krieges*, in «Hermes», CXV (1987), 211-231.
- SCHUBERT 2022 = Christoph Schubert, *Die Akrosticha der "Ilias Latina" und ihre poetologische Bedeutung*, in FALCONE - SCHUBERT 2022, 243-280.
- SMITH 1997 = Alden Smith, *Poetic Allusion and Poetic Embrace in Ovid and Virgil*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997.
- SPERIANI 2019 = Silvia Speriani, *Aiace, un eroe romano: storie e metamorfosi di un mito greco a Roma*, Tesi di dottorato, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2019.
- SPERIANI - HARRISON 2024 = *Polytropos Ajax. Roots, Evolution, and Reception of a Multifaceted Hero*, edited by Silvia Speriani - Stephen Harrison, Berlin, De Gruyter, 2024.
- STANFORD 1950 = William B. Stanford, *Studies in the characterization of Ulysses III*, in «Hermathena», LXXV (1950), 35-48.
- STANFORD 1954 = William B. Stanford, *The Ulysses theme: a study in the adaptability of a traditional hero*, Oxford, Blackwell, 1954.
- STANFORD 1963 = William B. Stanford, *Sophocles, Ajax*, London, Macmillan & Co., 1963.
- STAROBINSKI 1978 = Jean Starobinski, *La spada di Aiace*, in Id., *Tre furori*, trad. it. di S. Giacomoni, Milano, Garzanti, 1978, 11-57.
- STOLL SHANNON 1975 = Richard Stoll Shannon, *The Arms of Achilles and Homeric Compositional Technique*, Leiden, Brill, 1975.

- STUCCHI 2011 = Silvia Stucchi, *Tra epica e romanzo: la "Troiae Halosis" di Petronio nella Traduction entière de Pétrone di F. Nodot. Un esempio del gusto del XVII secolo*, in «Centopagine», V (2011), 58-72.
- VENINI 1982 = Paola Venini, *Sull'imitatio virgiliana nell'Ilias Latina*, in «Vichiana», XI - *Studi in memoria di F. Arnaldi* (1982), 311-317.
- VENINI 1989 = Paola Venini, *Fedeltà e infedeltà a Omero nell'Ilias Latina*, in «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», CXVII (1989), 316-324.
- WEICKER 1912 = Georg Weicker, *Hesione*, in *Pauly-Wissowa*, Real-Encyclopadie der klassischen Altertumswissenschaft, VIII.15, coll. 1240-1242, Stuttgart, J.B. Metzler, 1912.
- WEST 2013 = Martin L. West, *The Epic Cycle: a commentary on the lost Troy epics*, Oxford - New York, Oxford University Press 2013.
- ZIOSI 2015 = Antonio Ziosi, *Didone regina di Cartagine di Christopher Marlowe Metamorfosi virgiliane nel Cinquecento*, Roma, Carocci, 2017.
- ZIOSI 2018 = Antonio Ziosi, *Didone. La tragedia dell'abbandono: variazioni sul mito. Grandi classici tascabili Marsilio*, Venezia, Marsilio, 2018.



# SULLE ORME DI RINALDO. PER UNA STORIA DEL PERSONAGGIO NEI POEMI CAVALLERESCHI ITALIANI

Federica Conselvan  
Sapienza Università di Roma

**RIASSUNTO:** I personaggi dei poemi cavallereschi sono parte di una tradizione secolare che ne ha così ben definito le caratteristiche da farli diventare caratteri fissi, portatori di valori, pregi o difetti condivisi e universali. Rinaldo è il cavaliere ribelle, guascone, ladro e sempre pronto ad alternare l'impresa militare a quella amorosa; Orlando è il *miles Christi*, casto e integerrimo, devoto alla causa; Astolfo è il cavaliere bello e buffone. Se però queste lunghe vite di finzione si analizzano in una prospettiva diacronica, si può osservare come, pur mantenendo una fisionomia riconoscibile, i personaggi abbiano subito dei cambiamenti, si siano evoluti e la loro semplicità sia diventata man mano complessità. Tra i personaggi più famosi della tradizione, Rinaldo è quello che meglio si adatta a questa analisi perché le sue avventure hanno assunto un ruolo fondamentale nello sviluppo dei romanzi italiani in ottava rima: dalla seconda metà del Quattrocento e per tutto il Cinquecento. Per costruire la storia del personaggio si è quindi setacciato un *corpus* letterario nel quale individuare quali tratti componenziali sono mantenuti, quali modificati e quali abbandonati. La selezione di testi cavallereschi comprende i *Cantari di Rinaldo da Monte Albano*, il *Morgante* di Pulci, la *Morte del Danese* di Cassio da Narni, l'*Antheo gigante* e i *Triumphs di Carlo* di Francesco dei Lodovici.

**PAROLE CHIAVE:** Poema cavalleresco, Rinaldo da Monte Albano, *Morgante*, Francesco dei Lodovici, Cassio da Narni, Ulisse, Giona, Letteratura rinascimentale

**ABSTRACT:** The characters of the chivalric poems are part of an age-old tradition that has defined their characteristics so well that they have become fixed figures, bearers of common and universal values, virtues or faults. Rinaldo is the rebellious knight, a thief, always ready to alternate military and amorous adventures; Orlando is the *miles Christi*, chaste and devoted to the cause; Astolfo is the handsome knight and jester. However, when these long fictional lives are analysed from a diachronic perspective, it can be seen that the characters, while retaining a recognisable physiognomy, have chan-

ged, evolved, and their simplicity has gradually given way to complexity. Of the most famous characters in the tradition, Rinaldo is the one who best fits this analysis, because his adventures played a fundamental role in the development of Italian chivalric poems: from the second half of the fifteenth century and throughout the sixteenth century. In order to construct a history of the character, a literary *corpus* has therefore been sifted in order to identify which compositional features are maintained, which are modified and which are abandoned. The selection of chivalric texts includes the *Cantari of Rinaldo da Monte Albano*, the *Morgante* of Pulci, the *Morte del Danese* of Cassio da Narni, the *Antheo gigante* and the *Triumphs of Carlo* di Francesco dei Lodovici.

KEY-WORDS: Chivalric poem, Rinaldo da Monte Albano, *Morgante*, Francesco dei Lodovici, Cassio da Narni, Ulysses, Jonah, Renaissance literature

\*\*\*

Le avventure cavalleresche che hanno come protagonista Rinaldo sono giunte alla conoscenza del pubblico attraverso una tradizione letteraria che comprende una serie di storie, come ha osservato Villoresi, «interdipendenti che formano nell'insieme un unico, enorme sistema narrativo, una sorta di organismo letterario che ha la capacità di autorigenerarsi senza sosta».<sup>1</sup> La dinamica della reiterazione di elementi e schemi narrativi sui quali questa tradizione di testi ha costruito il suo sistema diegetico ha offerto la possibilità agli autori di storie cavalleresche d'inserire nelle proprie narrazioni un numero infinito di avventure. La storia dei figli di Amone è diventata così popolare che le vicende tramandate dalle *Storie di Rinaldo* o dai *Cantari di Rinaldo da Monte Albano* hanno assunto un ruolo fondamentale nello sviluppo dei romanzi italiani in ottava rima dalla seconda metà del Quattrocento e per tutto il Cinquecento. Le gesta eroiche dei Chiaromontesi, l'odio verso i Maganzesi, il rapporto conflittuale di Rinaldo con Carlo Magno, i viaggi in Oriente del figlio d'Amone si sono trasformati in un repertorio, quasi inesauribile, di storie che si sono fissate nell'immaginario narrativo del romanzo di cavalleria italiano. Nonostante la tradizione manoscritta delle *Storie di Rinaldo*<sup>2</sup> o dei

<sup>1</sup> VILLORESI 2000: 88.

<sup>2</sup> Ivi: 87: «I manoscritti che conservano i libri ascrivibili senza discussione al filone delle *Storie di Rinaldo* sono cinque: un Riccardiano - segnato 1904 - e quattro laurenziani - Pluteo XLII, 37; Pluteo LXI, 40; Pluteo

*Cantari di Rinaldo*<sup>3</sup> si presenti esigua e limitata negli esemplari conservati, la materia narrativa contenuta in essi invece si sprigiona in una copiosa tradizione a stampa che continua, amplia o riscrive le vicende di Rinaldo consacrando il signore di Montalbano come il vero protagonista del panorama italiano. Lo studio di Brusagli sul *Rinaldo* di Tasso conferma questa tendenza:

Basta scorrere i cataloghi di stampe cavalleresche del Cinquecento, dal Melzi all'appendice del libro della Beer: i titoli rinaldiani sono di gran lunga i più frequenti, con una intensificazione anzi molto sensibile dal 1553 agli anni sessanta. Il che sembrerebbe suggerire, pur con tutte le cautele del caso, un *revival* della materia di Rinaldo proprio alle spalle del *Rinaldo* tassiano; quasi una rivincita dell'eroe più caro ai lettori italiani di cose cavalleresche dopo la massiccia sbandata boiardesca e ariostesca in favore di Orlando.<sup>4</sup>

Lo sfruttamento massiccio delle storie di Rinaldo coincide con il crescente aumento di un pubblico sempre più appassionato e affezionato a un personaggio che per il suo carattere, per il suo vissuto letterario e per le sue debolezze si dimostra adatto a ricoprire molteplici ruoli nell'universo cavalleresco tardorinascimentale. Un universo in cui però è facile perdersi; Foffano per esempio ammette sia l'importanza sia la difficoltà di cimentarsi con la materia di Rinaldo:

Non è chi non veda quanto importante sarebbe per la storia della nostra letteratura cavalleresca uno studio intorno alle vicende del valoroso figlio d'Amone in Italia, nella sua lunga vita di più che quattro secoli; ma non tutti forse immaginano quali difficoltà incontrerebbe chi vi si accingesse.<sup>5</sup>

LXXXIX, 64 inf.; Mediceo Palatino 101. Dell'esistenza di un altro codice oggi perduto offre testimonianza il repertorio di locuzioni e frasi ricavato dal primo libro delle *Storie di Rinaldo* conservato nel manoscritto Riccardiano 2197 di mano di Leonardo Salviati. Quattro dei cinque codici superstiti sono datati o facilmente databili tra la fine del Quattrocento e il primo decennio del Cinquecento; il Pluteo LXI, 40, invece, risalente più o meno alla metà del secolo XV, ci consente di avvicinarci al periodo nel quale plausibilmente questi romanzi furono pensati e scritti sulla scia del successo delle opere di Andrea da Barberino».

<sup>3</sup> Un poema in ottava rima che risale alla fine del 1300 conservato dal manoscritto Palatino 364 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; l'opera completa annovera cinquantuno cantari, anche se un frammento di nove cantari è conservato nel codice 683 della Biblioteca Riccardiana di Firenze.

<sup>4</sup> BRUSAGLI 2007: 519.

<sup>5</sup> FOFFANO 1891: 3-4.

L'ambizione di ordinare la materia, seppur allettante, non è l'obiettivo di questo contributo che mira invece a seguire le orme di Rinaldo per catturarne non solo le caratteristiche fisse e stereotipate, ma le oscillazioni nella percezione del personaggio da parte degli autori che lo hanno scelto come protagonista delle proprie storie. La complessa ed eterogenea tradizione di testi rinaldiani diventa così il serbatoio dal quale estrarre gli episodi più significativi, per dimostrare quanto nel corso della sua lunga vita di finzione, pur mantenendo una riconoscibile fisionomia, il personaggio abbia subito dei cambiamenti; si sia evoluto e la sua semplicità sia diventata man mano complessità. Una parabola evolutiva che ha segnato un passaggio dalla piatta immagine bidimensionale del cavaliere «guascone e ribelle, sempre pronto ad alternare l'impresa militare a quella dell'alcova»,<sup>6</sup> a una forma se non proprio tridimensionale almeno sfaccettata. Per costruire la storia del personaggio si è quindi setacciato un *corpus* letterario nel quale individuare quali tratti costitutivi vengono mantenuti, quali modificati e quali abbandonati. Un'operazione volta a scoprire i mutamenti nella creazione del personaggio all'interno della tradizione italiana, che superi il repertorio ragionato e ponga le basi per un più completo ed esaustivo studio sul figlio di Amone.<sup>7</sup> Per seguire questa linea evolutiva l'analisi si muove per sezioni, ognuna delle quali dedicata a una situazione ricorrente: il bando e il viaggio, l'inghiottimento da parte di un animale e il rapporto con la giustizia. Gli episodi sono tratti dai *Cantari di Rinaldo da Montalbano*, dal *Morgante*, dalla *Morte del Danese*<sup>8</sup> di Cassio da Narni, dall'*Antheo gigante*<sup>9</sup> e dai *Triumphs di Carlo*<sup>10</sup> di Francesco dei Lodovici. Le opere sono molto diverse tra loro sia per intenzione narrativa che per il ruolo ricoperto nella storia del poema ca-

<sup>6</sup> VILLORESI 2000: 86.

<sup>7</sup> Si auspica di ampliare lo studio includendo i poemi di Boiardo e Ariosto che, seppur fondamentali per la fama del personaggio, in questo contributo non sono presenti. Le motivazioni più rilevanti sono due: la necessità di circoscrivere il campo di indagine a testi ancora molto legati alla tradizione cavalleresca più arcaica; l'assunzione del personaggio di Rinaldo come centro narrativo, simbolico e fulcro dell'azione.

<sup>8</sup> Le edizioni a stampa della *Morte de Danese* sono tre: la *princeps* pubblicata il 6 novembre 1521 a Ferrara, una seconda edizione milanese uscita per opera di Agostino da Vimercate il 5 maggio 1522 ed una terza edizione edita da Alvise de' Torti nel maggio del 1534 esemplata su quella milanese.

<sup>9</sup> Il poema, stampato a Venezia nel 1525 dalla tipografia di Maffeo Pasini e Francesco Bindoni, è suddiviso in trenta canti in ottava rima. La tradizione dell'*Antheo gigante* è trasmessa da soli testimoni a stampa.

<sup>10</sup> Il poema, stampato a Venezia nel 1535 dalla tipografia di Maffeo Pasini e Francesco Bindoni, è suddiviso in due parti, ciascuna di cento canti di cinquanta terzine l'uno. La tradizione dei *Triumphs di Carlo* è trasmessa da soli testimoni a stampa: gli esemplari non presentano differenze compositive, diegetiche e nei principali elementi paratestuali (*colophon*, prefazione, errata corrige), solo in alcuni esemplari, datati 1536, stampati sem-

valleresco e, nel caso dei *Triumphs di Carlo* poema in terzine, anche nel metro. I *Cantari di Rinaldo* e l'*Antheo gigante* di Francesco dei Lodovici racchiudono gli aspetti e le caratteristiche del testo carolingio in ottava rima e afferiscono ai testi della tradizione rinaldiana; il *Morgante* è un poema cavalleresco non così innovativo sul piano della diegesi o sulla dinamica della narrazione, ma sperimentale e rivoluzionario sul piano del discorso e della lingua; la *Morte del Danese* è un poema dalla difficile definizione capace di colpire e stimolare continuamente l'attenzione del lettore sia sul piano narrativo sia su quello metrico (alle ottave si sommano un'ecloga pastorale, un'epistola, tre sonetti, due capitoli in terza rima e un dialogo teatrale);<sup>11</sup> i *Triumphs di Carlo* è poema di argomento cavalleresco ma con evidenti scopi allegorico-didascalici. Detto ciò, queste opere condividono alcune caratteristiche comuni, come l'assunzione di un modulo narrativo nel quale si privilegia la concatenazione di avventure rispetto al racconto *entrelacé*, oppure l'impiego di vicende stereotipate incentrate sulla figura di Rinaldo e gli inganni di Gano. Tali elementi creano una sorta di continuità, legittimando il confronto tra opere così diverse nella prospettiva diacronica dell'evoluzione del personaggio e in qualche misura del genere cavalleresco.

### 1. *FELIX CULPA*: RINALDO BANDITO FRA «VIRTUTE E CANOSCENZA»

Michael Sherberg, nel suo studio dedicato a Rinaldo, riconosce nella storia del personaggio un'attitudine all'erranza, che gli suggerisce la definizione di «medieval type of the *homo viator* or travelling man». <sup>12</sup> Sebbene lo studio sia ristretto all'analisi del personaggio in Ariosto e in Tasso, la costante mobilità che Sherberg individua è rintracciabile in gran parte della vita letteraria di Rinaldo ed è, nella maggior parte dei casi, connessa al ripetersi di un motivo topico: il paladino bandito dalla corte di Carlo Magno. Nonostante l'espedito narrativo appartenga alla tradizione francese delle canzoni dei vassalli ribelli,<sup>13</sup>

pre da Pasini e Bindoni, la bella xilografia che mostra il Lodovici nell'atto di donare la propria opera al doge Gritti è sostituita da un frontespizio fregiato da una cornice xilografica in stile grottesco.

<sup>11</sup> Il dialogo è presente solo nella *princeps* del 1521.

<sup>12</sup> SHERBERG 1993: 43.

<sup>13</sup> Tra i quali si riconosce anche il *Renaut da Montauban*: è fonte d'ispirazione per la tradizione italiana delle *Storie di Rinaldo da Montalbano* e costituisce la fonte dei *Cantari di Rinaldo da Monte Albano*. Sui rapporti

l'allontanamento coatto di Rinaldo dalla corte è spesso il movente che indirizza il paladino verso un cammino di riscatto e redenzione. Per verificare questa linea evolutiva sono stati isolati alcuni episodi dai *Cantari di Rinaldo da Monte Albano*, dal *Morgante*, dalla *Morte del Danese* e dai *Triumphs di Carlo*.

### *Cantari di Rinaldo da Monte Albano*

Nei *Cantari di Rinaldo da Monte Albano*<sup>14</sup> si osserva un'alternanza fra bando capitale, inteso come divieto di rientrare a Corte pena la morte, e allontanamento imposto come espiazione per un comportamento non conforme al codice cavalleresco. Nonostante la natura giuridica dei due provvedimenti sia diversa, ciò che accomuna i due espedienti narrativi è la tendenza a trasformare la punizione, di solito fissata in un pellegrinaggio a Gerusalemme, in un'occasione per indirizzare Rinaldo verso una dimensione erratica, l'«estrangement from the world»,<sup>15</sup> conforme allo spirito dell'*aventure* e della *quête* cavalleresca. Nei *Cantari di Rinaldo*, infatti, il protagonista è costretto a intraprendere un viaggio per redimersi e riappropriarsi della propria identità cavalleresca e del suo ruolo di *defensor fidei*. Durante il primo viaggio in mare verso Gerusalemme il paladino e i suoi compagni, vittime di una tempesta, vengono dirottati alla isoletta del Castello Perduto,<sup>16</sup> dove si trovano a fronteggiare il gigante Brunamonte. L'uccisione del gigante innesca una serie di conflitti, cercati anche dallo stesso Rinaldo, che trasformano il cammino di espiazione imposto da Carlo Magno in un'avventura cavalleresca, che ha lo scopo di mettere alla prova il valore del paladino. L'espediente narrativo che prevede il costante allontanamento di Rinaldo in seguito ai contrasti con Carlo Magno prosegue per tutta l'opera, ma ogni volta s'inasprisce nel tentativo di lasciare più spazio alla dimensione contemplativa piuttosto che a quella guerresca. Si veda l'ennesima richiesta di pentimento da parte di Carlo nei confronti di Rinaldo:

fra i *Cantari di Rinaldo* e l'epica francese si rimanda a RAJNA 1870; MELLI 1973: VII-XXIII; MARCELLI 1999: 7-57 e LIMENTANI - INFURNA 2007: 38.

<sup>14</sup> Da qui in poi solo *Cantari di Rinaldo*. Si cita dall'edizione i *Cantari di Rinaldo da Monte Albano* [Melli]

<sup>15</sup> SHERBERG 1993: 59.

<sup>16</sup> *Cantari di Rinaldo da Monte Albano* [Melli], IX 31, 2.

[...]

Carlo dicea: «Signori, or m'intendete:  
poi che di pace n'avete tal gioia,  
duo di voi vada a Rinaldo, e dicete  
che io gli rendo la pace in questo modo:  
s'el vuol far mio comando, posto ho in sodo

che io voglio i figli e la dama e' frategli  
e sì Baiardo e la sua armadura;  
e pace lor vo' fare a tuti queglii  
e rendere lor le terre a dirittura,  
e sol soletto, scalzo, ne vada egli  
là dove Cristo fe' sua sipultura;  
accatando per Dio, senza altra scorta,  
con un bastone in man esca la porta.<sup>17</sup>

Nella successiva partenza Rinaldo dà prova di una maggiore difficoltà; una sofferenza che lo avvicina sempre di più alla figura del martire punito (quasi) sempre ingiustamente dal Signore (Imperatore) al quale ha donato vita e fedeltà.

Or ritorniamo, signori, a quel barone  
che uom di tanta virtù mai fu come esso  
il pro' Rinaldo, fi' del duca Amone  
che a piè, discalzo, era per cammin messo,  
senza danari e in mano un gran bastone,  
verso Gerusalemme, forte e spesso,  
senza cappello e' suoi cape' volando,  
e spesso volte forte lagrimando.<sup>18</sup>

Solo alla fine del poema dopo che tutto si è compiuto - Roma e Gerusalemme sono state liberate dalla minaccia dei re pagani - Carlo concede a Rinaldo la pace e il titolo di *prin-*

<sup>17</sup> Ivi, XLVIII 2-3.

<sup>18</sup> Ivi, XLVIII 23.

*ceps* di Guascogna, Tramogna, Dordona e Monte Albano; e solo dopo la morte dei suoi cari,<sup>19</sup> Rinaldo ormai vecchio e stanco dei «[...] vizi brutti / che in questo falso mondo si trovava»,<sup>20</sup> decide di compiere l'estremo atto di penitenza: un nuovo pellegrinaggio. E così arriva a Colonia, dove si sta costruendo la chiesa di San Pietro<sup>21</sup> e «Dentro si misse il prenze che non erra / che di servire Iddio tutto or si fida». <sup>22</sup> La *via crucis* sembra ormai essersi arrestata per Rinaldo che si riconosce, come già osservato da Thomas,<sup>23</sup> nella doppia identità del viaggiatore e del fondatore ma anche del martire, poiché qualche tempo dopo viene ucciso da un gruppo di operai. La tradizione italiana più arcaica, dunque, restituisce un'immagine di Rinaldo molto positiva, in odore di santità; viceversa, nella tradizione successiva questo aspetto viene tralasciato a favore del carattere più ribelle e imprevedibile del personaggio.

### *Morgante*

Ankli, nel suo studio sul *Morgante*, definisce Rinaldo «o la figura dell'eterno pellegrino o come cavaliere errante, e non come nella tradizione francese, quella del martire della Chiesa». <sup>24</sup> L'osservazione dello studioso diventa essenziale, perché permette una riflessione sullo sdoppiamento nella costruzione del personaggio. Nel *Morgante* infatti s'intensifica una dualità tra il carattere negativo e quello positivo di Rinaldo, consegnandogli una fisionomia ambigua «tra l'immagine del santo attribuitagli dai compilatori francesi e il carattere diabolico che rivela in diversi passi del poema». <sup>25</sup> Il paladino, nel *Morgante*, agisce in *bonam partem* o in *malam* e alterna l'avventura per gioco a quella per scopi religiosi. Rinaldo, dunque, appare in bilico fra un passato che lo identifica come un ribelle e un

<sup>19</sup> Ivi, L 14, 1-2: «come eran morti tutti e sotterrati / Amon, Beatrice, Clarice in Dordona»; e anche Malagigi «mori per l'aspra vita ed astinenza» (L 18, 4).

<sup>20</sup> Ivi, LI 32, 5-6.

<sup>21</sup> Sul tema, indicato da Jacques Thomas, al pari di un *leitmotiv* che percorre tutta la *chanson*, cioè quello di Rinaldo *aedificator fidei* si veda, oltre a THOMAS 1981: 7-45; MARCELLI 1999: 49-57.

<sup>22</sup> *Cantari di Rinaldo da Monte Albano* [Melli], LI 4, 3-4.

<sup>23</sup> THOMAS 1981: 44.

<sup>24</sup> ANKLI 1993: 266.

<sup>25</sup> Ivi: 265.



ladro per poi consacrarsi martire; e un presente, quello pulciano, che gli riconosce a tratti lo *status* del diabolico usurpatore del trono di Carlo Magno, a tratti quello di nuovo saggio Ulisse. La figura di Ulisse che suggestiona il Pulci è tuttavia quella del personaggio dantesco, che esorta i compagni a oltrepassare le Colonne d'Ercole per tentare l'estrema avventura seguendo «virtute e canoscenza».<sup>26</sup> Nel cantare XXV Astarotte racconta a Malagigi le imprese di Rinaldo in Oriente, dove il paladino insieme ai fratelli attraversa, come osserva Polcri, «le terre che la tradizione medievale (e, in particolare, quella cavalleresca) aveva descritto come meravigliose».<sup>27</sup> Dopo aver superato «il grande Atlante»<sup>28</sup> Rinaldo si arresta, e alla vista delle Colonne d'Ercole decide di tornare indietro verso l'Egitto, ma prima di partire rivolge un pensiero nostalgico a Ulisse:

Poi vide i segni che Ercule già pose  
acciò che i navicanti sieno accorti  
di non passar più oltre, e molte cose  
andò veggendo per tutti que' porti,  
e quanto ell'eran più maravigliose  
tanto pareva più che si conforti,  
e sopra tutto commendava Ulisse  
che per veder nell'altro mondo gisse.<sup>29</sup>

Se Rinaldo nel cantare XXV è un Ulisse mancato, alla fine del poema dopo Roncisvalle, l'Ulisse dantesco diventa la stella che guiderà Rinaldo, ormai anziano ma non debole, a compiere il «folle volo».<sup>30</sup> Nel cantare XXVIII infatti il paladino esprime il desiderio a Carlo Magno di voler lasciare la Corte per vedere «e cercar tutto il mondo come Ulisse».<sup>31</sup> Le sue ultime volontà e già il viaggio in Oriente del cantare XXV, mostrano chiaramente il carattere ulissiaco del Signore di Montalbano rivelando una duplice risonanza esegetica:

<sup>26</sup> *Inf.* XXVI 120.

<sup>27</sup> POLCRI 2010: 223.

<sup>28</sup> PULCI, *Morgante* [Ageno], XXV 120, 6.

<sup>29</sup> *Ivi*, XXV 130.

<sup>30</sup> *Inf.* XXVI 125.

<sup>31</sup> PULCI, *Morgante* [Ageno], XXVIII 29, 3.

chi non vede in Ulisse nessuna colpa e chi lo condanna al peccato di Adamo.<sup>32</sup> Nel poema, come afferma Boitani, «l'Ulisse di Dante, ormai penetrato a fondo nell'immaginario della cultura italiana, è diventato modello non solo nuovo, ma positivo».<sup>33</sup> Se il caso del *Morgante* presenta Ulisse come un modello al quale aspirare, la lettura allegorico-morale del viaggio in Oriente (cantare XXV) intrapreso da Rinaldo, solleva una questione che può inserirsi nella contesa tra "innocentisti" e "colpevolisti". Rinaldo infatti oltrepassa le Colonne d'Ercole alla fine del poema, ancora una volta come nei *Cantari*, dopo l'eccidio (sacrificio) di Roncisvalle,<sup>34</sup> e solo dopo la vendetta per la morte di Orlando, la pace con Carlo e la punizione del traditore Gano. In questa prospettiva la sequenza narrativa del cantare XXV, nel quale Rinaldo si arresta dove Ulisse proseguì, può assumere una valenza simbolica generando un senso e un significato secondario alla trama. Perciò il viaggio in Oriente, ed in particolare l'ascesa e discesa del Monte Olimpo, diventano un preludio in chiave umanistica al conseguimento della conoscenza come sinonimo di attività intellettuale, sapienza, virtù e salvezza. Le microsequenze narrative che compongono questo episodio: dalla morte di Fuligatto alla faticosa scalata del Monte; al ritrovamento delle iscrizioni: «e lettere gran tempo scritte prima / in su la rena scolpite leggea»<sup>35</sup> fino all'uccisione della chimera, non possono che consegnare una precisa immagine di Rinaldo:

sul modello di saggio che nel genere allegorico-didascalico due-trecentesco, consegue una conoscenza segreta oppure l'elevazione spirituale quando, opportunamente istruito da

<sup>32</sup> Sulla questione ampiamente dibattuta anche fra i moderni si rimanda almeno all'*Introduzione al canto XXVI dell'Inferno* di Anna Maria Chiavacci Leonardi in DANTE, *Commedia* [Chiavacci Leonardi]: 761-765; ma anche a PADOAN 1977: 170-204; FUBINI 1952: 491-513; NARDI 1942: 89-99.

<sup>33</sup> Per correttezza d'interpretazione si riporta tutta la citazione che si riferisce al passo citato da BOITANI 1992: 65: «nel XV secolo l'Ulisse di Dante, ormai penetrato a fondo nell'immaginario della cultura italiana, è diventato modello non solo nuovo, ma positivo. Nel cantare XXV del *Morgante* di Luigi Pulci, ad esempio, il demone Astaroth racconta a Malagigi le imprese del cavaliere Rinaldo. Tra queste, assume un valore particolare, perché finalmente l'Ulisse dantesco vi viene lodato. Il *Morgante* fu iniziato nel 1461 e pubblicato nel 1484, tre anni prima che Bartolomeo Diaz doppiasse il Capo di Buona Speranza, ma quando le spedizioni portoghesi si erano già spinte molto a sud lungo la costa africana. Se Pulci può ancora far gioco sui due significati di «altro mondo», Astaroth stesso confuta poco dopo «l'error lungo e fioco» che vuole le Colonne d'Ercole limite estremo alla navigazione umana e sostiene che si possa raggiungere «giù...l'altro emisferio» abitato da molte genti».

<sup>34</sup> Importante ricordare che la presenza di Rinaldo a Roncisvalle è un'innovazione di Pulci.

<sup>35</sup> PULCI, *Morgante* [Ageno], XXV 125, 4-5.

personificazioni celesti, conquista una qualche vetta o un elevato colle: si pensi, oltre che al *Tesoro* e al *Dittamondo*, anche ai testi nei quali, secondo uno schema narrativo fisso, il viaggio di purificazione e di conoscenza esperito dal protagonista obbligatoriamente passa attraverso la scalata di un'altissima montagna.<sup>36</sup>

Detto ciò, nella ricezione del personaggio dantesco data dal Pulci è lecito accettare l'ipotesi esegetica che non considera Ulisse colpevole? La scelta di far intraprendere, dopo la scalata dell'Olimpo, a Rinaldo le principali tappe del viaggio dei pellegrini (il Calvario, il Sinai, il Tabor, Babele fino alla terra del prete Gianni) per poi arrestarsi davanti alle Colonne d'Ercole sembra allinearsi a questa ipotesi. L'interessata *courtoisie*<sup>37</sup> e l'idea di una possibile lettura allegorica del *Morgante*<sup>38</sup> favoriscono un'interpretazione simbolica di un Rinaldo non ancora pienamente meritevole di accedere al di là delle Colonne d'Ercole, poiché non ha ancora ricevuto la garanzia di salvezza che solo dopo Roncisvalle gli sarà donata. Si può dunque iniziare a intravedere un profilo nuovo del personaggio che coincide con l'esercizio di quella virtù morale e intellettuale che consiste nel trovare il giusto mezzo disponendo l'anima a perseguire la verità e il bene.

### *Morte del Danese*

Il lato ulissiaco di Rinaldo che emerge dalla narrazione pulciana è accolto anche da Cassio da Narni nella *Morte del Danese*, ma al contrario di Pulci, il quale descrive sinteticamente le avventure di Rinaldo in Oriente, l'autore racconta tutte le tappe del viaggio che il paladino, dopo essere stato punito, compirà intorno al mondo. Lo schema narrativo si ripete, ma con una sostanziale differenza: Rinaldo non è bandito dalla Corte ma imprigionato nelle segrete, perché durante una partita a scacchi<sup>39</sup> perde le staffe e scaraventa la scacchiera

<sup>36</sup> POLCRI 2010: 214-215.

<sup>37</sup> BESSI 1992: 136.

<sup>38</sup> Sulla lettura allegorica e simbolica del *Morgante* si vedano almeno MARTELLI 1996; BESSI 1992; POLCRI 2010; ORVIETO 2020.

<sup>39</sup> L'episodio della partita a scacchi che finisce sempre male è ricorrente nella saga rinaldiana sia nella tradizione manoscritta delle *Storie di Rinaldo* sia nei *Cantari di Rinaldo da Monte Albano* che nell'*Inamoramento di Rinaldo*.

addosso a Orlando.<sup>40</sup> Il Conte tramortito finisce a terra e Carlo Magno, arrabbiatissimo per il comportamento scorretto di Rinaldo, lo condanna alla prigionia. Ma grazie a Malagigi che affida ai tre demoni Triforme, Draghinaccio e Cagnaccio il compito di liberare il cugino, Rinaldo riesce a evadere. Prima di essere di nuovo catapultato nella dimensione guerresca del poema, però, Rinaldo esprime il desiderio di vedere il mondo:

Rinaldo alegro e desiando vedere  
parte del mondo e havendo bon cavallo  
pregò gli spirti gli fusse piacere  
per qualche region così portallo,  
lor senza bisognasse altre preghere  
hor l'uno lor l'altro havendolo a cavallo  
gli feceno veder tutta Inghilterra,  
sempre volando ogni fiume e ogni terra.<sup>41</sup>

Il paladino, nel quale si riconosce la stessa curiosità del Rinaldo pulciano, diventa protagonista di un dettagliato viaggio aereo:

Vide Pollinia, Frigia e l'Ungaria  
et tutti i lochi sottoposti al regno;  
vide la Russia et tutta Schiavonia  
del Danubio tutto il bel contegno;  
vide il bel ponte sopra Bulgaria  
e ben stimò chil fece havesse ingegno,

<sup>40</sup> CASSIO DA NARNI, *Morte del Danese* [1521], I 1 38, 7-8: «[...] Oliver da prima / tolse un scacchier che iucar facea stima» dopo aver mostrato il gioco chiede ai suoi compagni chi fosse disposto a sfidarlo e immediatamente Rinaldo accetta la proposta, ma pone una condizione (I 1 40, 7-8): «disse Rinaldo: “Un bel paio di guanti / perda chi perde over dinar contanti”». Il Marchese accoglie la proposta, ma prima che s'inizi a giocare Orlando che era venuto a guardarli scherza sulla competitività (ed irascibilità) di Rinaldo (I 1 43, 5-8): «gli disse: “Guarda Olivier che non falli / et che Rinaldo il matto non te scopra / che se credea iucando per diletto / non fusse questo a Rinaldo dispetto”». La reazione di Rinaldo non tarda ad arrivare: prende la scacchiera e la scaraventa sul volto di Orlando (I 1 44, 5-8): «in modo tal che terra lo distese / et biastemiava di guercio e di stolto / et con Fusberta iniquitosamente / volea assalirlo ma il tenne la gente». Carlo Magno accortosi della violenta azione di Rinaldo, prima lo insulta e poi lo destina alle prigioni.

<sup>41</sup> Ivi, I 1 120.

la riva assai gli piacque di Maroia  
et ben puote vederla senza noia.

Vide la gran città che Grecia honora,  
la imagin vide de Iustiniano  
il pomo in mano disse ch'avea alhora,  
mirol gran pezzo il Sir di Montalbano  
perché la gloria sua tanto il 'namora,  
che de Farfarel equal diventa insano  
e inanima si stesso non morire  
a qualche immensa gloria di sortire.

Insole vide assai ch'io pretermetto:  
Ortigia, Colco, Tesbria, vide Lemno,  
la Tracia vide, et vide darimpetto  
dove nacque colui ch'ebbe ogni ingegno  
d'Aristotil parlo io, che tanto accetto  
fu ne la patria sua ch'ognor li fenno  
dopo la morte divin sacrificio,  
Rinaldo vide farsi quello ufficio.<sup>42</sup>

L'aerea cavalcatura di Rinaldo sembra ricalcare il volo di Ruggiero sull'ippogrifo, ma diversamente dall'*Orlando furioso*, dove Ruggiero giunto sul tropico del Cancro, lo segue verso occidente oltre le Colonne d'Ercole, Cassio riprende il viaggio in Oriente del cantare XXV del *Morgante* con la scalata al Monte Olimpo.

Vide l'Olympto monte insieme Attalante  
e perché inteso havea che sopra a quello  
l'aria salirvi non era bastante  
chiarir si volse et fu chiaro a penello  
però che su la cime littre alquante  
lesse scritte col deto che sugello

<sup>42</sup> Ivi, I 1 121-123.

era che 'l vento guaste non havea  
et che l'aria salir non vi potea.

Rinaldo per mostrar che v'era stato  
acciò s'alcun là su mai più giungesse  
con un bacchetto qual penna temprato  
scrise parole ch' ho qui sotto impresse:  
Rinaldo da tre spirti fu portato  
quivi volando et chi ciò non credesse  
miri la stampa de lor corpi strani  
che qui se stravoltorno come cani.<sup>43</sup>

La dipendenza del testo di Cassio dal *Morgante* è evidente, ma essendo l'autore avvezzo all'esagerazione e all'originalità, aggiunge la nota irriverente di Rinaldo che lascia il segno e anche la prova (l'impronta dei demoni sulla sabbia)<sup>44</sup> del proprio passaggio.<sup>45</sup> Poi il paladino e i suoi demoni si dirigono verso le altre tappe del loro viaggio: i principali monti sacri della tradizione biblico-evangelica (come nel *Morgante*).

Vide la gran città di Palestina,  
dove Sansone uccise tanta gente,  
del Nilo vide tutta la marina;  
vide alilecchio in quel più d'un serpente,  
scorse lo Egypto non si rafina;  
la Babilonia vide et la eminente  
torre che fece il superbo Nebrotte  
et vide laghi, stagni, selvi et grotte.

<sup>43</sup> Ivi, I 1 124-125.

<sup>44</sup> Ivi, I 1 126: «Che qual suol farsi dopo longa via / si stravarcorno in terra tre demoni / sì che la forma ch'ognun dessi havea / restò stampata sopra gli sabbioni, / fatto quel atto tutti come pria / per veder varii siti et regioni / si miseno in camin che gran diletto / havea Rinaldo andarsi al modo detto».

<sup>45</sup> L'azione di Rinaldo può richiamare alla memoria anche quella di Dudone nel cantare V del *Morgante*, dove il compagno imprime nella roccia la grande impresa di Rinaldo contro il mostro della Selva dell'Inferno. PULCI, *Morgante* [Ageno], V 64: «Poi colla punta della spada scrisse: "Nel tal tempo il signor di Montalbano / ci arrivò a caso", ed ogni cosa disse, / come in quel sasso stava un uomo strano, / e come tutto Rinaldo il partisse; / ed evvi ancora scritto di sua mano / le letter colla punta della spada; / e puossi ancor veder sopra la strada».

Scorse l'Arabia e tutta la Caldea,  
in Africa volto vide Cartago,  
dirvi non so se fu prima che Enea  
vi andasse; di saperlo io non son vago.  
Rinaldo tal piacer volando havea  
che non so dirlo hor passa fiume hor lago  
hor un monte atraversa, hora una valle  
troppo havea il suo cavallo bone spalle.<sup>46</sup>

Cassio conduce Rinaldo verso orizzonti mitici insistendo sulla gioia e sulle «voglie bramose»<sup>47</sup> di conoscenza comprovando così la sempre più stretta immedesimazione del paladino con Ulisse. Ma la condizione di evaso lo smarca dalla cupa condizione di peccatore in cerca di salvezza e lo avvicina all'immagine di un viaggiatore, di uno scopritore ed esploratore di nuove terre.

### *Triumphs di Carlo*

Se in Cassio da Narni la lettura allegorico-morale è meno evidente, almeno per quanto riguarda il personaggio di Rinaldo, nei *Triumphs di Carlo* il Signore di Montalbano è protagonista di un viaggio scandito, come nella *Commedia*, dalla fenomenologia degli incontri (con le personificazioni di Natura, Fortuna, Morte ecc.) che si trasforma in un vero e proprio *iter cognoscentiae ac salvationis*. Anche in questo caso il motivo del viaggio è l'allontanamento forzato dalla corte poiché, dopo aver trasformato la festosa giostra di maggio in un violento scontro con Orlando, Rinaldo è condannato da Carlo all'esilio. Il bando costringe il paladino ad abbandonare le sue terre e la sua famiglia e per rimediare al suo errore viene costretto a vagare per il mondo.<sup>48</sup> Rinaldo appare vulnerabile, deluso e,

<sup>46</sup> CASSIO DA NARNI, *Morte del Danese* [1521], I I 128-129.

<sup>47</sup> Ivi, I I 130, 3.

<sup>48</sup> LODOVICI, *Triumphs di Carlo* [1535], I xvii 118-119: «Se n'anderà Rinaldo in abbandono / Sbandito per lo mondo, ma non sempre».

sopraffatto dall'ira, si avvia verso «sua sorte trista, andare a la ventura».<sup>49</sup> Il tono narrativo di questa prima parte del poema si distingue per l'ascendente gravità: Rinaldo è vittima della *desmesure* che lo ha condotto all'errore e alla dura punizione. La situazione che il Lodovici propone è topica e si aggancia alla tradizione più arcaica che vede nel bando un pretesto di espiazione. Nel testo, questa occasione assume un significato più simbolico rispetto a Pulci e a Cassio, dove l'allegorismo era meno definito. Rinaldo, infatti, si trasforma nell'eroe sapiente e filosofo che, mediante il dialogo con le varie personificazioni, assurgerà alla saggezza: la più alta forma di conoscenza, che include la comprensione dei principi primi e delle verità fondamentali dell'essere. L'esilio in terre straniere non si esaurisce in un pellegrinaggio nei luoghi della passione di Cristo, o in un virtuoso ulissismo, ma travalica gli orizzonti geografici per immergersi in una dimensione morale e intellettuale. In questa prospettiva, il distacco diventa un'occasione per meditare sulla propria condizione sfortunata e sulla ricerca, quasi spasmodica, di un motivo valido di reintegrazione. In un sistema complesso ma precostituito, come quello dell'epica cavalleresca, che tende a ingabbiare i personaggi in stereotipi, l'esegesi allegorica sembra rispondere alle esigenze di emancipare il ribelle Rinaldo verso un livello superiore di evoluzione, quasi una svolta introspettiva del personaggio. Il cammino di Rinaldo si prospetta ben migliore del viaggio intrapreso ma interrotto da Ulisse, perché il Lodovici all'identificazione del paladino con l'eroe greco affianca quella del profeta Giona. Dopo essere stato bandito, Rinaldo s'imbarca su una nave e si dirige verso la Siria, ma l'imbarcazione viene attaccata da alcuni pirati; sconfitti i corsari Rinaldo torna sulla nave, ma lui e suoi compagni finiscono tra Scilla e Cariddi, dove una tempesta fa naufragare la nave: muoiono tutti, tranne Rinaldo che viene inghiottito da una balena. L'animale poi lo conduce vicino al monte Atlante, dove il paladino incontrerà la Natura:

Questa donna, lettor, de la qual canto  
Ivi trovò Rinaldo, et era questa  
Del detto monticello in piedi a canto;  
E aveva indosso una polita vesta,

<sup>49</sup> Ivi, I xvii 134.



Tutta succinta, et sbarrate le braccia.<sup>50</sup>

[...]

Così vide egli far il suo lavoro:

Ch'ella del monte a cui propinqua stava;

Ch'era di terra pur, et no già d'oro,

La terra a parte a parte ne levava

Et con agevolezza inestimata

D'essa gran cose a suo piacer formava.<sup>51</sup>

Durante il lungo dialogo con Natura Rinaldo esibisce un insolito approccio filosofico chiedendo alla donna spiegazioni su questioni molto discusse come il problema dell'anima dei bruti o l'immortalità dell'anima. La Natura, affascinata dalla curiosità del paladino, afferma di aver predisposto una dissomiglianza essenziale e originaria di raziocinio tra gli esseri viventi; una razionalità che, secondo Bacchelli, è «principio tutto interno alla natura e quasi immanente alla materia stessa».<sup>52</sup> In seguito a questo primo intenso confronto, la Natura svelerà a Rinaldo le tappe del suo percorso di redenzione, durante il quale l'eroe comprenderà non solo la ragione che crea la vita, ma anche l'azione della Fortuna sull'uomo. La Natura, inoltre, anticipa al paladino che alla fine del suo viaggio incontrerà la Virtù, che dimora in Europa in un «monte eccelso».<sup>53</sup> Il disegno si presenta nella sua interezza come uno schema ascensionale, secondo il quale il viaggio diventa un'iniziazione da compiersi per gradi. Nonostante Rinaldo nel suo peregrinare incontri diverse personificazioni, tra le quali l'Amore, la Gelosia, la Fatica e la Giustizia, il percorso è essenzialmente suddiviso in tre momenti focali che rispettivamente si riconoscono nel dialogo con Natura (I L-LIX), Fortuna (II XXXIII-XXXIX) e Virtù (II LXXXV-XCII). Alla fine, come nei *Cantari di Rinaldo* e in Pulci, soltanto dopo il perdono di Carlo, il ricongiungimento con i propri compagni e la vittoria sul nemico pagano sarà concesso a Rinaldo di arrivare al monte. Dopo il congedo da Natura, Rinaldo incontra Fortuna: la divinità è collocata su di

<sup>50</sup> Ivi, I L 91-95.

<sup>51</sup> Ivi, I L 124-129.

<sup>52</sup> BACCHELLI 2003: 279-280.

<sup>53</sup> LODOVICI, *Triumphs di Carlo* [1535], I LVI 36.

un prezioso carro con ruote di «porfido possente e puro»,<sup>54</sup> arricchito da un tribunale intagliato in uno smeraldo, una ruota di diamante e «un arbor tutto d'oro / Che 'n sugli ricchi rami infra le fronde / Ha di questa regina il gran tesoro».<sup>55</sup> Tra i diversi incontri quello con Fortuna si contraddistingue per la grandiosa rappresentazione allegorica che rinvia a una figura medievale, la Fortuna con ruota, che allude alla soggezione passiva dell'uomo rispetto alla sorte e a una concezione che ricalca quella classica del *Kairos*, personificazione dell'Opportunità, spesso raffigurata in equilibrio su di una sfera, o su una ruota, con la funzione di dispensare i beni terreni. Rinaldo infatti riconosce la Fortuna come una ministra di Dio, che ha però facoltà d'intervenire in ogni campo della vita umana e può esercitare influssi diversi sul destino degli individui. Il viaggio di Rinaldo si conclude poi con la scalata del monte Parnaso, dove troverà un tempio: «In questo la Virtù sempre si trova / Questo è di questa Dea la vera stanza».<sup>56</sup> Al centro del dialogo fra Rinaldo e la Virtù c'è l'ideale della nobiltà d'animo, come nobiltà di cuore, ma indissolubilmente legato alla ricerca della virtù, intesa come disposizione naturale a fuggire il male per fare il bene.

Dirò le grandi et gloriose lode  
 Che s'acquistan color nel mondo, i quali  
 Eletto v'hanno voi per lor custode [la Virtù].  
 Farò tutti saper che di mortali  
 Gli huomini, stando al vostro bon governo,  
 Si fanno sempiterni et immortali.<sup>57</sup>

L'episodio inoltre offre due letture: una legata al significato simbolico del cammino di Rinaldo e in senso lato dell'uomo, dove l'intelletto e la morale orientano la volontà al bene; l'altra è associata a una cornice storica che pone in rassegna gli uomini illustri del panorama letterario italiano:

Tra gli altri pon ne l'opre sue mature,  
 Del Sannazar Pastor, del Navaiero

<sup>54</sup> Ivi, II xxxiii 123.

<sup>55</sup> Ivi, II xxxiii 147-148.

<sup>56</sup> Ivi, II lxxxv 128-129.

<sup>57</sup> Ivi, II xci 79-84.

De l'Unico Aretin, del Castiglione,  
Del Trissino, del Molza et del Severo,  
Del Verlato, Del Pansa et del Marone,  
De l'Areosto et di Pietro Aretino,  
Del Dolce, del Broccardo et di Triphone,  
Del Sanga, del Michiel, del Dragoncino,  
Del Tasso, del Musur, Del Volterano,  
Del Bernia, del Camillo et del Montino,  
Del Nizolio, del Pio, del Bevazano,  
Del Cortese, del Narni et più da poi  
Del povero Pitocco Mantovano.<sup>58</sup>

Infine, anche il personaggio creato dal Lodovici rievoca la complessa figura di Ulisse, ma, come si vedrà nella sezione successiva, anche quella di Giona. Rinaldo è quindi un Ulisse saggio e filosofo che attraverso il dialogo avvia una crescita intellettuale che gli permette di superare le difficoltà; e un Giona che riceve una seconda opportunità per adempiere al proprio destino.

## 2. RINALDO TRA ULISSE E GIONA

L'essere inghiottiti da un animale è un altro motivo ricorrente nella tradizione cavalleresca. Un tema con una forte connotazione simbolica che presenta due varianti: l'inghiottimento volontario che dipende dalla decisione dell'eroe e non dell'animale, come nella continuazione di Nicolò degli Agostini<sup>59</sup> all'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo, nell'*Antheo gigante* (1524) del Lodovici e nel *Rinaldo appassionato* (1528) di Ettore Baldovinetti; oppure quello involontario, come nei *Cinque Canti* di Ariosto, nella *Morte del Danese* (1521) di Cassio da Narni e nei *Triumphs di Carlo* (1535) del Lodovici. L'eroe inghiottito

<sup>58</sup> Ivi, II LXXXVII, 106-120

<sup>59</sup> Le citazioni sono da *Orlando innamorato del signor Matteo Maria Boiardo conte di Scandiano, insieme co i tre libri di Nicolò de gli Agostini, nuouamente riformato per Lodouico Domenichi, con gli argomenti, le figure accomodate al principio di ogni canto, & la tauola di cio, che nell'opra si contiene*, Venezia, Girolamo Scotto, 1545. L'esemplare consultato è conservato presso la Biblioteca Comunale Ariostea (segnatura E 6.4.24).

è quasi sempre Rinaldo, ma in alcuni casi il personaggio cambia: nei *Cinque Canti* sono Ruggiero e Astolfo, nella *Morte del Danese* è Orlando e nel *Rinaldo appassionato* è Malagigi.

*Antheo gigante*

Nelle continuazioni di Nicolò degli Agostini all'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo, Rinaldo si trova ad affrontare una feroce belva marina: per ucciderla deve farsi inghiottire.<sup>60</sup> La sequenza narrativa tuttavia si esaurisce in breve tempo; il ritmo è incalzante e il superamento dell'ostacolo è propedeutico alla successiva avventura: la liberazione di Astolfo, prigioniero di Falerina. L'espedito narrativo quindi s'innesta nel cammino di perfezionamento che Rinaldo deve intraprendere per dimostrare il proprio valore, rinviando così agli esempi della classicità da Eracle a Perseo. Non sembra quindi nascondere una lettura di secondo grado, ma piuttosto la volontà di riprendere una situazione topica per accostare il paladino ai grandi eroi greci. Nell'*Antheo gigante*<sup>61</sup> invece l'episodio acquista una maggior definizione, si protrae per diverse ottave e si arricchisce di dettagli alquanto originali. La creatura mostruosa attacca Rinaldo e i suoi compagni in un bosco e ha le sembianze di un serpente:

Quest'era longo ben quaranta braccia,  
pensa lettor, se l'haria fatta colta,  
haveva quest'una certa boccaccia  
d'haverne tragualciati sei per volta;  
haveva poi una lunga codaccia  
che se l'haveva diece alberi avolta

<sup>60</sup> NICOLÒ DEGLI AGOSTINI, *Orlando innamorato* [1545], III 44, 4-8: «Se ben ti parerà tal caso rio, / Bisogna che sta fiera a te venisse / Per inghiottirte fa quel che dich'io / Perché si grande troverai la bocca, / Che entrandovi da te non sarà tocca»

<sup>61</sup> Tutte le citazioni sono tratte da LODOVICI, *Antheo Gigante* [1524]; l'esemplare consultato è conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (segnatura Pal. E. 6. 5. 67).

vorian ben esser sta grandi et sotterra  
che no gli havesse spiantati di terra<sup>62</sup>.

[...]

Io son disposto così tutt'armato  
Lassarmi tragonalciar' al fier serpente  
Et como gli ferò nel ventr' entrato  
Vi mostraro' s'in l'arm'io son potente.<sup>63</sup>

Un aspetto importante di questo inghiottimento è che Rinaldo vuole entrare nel ventre da solo, senza compagnia:<sup>64</sup>

[...]

Disse Rinaldo: «Quest'impresa è mia,  
et di 'l serpente vogl'esser figliuolo  
parturirami quel con pena ria,  
et così il vincerem con art' et dolo,  
et s'in la Ceta già ste Giona saldo  
perché nel serpe non può star Rinaldo?»<sup>65</sup>

Ritrovossi Rinaldo in un budello  
picolo tanto che gli bisognava  
star' non sol stretto ma disteso in quello,  
per il che egli non poco si cruciava  
et già ne cominciava haver flagello  
et di sua vita hormai ne dubbitava,  
ma non si volse disperar anchora  
anzi ritrovo 'l modo d'uscir fora.<sup>66</sup>

<sup>62</sup> Ivi, III 92.

<sup>63</sup> Ivi, III 102, 1-4.

<sup>64</sup> Al contrario dell'Agostini, dove accede con Baiardo e Scardaffo.

<sup>65</sup> LODOVICI, *Anteo Gigante* [1524], III 110, 3-8.

<sup>66</sup> Ivi, IV 8.

Era Rinaldo insanguinato tutto  
 quando egli uscì del corpo dil serpente  
 ma perché al fin di quel riporto frutto  
 di tal sporcizia egli si curò niente  
 in un bel fonte a quel bosco aderente  
 lavò le suo arme et lavò la sua persona  
 et de novo se armò con sua arte buona<sup>67</sup>.

Rinaldo sente l'impresa propria e affidandosi al ricordo di Giona rinforza la sua posizione mostrando anche una certa fiducia in Dio. L'autore, infatti, costruisce una sequenza narrativa esemplare e altamente simbolica: dall'essere accolto come un feto nell'utero,<sup>68</sup> alla permanenza nel budello, fino all'abluzione purificatrice dalla sporcizia e dal sangue. Il Lodovici ricrea una correlazione con la fonte biblica in particolare con gli elementi che definiscono il racconto di Giona una storia, non solo di disobbedienza, ma di morte e di rinascita. Rinaldo diventa così una figura sfaccettata, il cui simbolismo spazia dalla disobbedienza alla potenza del pentimento, ma rimane nel percorso del poema ancorato, nei suoi tratti essenziali, al personaggio del paladino ribelle della tradizione.

### *Triumphs di Carlo*

Il Lodovici nell'*Antheo gigante* identifica Rinaldo con Giona, ma questa comparazione non trova ulteriori agganci nella struttura narrativa del poema poiché l'*Antheo* è privo di tutta la componente simbolica-allegorica che invece caratterizza i *Triumphs di Carlo*. Nel secondo poema del Lodovici la situazione che prelude all'inghiottimento, a differenza degli altri testi, è già di per sé un motivo topico che anticipa un cambio di direzione nel racconto. Rinaldo infatti dopo essere stato bandito, s'imbarca su una nave che viene distrutta da una tempesta, altro elemento topico e metaforico. Il Signore di Montalbano si trova

<sup>67</sup> Ivi, IV 17.

<sup>68</sup> Ivi, III 115: «De voi tutti ciascun farà commadre / ch'aiutate parturir me figlio / so che farrò nel ventre di mia madre / con la mia spada et col mio artiglio / un bucco tal, ch'usirebbon due squadre / di serpentine di 'l ventre vermiglio / ma' vi bisogn'oprar le spade mentre / fero del fier serpente nel gran ventre».

quindi in mare e qui viene inghiottito da una balena: «Quanto nel mar fu presta una balena / A trangugiar Rinaldo paladino». <sup>69</sup> Immediatamente il narratore interpreta l'episodio come un intervento divino finalizzato a deviare il cammino di vendetta di Rinaldo. <sup>70</sup>

Bandì già Carlo il paladin di Francia,  
Et ei voleva pur con tutto il torto  
Tornar contr'esso con acuta lancia.  
Onde 'l giusto motor, ch'è sempre accorto,  
Et che sa ben in tempo i error d'altrui,  
Sì gastigar che non vanno a buon porto,  
Volse ancho forse tor la via a costui  
D'andar contra la patria ch'è pur male,  
Et però fe' ch'un pesce inghiottì lui. <sup>71</sup>

Il narratore afferma che Rinaldo, in errore perché deciso a vendicarsi, è rimesso sulla giusta via dal Signore. Il nuovo cammino è dunque voluto da Dio che risparmia la vita al paladino perché il destino che attende l'eroe non può essere compromesso «Da morte sì importuna et violenta», soprattutto per «La fede sua ch'anchor non era molta». <sup>72</sup> La disobbedienza verso Carlo e la riluttanza verso Dio sono indizi che ci portano sempre a Giona, che scelto da Dio per convertire la città di Ninive invece che obbedirgli salpa sulla prima nave disponibile e si dirige nella direzione opposta, verso la città di Giaffa. A causa di questa resistenza viene immediatamente punito: Dio invia una violenta tempesta e i marinai, riconosciuto in Giona il motivo dell'ira divina, lo gettano in mare dove viene inghiottito da un grande pesce. In seguito, grazie ad una lunga preghiera, Giona è perdonato da Dio e rigettato all'asciutto; grato al proprio Signore inizia la sua predicazione verso Ninive. E come Giona, solo dopo essere uscito dalla balena Rinaldo inizia il suo viaggio scandito dagli incontri con le personificazioni (Natura, Amore, Fortuna, Virtù ecc.) trasformando così il perpetuo esilio, auspicato da Carlo Magno, in un viaggio salvifico. Le due tradi-

<sup>69</sup> LODOVICI, *Triumphs di Carlo* [1535], I XLIV 118-119.

<sup>70</sup> Per vendicarsi di Carlo, Rinaldo decide di partire per la Siria e arruolarsi nell'esercito di Cleante, un re pagano, che con l'aiuto di Gano progettava un attacco alla Corte francese.

<sup>71</sup> Ivi, I XLIV 130-138.

<sup>72</sup> Ivi, I XLIV 149.

zioni letterarie, classica e biblica, si fondono così in una sovrapposizione d'immagini che attraverso la ricorsività di un *topos*, l'inghiottimento, genera nuove interpretazioni per un personaggio che si è abituati a riconoscere in una precisa fisionomia, spesso identificata solo nella controparte del saggio Orlando.

### 3. RINALDO DA MARTIRE A CAVALIERE DI LEGGE

In quest'ultima sezione si propone una riflessione sulla relazione tra Rinaldo e la Giustizia, sul suo rapporto con il potere, quello imperiale, attraverso alcuni episodi presenti nei *Triumphs di Carlo*.<sup>73</sup>

#### *Triumphs di Carlo*

Nel canto LXXI della prima parte Rinaldo, dopo essere stato vittima di un secondo inghiottimento, questa volta da una pistrice, approda ad un deserto scoglio dove però si accorge di non essere solo:<sup>74</sup>

Et finalmente ritrovò una donna  
C'havea al mal tempo un gripe sol per schermo;  
Greggia era questa, et quasi senza gonna  
Et spunta assai, ma ne le labbia poi  
Mostrava ella esser ben degna madonna.  
Et ivi in terra havea presso ai piedi suoi

<sup>73</sup> Si è consapevoli dell'esiguità della proposta, ma è un'idea che richiede ancora tempo per l'indagine e la riflessione.

<sup>74</sup> L'ipostasi della Giustizia nel poema del Lodovici richiama alla memoria la figurazione di Roma, anch'essa in condizioni misere e disperate, nel *Ditt.* I xi 34-45: «Sopra la quale per lo chiaro lume / Del sol, ch'era alto, ivi una donna scorsi / Vecchia era in vista, e trista per costume. / Gli occhi da lei, andando, mai non torsi; / Ma poichè presso le fui giunto tanto, / Ch'io l'avvisava senza nessun forsi, / Vidi il suo volto, ch'era pien di pianto, / Vidi la vesta sua rotta e disfatta, / E raso e guasto il suo vedovo manto. / E con tutto che fosse così fatta, / Pur nell'abito suo onesto e degno / Mostrava uscita di gentile schiatta».



Due rotte lanci, et con lor più guffei  
Indi una spada a non temer ch'annoï.<sup>75</sup>

Rinaldo sorpreso dalle misere condizioni della donna, si avvicina e le chiede chi sia:

«Antiquamente fui ben' io Giustizia  
Et sarò, ma qual fui non son già adora.  
Tre donne mi cacciar: l'una Amicitia;  
L'altra fu Ambition vana e scortese;  
La terza l'insatiabile Avaritia.  
Queste mi spinser per ogni paese  
Tanto ch'al fin mi cacciar pur del mondo,  
A questa vita rea che ti è palese».<sup>76</sup>

Il dialogo fra Rinaldo e la Giustizia ha un chiaro fine encomiastico: celebrare il doge Andrea Gritti, dedicatario dell'opera. La strategia narrativa impiegata dal Lodovici per compiere il suo intento celebrativo è simile a quella usata da Ariosto nell'*Orlando furioso*, in merito alla profezia della tomba di Merlino, la quale secondo Dorigatti permette «di ancorare la storia e il discorso encomiastico alla finzione romanzesca».<sup>77</sup> Se, tuttavia, nell'*Orlando furioso* lo svelamento della profezia è affidato a Merlino, un mago, la celebrazione del Doge avviene attraverso un procedimento narrativo che dispone il discorso profetico in un susseguirsi di legittimazioni espresse da personificazioni quali la Natura, la Giustizia, la Fortuna ed infine la Virtù.<sup>78</sup> Nonostante l'incontro con la Giustizia faccia parte di un

<sup>75</sup> LODOVICI, *Triumphs di Carlo* [1535], I LXXI 52-60.

<sup>76</sup> Ivi, I LXXI 101-108.

<sup>77</sup> D'AMICO 2011: 5

<sup>78</sup> Rinaldo assume il ruolo di testimone della profezia del «cor di Cesare romano» (LODOVICI, *Triumphs di Carlo* [1535] I LVII 113). Per sfruttare appieno questo espediente narrativo il Lodovici si affida alle modalità impiegate dall'Ariosto per anticipare il racconto «di avvenimenti posteriori al tempo della narrazione attraverso l'uso di personaggi intradiegetici» (D'AMICO 2011: 5). La profezia infatti s'innesta lungo quasi tutto l'asse del racconto di Rinaldo con lo scopo di costruire una mitografia dello Stato veneziano e del suo sovrano, il doge Andrea Gritti. La Natura infatti gli riferirà il nome del futuro Cesare: «Sarà quest'huom, lo nominerà Andrea / Nome che tiene in sé gran sentimento» (Lodovici, *Triumphs di Carlo* [1535], I LVIII 52-53), e in sequenza, nel corso della narrazione, il racconto predittivo sarà confermato dalla Fortuna (II XXXIII-XXXIX) e dalla Virtù (II LXXXVII-XCII). I dialoghi con le personificazioni, dunque, oltre a scandire il cammino di

progetto celebrativo, la presenza di questa personificazione è un pretesto per mostrare un nuovo elemento che sembra confermare un cambio di percezione nella rappresentazione del personaggio-Rinaldo. Il figlio d'Amone si trova spesso a dover affrontare, o ad essere protagonista, di avventure in stretta connessione con il tema della giustizia e in stretto rapporto con la gestione del potere. A tal proposito Stefano Jossa afferma che la prevalenza del tema della legge nell'episodio di Rinaldo in Scozia nell'*Orlando furioso* «esibisce l'opposizione tra il cavaliere errante e il cavaliere nuovo di cui Rinaldo sarà paradigma»<sup>79</sup>. Rinaldo, in questo episodio ariostesco, sembra ricoprire il ruolo di portavoce dell'autore nell'incarnazione di un cavaliere della legge e della giustizia che agisce all'insegna di un principio superiore, ideale e universale. Una complessità che il personaggio creato dall'Ariosto cerca di valorizzare nell'assegnare al paladino missioni all'insegna del moderno principio di libertà attraverso la difesa della giustizia e dell'uguaglianza.<sup>80</sup> Anche il Lodovico presenta un Rinaldo mosso da principi superiori, ma lo rende anche parte integrante del motivo encomiastico che esalta il doge Andrea Gritti come simbolo di giustizia e moralità. Tuttavia, l'avventura di Rinaldo nella città di Hommio,<sup>81</sup> lo fa ritornare in una dimensione altamente codificata, dove il paladino assume il ruolo di mediatore e di salvatore. Rinaldo e la sua compagna, chiamata solo bella Ebreja, arrivano in questa città popolata da soli ciechi.<sup>82</sup> Il paladino entra in un'osteria, dove chiede spiegazioni e scopre che la città è governata da un «tiranno tanto crudel, ingiusto et disleale»<sup>83</sup> che possiede «Un' occhio solo in testa, et pare a lui / D'esser fra gli altri un Dio ben immortale / Egli vuol sempre tutto quel d'altrui».<sup>84</sup> La reazione di Rinaldo è immediata:

Et quegli a lui: «Quel Dio che in ciel' s'adora  
M'ha qui condotto per punir gli errori

redenzione di Rinaldo, fungono da innesco per celebrare il «sublime Gritti» (I LXIII 137) e la «Repubblica sua ben sempiterna» (I XIII 114).

<sup>79</sup> Jossa 2011: 6.

<sup>80</sup> Ivi: 7-8.

<sup>81</sup> LODOVICI, *Triumphs di Carlo* [1535], II XIX 109-110.

<sup>82</sup> Ivi, II IX 124-127: «Disse Rinaldo: "S'io non guardo bieco / (Parlando con la donna) e mi par certo / Che tutto questo popolo sia cieco"».

<sup>83</sup> Ivi, II XIX 47-48.

<sup>84</sup> Ivi, II XX 51-53.

Di te tristo tiran ch'operi ogni hora.  
Ben piace a lui la su c'habbiam signori  
Qua giù nel mondo, ma già a lui non piace,  
Che i grandi tiranneggino i minori.<sup>85</sup>

Rinaldo si avventa sul Signor degli Orbi che, vistosi aggredire dal paladino, chiama a raccolta tutto il suo popolo generando così una sequenza narrativa dai tratti comici marcati.<sup>86</sup> Finita la zuffa, eliminato il sovrano, il paladino e la bella ebrea tornano all'osteria; vengono ringraziati dalla famiglia per il servizio reso e ripartono per il loro viaggio. Riportata la giustizia sulla città, il narratore si lancia in un'invettiva indirizzata al popolo italiano:

In questa etade rea, superba et dira  
Civil par che ciascun fra noi si scaldi  
Quel, donde poi il povero sospira,  
Trovassero al mondo dei Rinaldi  
Che fessero di queste operazioni,  
Forse non vi sarian tanti rubaldi  
Non vi sarian tanti leoni  
Che sbranassero i greggi in ogni parte  
Robasser l'altrui tanti ladroni,  
Et ciascun per sorte, o sangue, od arte  
Avien maggior degli altri ovunque ei sia  
Sempre senza Licurgo ogni or si parte  
Ah dispietata et empia tirannia  
Che non tiri tu a te con questa rabbia

<sup>85</sup> Ivi, II xx 54-59.

<sup>86</sup> Sulla falsariga del detto "botte da orbi" il Lodovici rappresenta una scena di guerriglia urbana che sfiora il grottesco. Si veda il passo II xxi 51-60: «Spesso qualchum di lor (perché si muore) / Per li suoi colpi il giudicato a morte / Et più piaccia al signor, s'egli l' / Menava ad ambe man' il baston forte / Et credendo ferire il paladino / Feriva alcun di quei de la cohorte. / Tal che sovente alcun col capo chino / Cadeva a terra, et si rompea la faccia / Et qualchunaltro giù cadea supino. / Chi si rompea le gambe, et chi le braccia». La sequenza è, inoltre, descritta affidandosi ad immagini estratte dalla quotidianità, come spesso capita nella narrazione del Lodovici, avvezzo all'uso del registro basso, motivato ancor più dal colore comico della sequenza. Si riporta il seguente esempio: II xxi 33-38: «Hai tu lettor mai veduto fare / La bella festa che si fa a le piazze / Del porco, et de li ciechi in su 'l solare / C'hanno tutti egli in man gravose mazze / Et le vanno menando a la ventura / fin ch'esso porco da un di lor s'amazza?».

Fori de i mortal per qualche via?  
Misericordia mai de i nostri morbi  
Hor ti movan pietà le nostre labbia  
Siam per tutto 'l mondo in città d'orbi.<sup>87</sup>

Le parole del narratore eleggono, dunque, Rinaldo come il portatore di giustizia, come colui che dovrebbe essere preso a modello e imitato dal popolo:

Scenda qua giù Rinaldo, et ch'ei s'affretti  
Ché più non si può star con tanti affanni,  
A far qualchun de li suo' usati effetti  
Hanno occhi d'Argo, han man di Cacco et hanno  
Denti di lupo, et son qual Schicchi Gianni.  
Rinaldo trarà lor (se di quel scanno  
Scend'un tratto qua giù) gli occhi di testa  
Che sempre quel d'altrui non vederanno.  
Troncherà lo le man con tal tempesta,  
Che non roberan più l'altrui ricchezza,  
Né la toran con forza manifesta.  
Caverà loro i denti et quella avezza  
Rabbia di sbranar sempre il poveretto  
Che non sbranerà più con tanta asprezza,  
Et farà 'l popolo tuo contento, et netto  
Di questi vitii rei, donde poi certo  
Fia sempre 'l nome tuo benedetto.<sup>88</sup>

L'intervento accorato dell'io-narrante interrompe il ritmo del racconto per introdurre un discorso civile, in cui prevale l'immagine salvifica di un Rinaldo non solo *arma iustitiae Dei*, ma difensore dell'ordine e al servizio del popolo. Un Rinaldo inedito quindi che conferma il suo forte senso di giustizia nell'incontro con il Vizio che sta andando ad infettare Roma.<sup>89</sup> Il paladino mosso dall'ira ma anche dalla pietà prima cerca il dialogo, ma dopo

<sup>87</sup> Ivi, II XXI 81-102.

<sup>88</sup> Ivi, II XXI 105-122.

<sup>89</sup> Ivi, II XLIV 140-141: «un uomo con una «donna in spalla / Che la portava via quasi volando».

la risposta del Vizio, il quale asserisce di essere più gradito a Roma di quanto il paladino pensi,<sup>90</sup> Rinaldo s'infuria e se ne va via bestemmiano. Interessante però è notare l'intervento consolatorio del narratore che rassicura Rinaldo dicendo che il Vizio non arriverà a Roma nella sua epoca ma nella propria, quella del Lodovico, dove sarà accolto e benvenuto.

Oh Rinaldo ch'lor li santi dei  
Non essaudir le tue bestemmie estreme.  
Anzi regi giustissimi et non rei  
Perché quest'huon com'egli haveva speme  
Ven' a Roma col tempo, et v'hebbe albergo  
Et hor v'alberga co i più grandi insieme.  
Né per brutto ch'ei sia posto è da tergo  
Ma gradito è fra lor sì, che pel vero  
Di quel ch'ei disse, hor queste carte vergo,  
E tu forse dal ciel dove l'intiero  
Ben godi, perché sempre costui  
Havesti in odio, et fuor d'ogni pensiero.<sup>91</sup>

L'intervento si trasforma così in un altro appello al Rinaldo redentore:

Deh scendi tu guerrier, vieni et atterra  
Tutto esto albergo suo, poi che Lamagna  
Non l'ha potuto far con tanta guerra.  
Fa quel che far non ha potuto Spagna  
Con gran parte d'Italia, et quel che poi  
Non ha potuto far l'acqua che 'l bagna.<sup>92</sup>

Se già Thomas individua in Rinaldo i tratti salienti del fondatore e del viaggiatore,<sup>93</sup> gli altri autori da Pulci al Lodovico ne modellano il profilo, pur traendo spunto dalla tradizione

<sup>90</sup> Ivi, II xxviii 149-151: «Penso di far, perché la mia persona / Sarà da quelle genti sì gradita / Ch'io porterò fra lor sempre corona».

<sup>91</sup> Ivi, II xxix 101-110.

<sup>92</sup> Ivi, II xxix 118-123.

<sup>93</sup> THOMAS 1981: 44.

più arcaica, rendendolo portatore dei grandi temi del contesto sociale e politico nel quale è concepito il proprio poema: il rapporto Dio-Natura, la volubilità della Fortuna terrena rispetto a quella celeste della Virtù, le scoperte geografiche e infine rapporto con l'amministrazione dello Stato e la Giustizia.

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Cantari di Rinaldo da Monte Albano* [Melli] = *Cantari di Rinaldo da Monte Albano*, a cura di Elio Melli, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1973.
- CASSIO DA NARNI, *Morte del Danese* [1521] = Cassio da Narni, *La morte del Danese*, Ferrara, Lorenzo de' Rossi da Valenza, 1521.
- DANTE, *Commedia* [Chiavacci Leonardi] = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991.
- FERRARIO - MELZI 1829 = Gaetano Melzi, *Bibliografia dei romanzi e poemi cavallereschi d'Italia appendice all'opera del dottor Giulio Ferrario intitolata Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia*, Milano, Tipografia dell'autore Contrada del Bocchetto, 1829.
- LODOVICI, *Antheo Gigante* [1524] = Francesco dei Lodovici, *Antheo Gigante*, Venezia, Francesco Bindoni e Maffeo Pasini, 1524.
- LODOVICI, *Triumph di Carlo* [1535] = Francesco dei Lodovici, *Triumph di Carlo*, Venezia, Francesco Bindoni e Maffeo Pasini, 1535.
- MELZI - TOSI 1865 = Gaetano Melzi, *Bibliografia dei romanzi di cavalleria in versi e in prosa italiani, opera pubblicata nel 1829 da G. Melzi rifatta nella edizione del 1838 da P. A. Tosi ed ora dal medesimo riformata ed ampliata con appendice di varietà bibliografiche*, Milano, Daelli e C., 1865.
- PULCI, *Morgante* [Ageno] = Luigi Pulci, *Morgante*, a cura di Franca Ageno, Milano - Napoli, Ricciardi, 1955.

### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ANGELINI 2009 = Anna Angelini, *Ingbiottiti e Ingbiottitori: di alcuni mostri nel mito antico*, in *Zoomania. Animali, ibridi, mostri nelle culture umane*, a cura di Cristina Franco, Siena, Santa Maria della Scala, Protagon, 2007, 1-17.

- ANKLI 1993 = Ruedi Ankli, *Morgante iperbolico*, Firenze, Leo S. Olschki, 1993.
- BACCHELLI 2008 = Franco Bacchelli, *Filosofia naturale e simpatia universale. Schede sul dibattito attorno alla razionalità dell'anima dei bruti tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Tra antica sapienza e filosofia naturale. La magia nell'Europa moderna*. Atti del Convegno (Firenze, 2-4 ottobre 2003), Firenze, Olschki, 2008, 23-55.
- BESSI 1992 = Rossella Bessi, *Santi, leoni e draghi nel "Morgante"*, in «Interpres. Rivista di studi quattrocenteschi», 12 (1992), 57-96.
- BESSI 2000 = Rossella Bessi, *Ragione e metodo nella critica dei testi letterari*, in «Medioevo e Rinascimento» 14, XI (2000), 13-22.
- BOITANI 1992 = Pietro Boitani, *L'ombra di Ulisse*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- BRUSCAGLI 2007 = Riccardo Bruscagli, *La materia del "Rinaldo" di Torquato Tasso*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del Convegno (Scandiano - Reggio Emilia - Bologna 3-6 ottobre 2005), a cura di Andrea Canova - Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, 511-28.
- D'AMICO 2011 = Juan Carlos D'Amico, *Bradamante, Rugiero e le false profezie nel 'Furioso'*, in «Chroniques italiennes web19» 1 (2011), 1-19 <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web19/Damicoweb19.pdf>>.
- FOFFANO 1891 = Francesco Foffano, *Rinaldo da Montalbano nella letteratura romanzesca italiana*, Venezia, Tipografia Ex Cordella, 1891.
- JOSSA 2011 = Stefano Jossa, *Oltre la tradizione romanzesca: Rinaldo e l'aspra legge di Scozia (Orlando Furioso, IV-VI)*, in «Chroniques italiennes web19», 1 (2011), 1-20 <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web19/Jossaweb19.pdf>>.
- LIMENTANI - INFURNA 1994 = Alberto Limentani - Marco Infurna, *L'epica romanza nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- MARCELLI 1999 = Nicoletta Marcelli, *Per un'interpretazione allegorica dei Cantari di Rinaldo da Monte Albano*, in «Interpres», XVIII (1999), 7-57.
- MARTELLI 1996 = Mario Martelli, *Letteratura fiorentina del Quattrocento: il filtro degli anni sessanta*, Firenze, Le lettere, 1996.
- ORVIETO 2020 = Paolo Orvieto, *Lettura allegorica del "Morgante"*, Roma, Salerno Editore, 2020.



- POLCRI 2010 = Alessandro Polcri, *Luigi Pulci e la Chimera. Studi sull'allegoria nel "Morgante"*, Firenze, SEF, 2010.
- SHERBERG 1993 = Michael Sherberg, *Rinaldo. Character and Intertext in Ariosto e Tasso*, Saratoga Calif. and Department of French and Italian, Stanford University, ANMA Libri, 1993.
- THOMAS 1981 = Jacques Thomas, *Significance des lieux, destinée de Renaud et unité de l'oeuvre*, in Jacques Thomas - Philippe Verelst - Maurice Piron, *Études sur Renaud de Montauban*, in «Romanica Gandensia», XVIII (1981), 7-45.
- VENTURI - FARNETTI 2004 = Gianni Venturi - Monica Farnetti, *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, vol. 2, Roma, Bulzoni, 2004.
- VILLORESI 2000 = Marco Villoresi, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000.



# SOPRAVVIVENZA E POLISEMIA DI UN'IMMAGINE: LA CACCIA AL CERVO NEI POEMI EPICO- CAVALLERESCHI\*

Michela Maria Palumbo  
Università della Calabria

**RIASSUNTO:** Il contributo intende studiare due precise declinazioni della similitudine della caccia al cervo nell'ambito del genere epico-cavalleresco. Per quanto concerne quello d'ascendenza erotica, spesso il *topos* è associato a figure femminili nella doppia accezione di soggetto-amante ferito dalla freccia amorosa oppure di oggetto-amato che fugge, inseguito da famelici veltri. Di diversa natura è l'impiego del simbolo nel contesto militare: il referente collettivo (uno dei due eserciti coinvolti nella battaglia) viene descritto in tutta la sua vulnerabilità e passività poiché è ritratto come una cerva che fugge davanti al leone (il guerriero che guida l'armata nemica) che ne ha straziato i cuccioli. Tale indagine inedita dimostrerebbe non solo l'effettiva presenza di una costante tematica e simbolica che contraddistingue il genere ma, soprattutto, la contiguità, spesso problematica, fra i due ingredienti del poema epico-cavalleresco del XVI secolo: le armi e gli amori.

**PAROLE CHIAVE:** Caccia, Cervo, Similitudine, Epica, Intertestualità

**ABSTRACT:** This contribution aims to investigate the diverse uses of imagery within the epic-chivalric genre. Through close textual analysis, it is evident that the employment of zoological similes related to deer hunting can be categorized into two distinct areas. In the erotic sphere, this *topos* is often associated with female figures, embodying either the wounded lover or the fleeing beloved pursued by hounds. Conversely, in the military context, the symbol portrays a collective entity (one of the warring armies) as vulnerable prey, depicted as a doe fleeing from a lion (the enemy leader) who has slain its cubs. This study demonstrates not only the presence of recurring thematic

\* Si ringraziano per la lettura i professori Maria Cristina Figorilli e Matteo Residori.

and symbolic patterns within the genre but also the often problematic interplay between the two key elements of 16th-century epic-chivalric poems: arms and love.

KEY-WORDS: Hunting, Deer, Similitude, Epic, Intertextuality

\*\*\*

Il contributo intende studiare la similitudine della caccia al cervo, in cui convergono la simbologia dell'animale e quella della *venatio*, nei poemi epico-cavallereschi. Da tale orizzonte sono escluse, per ragioni di pertinenza, le diverse valenze metaforiche che, nel corso dei secoli, sono state attribuite al cervo nell'immaginario collettivo.<sup>1</sup> Anche la caccia, ben lungi dall'essere una semplice attività sociale, si è caricata di accezioni differenti:<sup>2</sup> «similitudine di guerra»<sup>3</sup> (sulla scorta della fortuna della *Ciropedia* di Senofonte), emblema della fisiologia dell'innamoramento, simbolo della ricerca filosofica.<sup>4</sup> È bene, al contempo, chiarire quanto non siano le scene allegoriche di caccia al cervo, pur presenti nel genere selezionato, il materiale che si vuole esaminare ma, piuttosto, l'impiego dell'immagine sul piano metaforico-comparativo.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Per una bibliografia minima sulla figura del cervo nell'immaginario occidentale cfr. CIGADA 1966: 3-120; CARDINI 1987: 39-45; ZAMBON 2003; ORVIETO 2007: 413-415; ANSELMI - RUOZZI 2010; PEZZÈ 2019. La delimitazione di campo è stata indispensabile proprio in virtù della frequenza con cui l'animale ricorre nel genere indagato. Si ricordino, in questa sede e a titolo esemplificativo, la valenza metamorfica, debitrice dell'*Odissea* quanto delle *Metamorfosi*, del cervo-Circella di cui è narrata la storia nell'affresco che Orlando osserva nel giardino di Dragontina (BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova], I VI 49-53) e la caccia allegorica alla cerva bianca operata da Brandimarte (ivi, I XXII 57-62).

<sup>2</sup> Per una bibliografia minima sulla macrotematica della caccia si tengano in considerazione: INNAMORATI 1965; CERESOLI 1969; FONTENROSE 1981; GALLONI 1993; MACKENZIE 1997; SPILA 2007: 331-340.

<sup>3</sup> L'espressione deriva da CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano* [Ghinassi] I 25: «Sono ancora molti altri esercizi, quali benché non dependino drittamente da arme, pur con esse hanno molta convenienza e tengono assai di una strenuità virile; e tra questi parmi la caccia essere delli principali, perché *ha una certa similitudine di guerra*, et è veramente piacere da gran signori e conveniente ad uomo di corte; e comprendesi che ancor tra gli antichi era in molta consuetudine». Cfr. BÀRBERI SQUAROTTI 2000: 51-99.

<sup>4</sup> Ivi: 51-210 e ivi: 348-360. Nel caso della *philosophica venatio* il riferimento, chiaramente, è al mito di Atteone nel contesto degli *Eroici furori*. In realtà, lo stesso mito sottintende un'altra accezione attribuita al cervo: la natura metamorfica. Cfr. ivi: 329-347.

<sup>5</sup> Ne è esempio la caccia compiuta da Brandimarte prima e da Orlando poi in BOIARDO, *Orlando innamorato* [CANOVA], I XXII-XXV (La caccia, infatti, si estende per più canti).

1. «ACCOLTO / SI VIDE IL CUOR DA L'AMOROSO STRALE»: LA CERVA COME SOGGETTO  
DESIDERANTE

Il terzo libro dell'*Italia liberata*, dedicato agli amori di Giustino e Sofia, si configura come una sospensione che dilazona l'intreccio bellico. Come ha sostenuto Di Santo, questo episodio è una divagazione latamente novellistica che risente dell'epica classica meno ripercorsa nel XVI secolo ma, soprattutto, del romanzo ellenistico.<sup>6</sup> L'orizzonte nel quale è calata la similitudine zoologica è quello erotico e riguarda il momento esatto in cui la giovane nipote di Teodora si innamora del futuro imperatore d'Oriente. Se, infatti, l'entrata in scena della giovane è contraddistinta dal pudore decoroso che ben si adatta al «costume» di una fanciulla del suo rango, segue subito dopo la descrizione del processo di innamoramento inteso come caccia erotica di natura simbolica in cui il cacciatore è Amore stesso:<sup>7</sup>

E fece come arcier, che sta nascosto  
in qualche macchia, e vede di lontano  
libera cerva andar pascendo l'erbe,  
e l'arco tira, e le percuote il fianco;  
poi lieto del bel colpo indi si parte,  
lasciando quivi lei ferita a morte.<sup>8</sup>

Ad anticipare questi versi è l'evocazione dell'immagine di Amore saettante che permette di declinare la similitudine della caccia al cervo in chiave eminentemente erotica.<sup>9</sup> Da questo punto di vista la passione, nata per un capriccio della divinità sfidata dal contegno di Sofia, si pone come manifestazione della forza incoercibile di Amore: anche la fanciulla è destinata ad unirsi al corteo dei vinti nel rituale del *Triumphus cupidinis*. L'innamoramento,

<sup>6</sup> Cfr. DI SANTO 2018: 27-35.

<sup>7</sup> La reazione di Sofia è la seguente: «Vide Giustino; onde ritenne il passo, / e quasi stette per tornarli dentro; / pur venne fuori, e gli occhi a terra fisse, / sparsa nel volto d'un color di rose» (TRISSINO, *Italia liberata dai goti*, III 26-29). A restituire in maniera vivida il decoro pudico di Sofia concorre anche la metafora del pellegrino esitante che mescola insieme amor sacro e amor profano, desiderio spirituale e desiderio erotico (Ivi, III 30-34).

<sup>8</sup> Ivi, III 55-60.

<sup>9</sup> Cfr. Ivi, III 47-54.

dunque, viene descritto come caccia compiuta da Amore sulla donna-preda e, rimanendo nell'ambito della violenza, come *vulnus* mortale.<sup>10</sup> Eros e Thanatos sembrano coesistere sul medesimo livello nella suddetta similitudine. La cerva-Sofia, sia pure considerata come preda, svolge un ruolo attivo in quanto soggetto desiderante. Gli amori di Giustino e Sofia, in ogni caso, si concludono piuttosto felicemente: dopo una peripezia dal sapore romanzesco, i due giovani convolano a nozze e spariscono dall'intreccio narrativo del poema.

L'antecedente illustre che genera l'immagine della caccia erotica nel contesto del poema epico proviene direttamente dal quarto libro dell'*Encide*:

[...] Est mollis flamma medullas  
interea et tacitum vivit sub pectore vulnus.  
Urit infelix Dido totaque vagatur  
urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta,  
quam procul incautam nemora inter Cresia fixit  
pastor agens telis liquitque volatile ferrum  
nescius: illa fuga silvas saltusque peragrat  
Dictaeos; haret lateri letalis harundo.<sup>11</sup>

È già in Virgilio, dunque, che l'innamoramento acquisisce l'identità di ferita. Nel caso specifico, essa preannuncia sinistramente la morte («[...] infixum stridit sub pectore vulnus»),<sup>12</sup> sancendo un nesso profondissimo fra quest'ultima e l'amore. Oltre all'isotopia del fuoco, che pure contraddistingue la passione amorosa, la fenomenologia dell'innamoramento è restituita sul piano figurale dalla similitudine con la cerva ferita dal cacciatore:<sup>13</sup> Amore è il cacciatore e la preda è il soggetto desiderante. La ripresa dell'immagine virgiliana dimostra nel testo dell'*Italia* un reimpiego strumentale poiché Didone e Sofia non condividono il medesimo destino e l'uscita di scena di quest'ultima, infatti, non coincide

<sup>10</sup> Cfr. GUBBINI 2023. Il tema di amore che ferisce è piuttosto diffuso anche nel repertorio tematico del dolce stil novo, anche se la prospettiva maschile fa sì che Amore abbia come complice nel ferimento la donna: cfr. Guinizzelli, III 1-8; Cavalcanti, XXI 5-11; Lapo, XIV 56-61; Frescobaldi, III 12-14; Frescobaldi, XIII 1-4; Cino, XIII 9-14.

<sup>11</sup> VIRGILIO, *Encide* [Fratantuono - Smith], IV 66-73.

<sup>12</sup> Ivi, IV 689.

<sup>13</sup> Cfr. RUCH 1971: 322-327; JENKYN 1998: 507; DE VILLIERS 2013: 47-59.

con il passaggio al mondo dei morti. È semmai più condivisibile l'ipotesi secondo la quale l'ipotesto virgiliano sia stato reimpiegato da Trissino per elevare allo statuto epico l'unica eccezionale extravaganza romanzesca rispetto all'orizzonte pressoché ilidiaco del poema.<sup>14</sup>

La fortuna dell'ipotesto virgiliano viene testimoniata anche dalla riscrittura effettuata da Petrarca in *RVF* CCIX:

Et qual cervo ferito di saetta,  
col ferro avelenato dentr'al fianco,  
fugge, et più duolsi quanto più s'affretta.<sup>15</sup>

Nel commento al testo, Santagata rileva la memoria virgiliana della similitudine supportata dalla testimonianza di *Secretum* III e dall'annotazione autografa compiuta da Petrarca sul codice ambrosiano.<sup>16</sup> La riscrittura petrarchesca insiste, ponendovi particolare attenzione, sulla fuga connotandola ulteriormente in senso intimamente conflittuale. Infatti, nel commento ai versi 68-69 («uritur infelix Dido totaque vagantur / furens») Frattantuono e Smith sottolineano principalmente, sotto il segno dell'isotopia del fuoco, la centralità dell'intensità della passione di Didone.<sup>17</sup> Il suo movimento furibondo, in tal senso, sarebbe soltanto «the behavior of those who are so anxious, upset, or excited that they cannot remain still in one place».<sup>18</sup>

Nel caso di *RVF* CCIX, invece, la fuga diviene un elemento fondamentale nell'esegesi del testo.<sup>19</sup> Il cervo, infatti, (e si noti come per la prima volta il figurante compaia declinato nel genere maschile), scappa mosso dalla paura, credendo di sottrarsi

<sup>14</sup> Secondo Baldassarri, tutta l'epica omerica nel Rinascimento viene filtrata tramite Virgilio. Cfr. BALDASSARRI 1982: 17-18.

<sup>15</sup> PETRARCA, *Canzoniere* [Bettarini], CCIX 9-11. Per un commento che in maniera dettagliata analizza il rapporto di Petrarca con la fonte virgiliana si veda ivi: 978-981.

<sup>16</sup> La citazione, nello specifico, è la seguente: «qualis coniecta cerva sagitta, / quam procul incautum nemora inter Cresia fixit/ pastor agens telis, liquitque volatile ferrum / nescius; illa fuga silvas saltusque peragrat / dicteos, heret lateri letalis harundo'. Huic ego cerva non absimilis factus sum. Gugi enim, sed malum meum ubique circumferens». Cfr. Ivi: 980 e PETRARCA, *Canzoniere* [Santagata]: 892.

<sup>17</sup> La componente problematica e conflittuale della passione nutrita da Didone è tutta affidata a questa isotopia secondo Frattantuono e Smith in VIRGILIO, *Eneide* [Frattantuono - Smith]: 196-197.

<sup>18</sup> Ivi: 198.

<sup>19</sup> Pagine interessanti, a tal proposito, sono offerte in NOFERI 2021: 40.

al cacciatore, ma in realtà finendo per aumentare la propria sofferenza fisica (e con ogni probabilità l'avvicinamento della morte). L'io lirico ferito al cuore da Amore («con quello stral dal lato manco»), trae delle forme di piacere dal *vulnus* («che mi consuma, et parte mi diletta») e, pur opponendo una resistenza ad Amore attraverso la fuga, ormai depauperate le forze, corroso dal dolore, è sul punto di rinunciare a quella corsa, mosso da una pulsione di morte («di duol mi struggo, et di fuggir mi stanco»). La tensione chiasmica fra struggimento e piacere si concretizza nel rapporto problematico con la fuga che è parte integrante della similitudine cervina. Con più precisione si potrebbe affermare che il movimento amplifica l'elemento lugubre della similitudine innescando un ulteriore conflitto (fra strazio e piacere, fra resistenza e abbandono) meno evidente nella fonte virgiliana e talora assente in molte riscritture successive.

Tornando alla rassegna sui poemi cinquecenteschi è possibile constatare che l'Angelica boiardesca condivide elementi simili a quelli che Petrarca prima e Trissino dopo impiegano:

Benché lontana sia, la gioveneta  
non può Renaldo levarsi de il core.  
Come cerva ferita di saeta,  
che al longo tempo acresce il suo dolore  
e, quanto il corso più veloce afreta,  
più sangue perde e ha pena maggiore,  
così ognor cresce ala dongela il caldo,  
anci il foco nel cor che ha per Ranaldo.<sup>20</sup>

A questa altezza dell'*Innamoramento*, il narratore riprende le fila di quanto accaduto nel terzo canto. La giovane principessa orientale era stata oggetto del desiderio (fra gli altri) di Ranaldo prima di giungere alla fontana di Merlino. Le acque magiche, però, avevano attuato la mutazione sincronica della direzione del sentimento amoroso fra i due giovani.<sup>21</sup> Angelica è, nel canto quarto, soggetto desiderante. Anche in questo caso è descritto il processo di innamoramento attraverso la similitudine del *vulnus amoris* e della scena di

<sup>20</sup> BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova], I v 14.

<sup>21</sup> Ivi, I III 31-47.



caccia erotica. L'elemento più interessante riguarda l'attenzione posta sulla fuga, sia pure con una minore profondità rispetto alla fonte petrarchesca. È bene ricordare in questa sede che soltanto a partire dalla "gionta" ariostesca la cerva-Angelica avrebbe fatto del movimento vorticoso non solo un dispositivo narrativo indispensabile ma, soprattutto, la caratteristica peculiare della sua identità.<sup>22</sup> Qui, sotto il segno delle interferenze fra la similitudine petrarchesca e l'ipotesto virgiliano, quella fuga da Amore (che è al contempo rincorsa dell'oggetto amato) si traduce in un processo di resistenza che amplifica la passione amorosa e il dolore in assenza del soddisfacimento. Secondo elemento interessante è la diretta corrispondenza fra l'aumento della passione (già sancita dalla similitudine zomorfica) destinata ad essere frustrata e il linguaggio metaforico connesso al fuoco, come già ravvisato nell'ipotesto virgiliano.

A chiudere la panoramica è un'ottava proveniente dall'*Amadigi* di Bernardo Tasso. Il referente è Briolanga, giovane donna cui Amadigi promette di recare soccorso compiendo la vendetta contro il sopruso politico compiuto dallo zio Abiseo.<sup>23</sup> La fanciulla, nel canto XXXIV, viene incoronata legittimamente regina di Sobradisa e, nel procedere del corteo che celebra il suo trionfo, il suo sguardo si posa sul corpo nudo dell'eroe protagonista del poema, in tutto simile a Nettuno invitto.<sup>24</sup> Bernardo Tasso fa ricorso, in questo caso, all'abituale isotopia del fuoco per descrivere la passione della giovane.<sup>25</sup>

Prima di essere impiegata, la similitudine dell'innamoramento come caccia alla cerva viene allusa precedentemente come fuga da Amore in *Amadigi*, XXXIV 12.<sup>26</sup> Nel tentativo di difendersi dagli strali della divinità Briolanga si rifugia in una selva metamor-

<sup>22</sup> In realtà la traiettoria del personaggio Angelica nei poemi cinquecenteschi è piuttosto complessa. Molto acutamente Carocci ne ha restituito una panoramica completa in CAROCCI 2016: 1-10.

<sup>23</sup> Tasso, *Amadigi*, XXXII 28. A tal proposito è interessante osservare come Armida strumentalizzi tale *topos* (ovvero la richiesta di aiuto di una fanciulla e, nel caso specifico, di una principessa spodestata dallo zio) in una strategia militare diabolica. Cfr. Tasso, *Gerusalemme liberata* [Tomas], IV 39-64.

<sup>24</sup> «Giva Amadigi altiero e trionfante / nudo l'ardita man, nudo la testa, / mostrando nell'aspetto e nel sembiante / la somma sua virtute manifesta: / tal Nettuno talor per la spumante / onda del mar dopo lunga tempesta / suol trionfando andar col carro d'oro, / e chiamar delle Ninfe il lieto coro» (Tasso, *Amadigi*, XXXIV 5).

<sup>25</sup> Cfr. Ivi, XXXIV 6-7.

<sup>26</sup> «Va per fuggir Amor l'innamorata / giovane quivi, e 'ndarno s'affatica, / che la fresc'ombra, e l'erba molle e grata / le sembra un foco, una pungente ortica. / Loco non trova, u' possa l'affannata / anima all'amorosa sua fatica / requie donar, ma pur chiuse alla fine / vinta dal sonno le luci divine».

fica dal sapore petrarchesco che assorbe l'interiorità della fanciulla trasformando il più morbido dei prati, la più ristoratrice delle ombre in fuoco ardente e distesa urticante.<sup>27</sup> Il susseguirsi di ben due sogni avrebbe distolto la fanciulla dal suo desiderio anti-providenziale e l'avrebbe spinta a compiere un'impresa amorosa votata al sacrificio del proprio soddisfacimento:<sup>28</sup>

Poscia amò, quel desio chiuso nel core,  
il suo invito campion di casto amore.

Mentre in questi pensieri egri, ed infermi,  
come cerva, ch'al fianco ha la saetta,  
il cor piagato d'amorosi vermi  
procura di sanar la fanciulletta.<sup>29</sup>

Briolanga, che «ad altro marito [...] serba il ciel»,<sup>30</sup> accetta di reprimere la propria passione proprio in virtù dell'amore che porta ad Amadigi: la natura paradossale e ambivalente della tensione erotica che plasma il reale trasformandolo nel suo contrario qui induce a metamorfosi l'atteggiamento della giovane.<sup>31</sup> In questo contesto la similitudine cervina, scarsamente approfondita, è reimpiegata come parte integrante di un repertorio ben standardizzato di *topoi* di matrice erotica che giungono sul testo attraverso la mediazione petrarchesca.

Da questa primissima rassegna è possibile constatare quanto il tema della caccia al cervo sopravviva nella poesia epica nell'ambito erotico come figurazione della fenomenologia dell'innamoramento, spesso associato a personaggi muliebri (e con il genere dell'animale al femminile), spesso accompagnato da altre similitudini tradizionali come quelle riguardanti il campo semantico del fuoco e del calore. Entro questo orizzonte il cacciatore

<sup>27</sup> Pagine interessanti sulla selva petrarchesca sono in NOFERI 2021: 67-105.

<sup>28</sup> Cfr. TASSO, *Amadigi*, XXXIV 19.

<sup>29</sup> Ivi, XXXIV 21, 7-8 e 22, 1-4.

<sup>30</sup> Queste sono le parole che Oriana rivolge a Briolanga nel primo sogno cfr. ivi, XXXIV 17.

<sup>31</sup> Sebbene non sia stata che citata in apertura, la natura metamorfica del cervo è un *topos* piuttosto fortunato in poesia. In questo caso la metamorfosi avviene sul piano del desiderio, con un cortocircuito piuttosto complesso da disinnescare.

è rappresentato da Amore, la cerva è controfigura del personaggio femminile e il *vulnus amoris* è, appunto, la scaturigine della passione. Seppur ritratto nella condizione di oggetto predato, il femminile svolge una funzione indirettamente attiva configurandosi come soggetto desiderante, parte fondamentale della dinamica erotica.

## 2. L'AMOROSA CACCIA COME SOPRAFFAZIONE FRA GENERI: LA CERVA COME OGGETTO DESIDERATO

Vi è un'altra declinazione della caccia erotica al cervo nel contesto del poema cinquecentesco che merita di essere indagata e che può essere scissa in due precisi impieghi: da una parte la similitudine è impiegata per descrivere la fuga di una figura femminile rincorsa da un soggetto desiderante maschile mentre nel secondo caso l'elemento del movimento è totalmente assente e viene descritto l'assedio cui la cerva è sottoposta da parte di una muta di cani.

Nel primo caso specifico, Ovidio è il punto di riferimento imprescindibile per gli autori cinquecenteschi:

Visa fugit nymphe, veluti perterrita fulvum  
cerva lupum longeque lacu deprensa relicto  
accipitrem fluvialis anas [...].<sup>32</sup>

Ad essere descritta è la fuga della figlia di Cebreno, inseguita dal giovane Esaco che arde di desiderio per lei. Esperie, novella Euridice, esattamente come una cerva braccata dal lupo, cerca riparo in una selva.<sup>33</sup> Fra le similitudini concernenti la caccia erotica nelle *Metamorfosi* è necessario ricordare anche un altro *locus* significativo:

Nympha, precor, Penei, mane! Non insequor hostis;  
nympha, mane! Sic agna lupum, sic cerva leonem,

<sup>32</sup> OVIDIO, *Metamorfosi* [Reed], XI 771-773.

<sup>33</sup> Anche Euridice, infatti, muore correndo durante una fuga per sfuggire da un soggetto desiderante (in quel caso Aristeo), morsa anch'ella al piede da un serpente in *Geo.* IV 457-459. Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi* [REED], XI 775-777.

sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae,  
hostes quaque suos; amor est mihi causa sequenti [...].<sup>34</sup>

A dispetto delle parole accorate che Apollo, cui una freccia ben più potente della sua «vulnera pectore fecit»,<sup>35</sup> quella che si sta svolgendo è esattamente una caccia erotica: la casta fanciulla è oggetto passivo del desiderio maschile (predatore a sua volta predato da Amore) e non può che fuggire nella selva come agnella, cerva o colomba. Esperie e Dafne sono accomunate dalla difesa strenua della loro castità e il loro movimento trafelato, sebbene si configuri come una forma di resistenza, è ben più drammatico rispetto a quello visto in precedenza. Non deve stupire questa ulteriore accezione attribuita al cervo: a partire da *RVF CXC* la connessione fra l'animale e la purezza, amplificata dal cromatismo (è il caso della «candida cerva») e dal collare in cui è possibile leggere l'incisione («Nessun mi tocchi [...] libera farmi al mio Cesare parve»),<sup>36</sup> è saldissima, come dimostrato da Bàrberi Squarotti, ma sopravvive, per lo più, nel contesto bucolico e pastorale.<sup>37</sup>

La presenza in filigrana delle fughe delle ninfe provenienti dalle *Metamorfosi* di Ovidio, con la sessualizzazione del corpo e la violenza nelle interazioni erotiche fra i generi, sottolinea la passività del femminile e la sua natura di preda, di oggetto del desiderio.<sup>38</sup>

Allo stesso modo, Angelica fugge nel *Furioso* per sottrarsi a Rinaldo:

Qual pargoletta o damma o capriuola,  
che tra le fronde del natio boschetto  
alla madre veduta abbia la gola  
stringer dal pardo<sup>39</sup>, o aprirle 'l fianco o 'l petto,

<sup>34</sup> OVIDIO, *Metamorfosi* [Barchiesi], I 504-507.

<sup>35</sup> Ivi, I 520. Anche qui compare l'innamoramento come *vulnus*. Si veda anche ivi, I 492-496 per l'isotopia del fuoco associata alla dinamica dell'innamoramento.

<sup>36</sup> Tale emblema fu scelto come impresa da Lucrezia Gonzaga. Cfr. SISTO 2018: 14-15. Tasso dedica all'impiego della cerva nelle imprese i paragrafi 131-133 in Tasso, *Dialoghi* [Raimondi]: 1077. Quanto alle fonti del collare Santagata, sulla scorta di Carrai, rinvia a una leggenda orale (testimoniata da *Fam.* XVIII 8, 5) contaminata da fonti scritturali (*Mt.* 22 20-21) e ovidiane OVIDIO, *Metamorfosi* [Reed], X 110-113. Cfr. PETRARCA, *Canzoniere* [Santagata]: 827; CARRAI 1985: 233-251.

<sup>37</sup> Cfr. BÀRBERI SQUAROTTI 2000: 213-320.

<sup>38</sup> Cfr. SEGAL 2005: XLIII ss.

<sup>39</sup> Interessante è, a tal proposito, ricordare il valore simbolico del pardo nell'immaginario cinquecentesco. Seb-

di selva in selva dal crudel s'involta,  
e di paura triema e di sospetto:  
ad ogni sterpo che passando tocca,  
esser si crede all'empia fera in bocca.<sup>40</sup>

In questa ottava entrano in rotta di collisione l'ipotesto ovidiano e un'eco del trionfo della pudicizia di Petrarca, sia pure in chiave comica.<sup>41</sup> Nel testo petrarchesco, infatti, il predatore-pardo è Amore che, con uno slancio, tenta di predare la cerva-Laura che resiste, nel suo immobilismo icastico, vincendo. Anche la cerva-Angelica fugge in una selva riuscendo a mantenere integra la sua castità.<sup>42</sup> Eppure, poche ottave più avanti, incontrato Sacripante, utilizza la sua bellezza capace di suscitare il desiderio e il suo corpo sessualizzato per ottenerne la protezione.<sup>43</sup> Angelica non è Laura, né Dafne o Esperie: sia pure oggettivizzata, la fanciulla strumentalizza consapevolmente il fascino che esercita sul mondo maschile. In ogni caso, la sua parabola nel poema si conclude sotto il segno del matrimonio con Medoro e con l'esplorazione del campo dell'erotismo non come oggetto bensì come soggetto.

Passando alla seconda categoria di impiego della similitudine (cerva assediata dai cani), l'*Amadigi* offre dei *loci* interessanti riguardanti la figura di Lucilla:

Come se molti cani da vicino  
veggion venire o damma, o cavriolo,  
ciascun di loro alzando il capo chino  
vorrebbe gire a quella preda solo.<sup>44</sup>

bene per Tasso sia l'emblema dell'intelletto, egli non può però trascurare che «Omero e gli altri scrittori dopo lui hanno voluto ch'egli significhi la parte concupiscibile» in TASSO, *Dialoghi* [Raimondi]: 1078.

<sup>40</sup> ARIOSTO, *Orlando furioso* [Cesarani, Zatti], I 34.

<sup>41</sup> Cfr. PETRARCA *Triumphus Pudicitie* [Pacca - Paolino], 37-42: «Non corse mai sì levemente al varco/ d'una fugace cerva un leopardo/ libero in selva, o di catene scarco, / che non fosse stato ivi lento e tardo, / tanto Amor pronto venne a lei ferire/ ch'al volto à le faville ond'io tutto ardo».

<sup>42</sup> Sulla fuga di Angelica-cerva nella selva agisce la memoria ovidiana: si leggano, ravvicinate, ARIOSTO, *Orlando furioso* [Cesarani - Zatti], I 33 e OVIDIO, *Metamorfosi* [Barchiesi], I 525-530.

<sup>43</sup> L'intero incontro è narrato in ARIOSTO, *Orlando furioso* [Cesarani - Zatti], I 39-58.

<sup>44</sup> TASSO, *Amadigi*, XVII 23, 1-4. L'erotizzazione della cerva, sia pure in un contesto bellico, avviene anche nella descrizione dell'impresa di Silvano, TASSO B. - TASSO T., *Floridante* [Corsano] I 32, 3-6: «una cerva ha, che segue un forte alano / di pelo bianco e lionato e nero, / ch'in idioma avea colto e romano / scritto di sotto: - Di pigliarla spero».

In quella guisa, che sogliono mastini,  
se l'importuna fame gli molesta  
intorno ad una damma, o cavriolo,  
ch'abbian trovato in qualche campo solo.<sup>45</sup>

Questa figura femminile rappresentata secondo il registro elegiaco-patetico, per ben due volte viene associata ad una cerva braccata dai cani.<sup>46</sup> Nel secondo caso l'immagine, ben più cruenta e violenta, è frutto di un'illusione della selva delle meraviglie ai danni di Arcanoro.<sup>47</sup> È necessario considerare gli elementi che aumentano la drammaticità delle similitudini tassiane: la staticità della preda allude all'impossibilità di una fuga salvifica, di una resistenza alla brutalità del desiderio maschile, cui si somma la sproporzione numerica fra preda e predatori che sottolinea l'estrema vulnerabilità della fanciulla (sebbene nel secondo caso sia soltanto fittizia).<sup>48</sup>

Due elementi costituiscono delle costanti sia nel caso del *Furioso* che in quello dell'*Amadigi*. In prima istanza, al cacciatore antropomorfo si è sostituito il predatore animale facendo regredire la scena di caccia erotica ad un livello più ferino e feroce. In secondo luogo, la cerva è stata sostituita con la dittologia «damma o capriuola» («cavriolo», nel caso dell'*Amadigi*), specie sovrapponibili al cervo ma di minore grandezza, aumentando così l'effetto della sopraffazione. La caccia erotica, mossa da un innamoramento ferino, da una pulsione irresistibile e violenta, ha come obiettivo il soddisfacimento di un istinto animale e primordiale attraverso un pasto sanguinolento e terribile, attraverso lo strazio del corpo.

Conclusa la panoramica su questa seconda macrocategoria d'impiego, è necessario soffermarsi su un caso complesso che trascende il sistema fin qui seguito configurandosi come anello di congiunzione fra l'uso della similitudine nel campo erotico e in quello bellico: la fuga di Erminia.

<sup>45</sup> Ivi, LXV 65, 5-8

<sup>46</sup> Cfr. MORACE 2018: 99-112.

<sup>47</sup> Così in TASSO, *Amadigi*, LXV 65, 1-4: «In mezzo d'infiniti malandrini /alzava i gridi al ciel dogliosa e mesta, / che la gonna squarciata, e svelti i crini/ l'avevano, e rotta col ferro la testa».

<sup>48</sup> L'immobilismo delle figure femminili, già nel *Furioso*, contraddistingue, sia pure senza il ricorso alla comparazione cervina, lo stato di totale soggezione del corpo femminile al desiderio maschile allegoricamente incarnato dall'orca di Ebuda in ARIOSTO, *Orlando furioso* [Cesarani - Zatti], X 95-100.

Si come cerva ch'assetata il passo  
 mova a cercar d'acque lucenti e vive,  
 ove un bel fonte distillar da un sasso<sup>49</sup>  
 o vide un fiume tra frondose rive,  
 s'incontra i cani allor che 'l corpo lasso  
 ristorar crede a l'onde, a l'ombre estive,  
 volge indietro fuggendo, e la paura  
 la stanchezza obliar face e l'arsura.<sup>50</sup>

La protagonista di questa ottava è, secondo Morace, profondamente imparentata a Lucilla, eppure, questa fuga è calata in un contesto ben più complesso rispetto a quelli fino ad ora analizzati.<sup>51</sup> La cerva-Erminia, infatti, compie la sortita notturna per raggiungere Tancredi ferito dopo il primo duello con Argante. In tal senso, in prima istanza, si configura come soggetto desiderante, ma in una chiave del tutto differente rispetto all'ipotesi virgiliano: la principessa di Antiochia, infatti, non viene descritta come una cerva ferita dalla saetta di Amore bensì attraverso l'eco biblica di Ps. 24, 2 («Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderant anima mea ad te, Deus»). L'impiego della fonte scritturale è del tutto sacrilega e definisce una tensione erotica alienante nella quale l'oggetto del desiderio è allucinatoriamente sollevato alla dimensione divina.<sup>52</sup> A questa immagine si somma quella dell'animale che corre per sottrarsi al morso mortale dei cani. I due inseguitori (i cavalieri cristiani Alcandro e Poliferno), però, non sono mossi da un desiderio scopertamente erotico come lo era stato Rinaldo o lo stuolo di sei cavalieri che avevano insidiato Lucilla: ingannati dal travestimento innaturale di Erminia, danno

<sup>49</sup> Come sottolinea Tomasi nel suo commento alla *Liberata*, cristallino qui è il riferimento ad ORAZIO, *Carmina* [Pellegrini - Beck], III 13, 15-16: «saxis, unde loquaces lymphae desiliunt tuae». Qui l'innamoramento e il desiderio erotico vengono restituiti attraverso il campo semantico dell'acqua e, dunque, della sorgente o della fonte che offre sollievo e una gradita e amabile frescura. L'amore come arsura, intrecciata all'isotopia del fuoco, è ribadito in TASSO, *Gerusalemme liberata* [Tomasi], VI 110, 1-2.

<sup>50</sup> Ivi, VI 109.

<sup>51</sup> MORACE 2018: 105.

<sup>52</sup> Pezzè, commentando Ps. 24,2 sostiene: «Nell'esegesi patristica il cervo viene interpretato come metafora del cristiano devoto, e a seconda dei casi l'acqua verso cui si affretta rappresenta Dio, Cristo o il fonte battesimale». Su quest'ultima accezione lo studioso cita esplicitamente Agostino, *Enarrationes in Psalmos XLI* (pl 36 col. 0464). Cfr. PEZZÉ 2019: 17. In merito alla condizione alienante di Erminia, nemica in patria (sia pure una patria adottiva), agisce la Scilla ovidiana. Cfr. RESIDORI 2004: 165-166.

la caccia a quella che ritengono essere una nemica, la temibile guerriera Clorinda.<sup>53</sup> Il caso tassiano, dunque, trascende le categorie tradizionali individuate da Bàrberi Squarotti e impiegate in questo saggio.<sup>54</sup> Nella sovrapposizione di ipotesi differenti viene restituita una fuga, dunque, che non è archiviabile come una forma di resistenza ad Amore o un modo per sottrarsi al desiderio maschile, rientrando piuttosto in un'altra categoria, quella riguardante l'impiego bellico della similitudine cervina<sup>55</sup>.

È bene specificare che anche rispetto a questa declinazione, cui sarà dedicata la sezione seguente, l'episodio oppone una resistenza: comunemente nel contesto militare la similitudine tende a definire la fuga di un esercito terrorizzato davanti all'avanzare di un nemico temibile, all'approssimarsi di una carneficina. Ad Erminia, che non è una guerriera e a cui mal si addice l'armatura, restano soltanto la vulnerabilità e la paura incarnata dalla similitudine cervina nel contesto bellico.<sup>56</sup> Figura elegiaca, straniera e (presunta) nemica nel campo cristiano per diritto di nascita, straniera e nemica (seppur in incognito) nel campo pagano per amore, calata suo malgrado nell'orizzonte militare ed epico (nel cui tessuto apre squarci lirici), alienata in una condizione di desiderio impossibile e irrealizzabile, non può che, come cerva, fuggire nella selva arcadica ove pure soggiognerà come estranea.<sup>57</sup>

<sup>53</sup> A proposito del (doppio) travestimento di Erminia si veda ZATTI 1998: 24-25: «Se la dissimulazione consiste essenzialmente in un 'tessere' e in un 'coprire' della parola, apparirà perfettamente conseguente il duplice travestimento d'abito a cui è costretta Erminia: prima sotto le mentite spoglie guerriere di Clorinda [...]; poi sotto rozzi abiti agresti quando, intercettata mentre si reca a portar soccorso a Tancredi ferito, si rifugia nell'antica selva e trova ricetto fra i pastori. La sua condizione di donna oppressa e lacerata si dimostra, come già prima vestendo la pesante corazza di Clorinda [...], nel disagio di un travestimento incongruo e contronatura». Inoltre, il riferimento alla caccia è ribadito in TASSO, *Gerusalemme liberata* [Tomasì], VII 2, 1-4: «Qual dopo lunga e faticosa caccia / tornansi mesti ed anelanti i cani / che la fèra perduta abbian di traccia, / nascosta in selva da gli aperti piani».

<sup>54</sup> Bàrberi Squarotti individua principalmente tre macrocategorie della metafora venatoria: «similitudine di guerra» (BÀRBERI SQUAROTTI 2000: 51-99), caccia d'amore (ivi: 101-210) e *philosophica venatio* (ivi: 348-361).

<sup>55</sup> A scanso di equivoci, però, è bene chiarire ulteriormente quanto tale similitudine non sia esclusivamente calata nel contesto militare e bellico ma, nella sua problematicità, vede intersecarsi anche la prospettiva erotica proprio per la natura della sortita notturna (ovvero per raggiungere l'oggetto del desiderio, Tancredi).

<sup>56</sup> L'innaturalità del travestimento è restituita in TASSO, *Gerusalemme liberata* [Tomasì], VI 92.

<sup>57</sup> In realtà soltanto due saranno le azioni compiute nel contesto militare: la prima è la *teichoscopia* al fianco di Aladino nel canto III, la seconda, invece, è la collaborazione con Vafriño che le permette di prendersi cura delle ferite di Tancredi e, al contempo, di essere di aiuto nello sventare una congiura ai danni di Goffredo nel canto XIX. Per quanto riguarda l'importanza di quest'ultimo episodio, specie nella sua riscrittura, si



### 3. TIMORE E FUGA: SIMILITUDINI CERVINE IN AMBITO MILITARE

Per quanto concerne l'impiego bellico della similitudine l'ipotesi più manifesto proviene direttamente dall'*Iliade*:

Come un leone, appena entrato nel covo,  
sbrana facilmente i cuccioli d'una cerva veloce,  
afferrandoli coi forti denti, e strappa a loro il tenero cuore  
e la madre non può aiutarli, anche se è molto vicina,  
presa com'è anche lei da un tremito orribile –  
fugge rapidamente tra i boschi fitti e le selve  
sudando, sotto l'assalto della belva feroce [...].<sup>58</sup>

Il contesto è dichiaratamente guerresco: dietro il leone si nasconde il feroce Agamennone che ha appena ucciso Iso ed Antifo nel pieno di una battaglia. L'interesse della similitudine non sta soltanto nell'impiego rituale di immagini zoomorfe (quella del leone o del lupo) per indicare la ferocia dei combattimenti, quanto piuttosto nell'individuazione degli altri referenti.<sup>59</sup> Se nello scioglimento del piano simbolico i cuccioli sono i figli di Priamo, la cerva non rappresenta l'anziano re bensì l'esercito in rotta. Il referente collettivo, senza volto, senza nome e senza identità (l'unica traccia identitaria consiste nell'appartenenza allo schieramento troiano), fugge trafelato, vinto dall'individualistico istinto di sopravvivenza. Anche in questo caso lo spazio della selva è il luogo dell'ipotetica salvezza.

Allo stesso modo, Alamanni, descrive lo scompaginarsi dello stuolo di guerrieri d'Aquitania quando il loro signore, Promaco, viene ucciso da Artù nel pieno della battaglia:

Qual la misera cerva che si vede  
presso al fero leone il picciol figlio,

veda RESIDORI 2001-2002: 7-25. L'estraneità di Erminia rispetto al contesto bucolico è evidente in TASSO, *Gerusalemme liberata* [Tomasi], VII 17, 5-8.

<sup>58</sup> Per le traduzioni dell'*Iliade* presenti nel corso del presente intervento si veda OMERO, *Iliade* [Paduano], XI 113-119.

<sup>59</sup> Cfr. HAINSWORTH 1993: 237-238.

che si strugge di duol, ma non provvede,  
che gliel vieta il timor del crudo artiglio,  
e mentre in dubbio tien la mente e 'l piede  
il crudo predator fatto vermiglio  
scerne del sangue pio, perch'ella al fine  
s'appiatta e fugge alle più ascose spine.<sup>60</sup>

Nel caso dell'*Avarchide* l'accento è posto sulla contrapposizione fra sentimenti differenti nell'animo dei soldati: da una parte il dolore per la perdita di Promaco (la sfera semantica è quella dell'etica militare), dall'altra il timore (germinato dal più naturale istinto di sopravvivenza, più forte di qualunque *ethos*). Anche in questo caso il figurante è declinato nel genere femminile, il rapporto fra comandante e sottoposti è restituito attraverso l'immagine del più stretto e simbiotico dei vincoli (figlio-madre), il re della foresta è incarnazione del re dell'esercito che uscirà vincitore dalla guerra e la fuga per la sopravvivenza si orienta verso un luogo che è sì selvaggio ma, proprio perché anti-civile e naturale, estraneo al più antropizzato spazio della civiltà militare.

L'insistenza sull'elemento del sangue è però estranea all'ipotesto ilidiaco individuato precedentemente ma deriva, sia pure nella sua versione più estesa e «particolareggiata»,<sup>61</sup> da *Il. XVI* 156-167.<sup>62</sup> In quest'ultimo caso, la caccia al cervo è operata da un altro, il lupo, che spesso, nell'*Iliade*, viene impiegato per descrivere i guerrieri pronti ad attaccare.<sup>63</sup> Oltre all'insistenza sull'elemento ematico, è particolarmente interessante la definitiva attribuzione al cervo del ruolo di vittima sacrificale in un rito collettivo (una sorta di banchetto sacrale) da cui dipende la sopravvivenza del branco, cristallina metafora dell'esercizio militare.<sup>64</sup>

<sup>60</sup> ALAMANNI, *Avarchide*, XVII 95.

<sup>61</sup> La definizione di questo metodo descrittivo tipicamente omerico è di Castelvetro: CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* [Romani]: 78. Può risultare particolarmente utile il saggio di GIUNTA 2016: 445-475.

<sup>62</sup> «[...] e simili a lupi / carnivori che hanno in cuore forza indicibile / e, dopo avere ucciso sui monti un grande cervo, / lo sbranano, e tutti hanno il muso rosso di sangue; / poi vanno tutti insieme a una fonte scura / a lambire in superficie l'acqua scura / con le lingue sottili, eruttando sangue – nel petto / hanno un cuore intrepido e il ventre è pieno».

<sup>63</sup> Cfr. JANKO 1994: 338-339.

<sup>64</sup> Anche quest'accezione è piuttosto frequente nella simbologia, più in generale, del cervo. Si ricordi, per esempio, il sacrificio della cerva sostituita ad Ifiginia in OVIDIO, *Metamorfosi* [Reed], XII 29-34.

Sulla figura del cervo, oltre alla debolezza, alla fragilità e alla paura, l'*Iliade* proietta un'altra caratteristica ovvero l'inabilità a combattere:

[...] loro che un tempo  
sembravano cerva in fuga, che nella foresta  
sono preda di pantere, lupi, sciacalli,  
sempre fuggitive, deboli, incapaci di affrontare la lotta [...].<sup>65</sup>

In questo discorso diretto, Poseidone, sotto le mentite spoglie di Calcante, si rivolge agli Achei e li incita ad attaccare i troiani con un'orazione che risente profondamente del *topos* dell'*adlocutio*.<sup>66</sup> Di non poco conto è l'impiego di un figurante plurale femminile («cerva in fuga») definito chiaramente come preda e a cui vengono attribuite connotazioni muliebri filtrate attraverso l'ottica maschile della guerra («sempre fuggitive, deboli, incapaci di affrontare la lotta»).<sup>67</sup> L'effeminazione dell'esercito nemico attraverso la similitudine zoologica ha il chiaro intento di sminuirlo e metterne in luce, appunto, la debolezza, la vulnerabilità, l'incapacità militare (*lato sensu*, maschile).

Anche l'*Ercole* di Giraldo Cinzio offre un'ottava significativa:

Come di cervi un numeroso armento  
sicuro se ne va per la campagna,  
se il cacciatore gli assal, tanto spavento  
han che l'uno da l'altro si scompagna,  
sì che quantunque siano più di cento  
un non ve n'è ch'a contrastar rimangna,

<sup>65</sup> OMERO, *Iliade* [Paduano], XIII 101-104.

<sup>66</sup> Cfr. CRESCI MARRONE 2017: 157-172.

<sup>67</sup> L'incompatibilità del femminile con l'arte della guerra è dichiarata già a partire da OMERO, *Iliade* [Paduano], VI 490-494 (Ettore rivolge ad Andromaca, fra le altre, le seguenti parole: «Ma tu torna alla casa e pensa ai tuoi lavori, / al telaio, alla conocchia, e comanda alle serve / di fare il loro lavoro; alla guerra penseranno gli uomini, / tutti quelli che sono nati a Troia, ed io soprattutto»). Particolarmente interessante risulta essere la riflessione di Quint a proposito della polarizzazione Occidente-Oriente che dall'immaginario classico si traduce anche in un'opposizione fra maschile e femminile. Se l'Occidente civilizzato è contraddistinto da unità (sia in termine di coesione militare che politica e amministrativa), ordine e ragionevolezza, l'Oriente, profondamente femminilizzato, caratterizzato dalla varietà disgregante, dal caos, dall'irrazionalità e dall'assenza di una identità precisa e monolitica è, per forza di cose, inetto agli affari di guerra. Cfr. QUINT 1993: 21-41.

ma quinci e quindi tutti in fuga vanno  
temendo morte o vero acerbo danno.<sup>68</sup>

In questa riscrittura moderna dell'*Iliade*, Ercole si pone alla testa dell'esercito tebanico contro il popolo pelasgico dei Minii.<sup>69</sup> La comparazione non riguarda il momento esatto della strage bensì la fuga dei nemici. I sentimenti maggiormente messi in luce sono la paura, la vigliaccheria e l'assenza di doti militari. Se da *Il. XIII*, 101-104 l'autore deriva la natura collettiva del figurante («di cervi un numeroso armento»; «cerva in fuga»), muta, però, il genere, aderente a quello dei figurati. Tale operazione è in linea con la natura esemplare dell'opera e con il processo di adeguamento al «decoro» della materia omerica:<sup>70</sup> l'*Iliade*, nelle intenzioni di Giraldis Cinzio, viene emendata da tutti quei fenomeni indecorosi per un gentiluomo del Cinquecento. In questa prospettiva va individuata anche la trasmissione del predatore dal piano animale a quello umano (non più leone ma cacciatore). Quest'opera, infatti, si pone l'obiettivo di «raccontare la storia in forma di mito»<sup>71</sup> e di fornire un modello del perfetto principe<sup>72</sup> nella cui formazione, nel Rinascimento, la caccia è «similitudine di guerra».<sup>73</sup> Si ricordi che il canto che ospita la suddetta ottava si apre con una riflessione sulla necessità del principe di cogliere l'occasione, supportata dagli *exempla* di Annibale e Carlo V<sup>74</sup>. In un progetto siffatto, l'animalità e la brutalità della similitudine iliadica devono necessariamente adeguarsi ad istanze differenti, alle urgenze di un intellettuale organico rispetto alla corte.<sup>75</sup>

Già in precedenza la caccia al cervo era stata calata nel contesto bellico dall'*Innamoramento de Orlando*:

<sup>68</sup> GIRALDI CINZIO, *Ercole*, IV 89.

<sup>69</sup> Cfr. JOSSA 2002: 33-35.

<sup>70</sup> Per quanto concerne la natura esemplare dell'opera cfr. BRUSCAGLI 2003: 145-166. Inoltre, il problema del decoro e dell'adeguamento ai costumi è molto sentito da Giraldis Cinzio. Come sottolineano, fra gli altri, Rasi e Merola. Cfr. RASI 1987: 277-278 ma anche MEROLA 2018: 33-42.

<sup>71</sup> JOSSA 2008: 146.

<sup>72</sup> Ivi: 146-148.

<sup>73</sup> Cfr. BÀRBERI SQUAROTTI 2000: 58-59. La contiguità fra caccia e guerra è presente nel mondo greco già a partire dai poemi epici. Cfr. Id. 1993: 28-33.

<sup>74</sup> Cfr. GIRALDI CINZIO, *Ercole*, IV 1-4.

<sup>75</sup> Questa posizione è sostenuta da LEBATTEUX 1974: 243-312.

Come ala verde selva del ginepre,  
se 'l foco dentro vi è posto talora  
per cacciar fora caprioli e lepre,  
la fiamma intorno e in meglio s'avalora.<sup>76</sup>

Il narratore impiega la similitudine della caccia al cervo-capriolo per descrivere l'efficacia delle stragi operate da Rinaldo ai danni dei pagani al servizio di Marsilio. Questi versi, però, tradiscono una certa distanza del testo rispetto alla fonte illustre. Oltre a due elementi condivisi da tutta la macrocategoria (l'insospetibilità del luogo della comparazione e la definizione dei nemici, di cui non si approfondisce lo stato d'animo, come prede), la natura umana del predatore è soltanto allusa attraverso l'impiego del fuoco per scovare i nemici. In questi versi dell'*Innamoramento*, dunque, riverbera solo un'eco sbiadita e sfumata dell'ipotesi classico e sarebbe più utile compiere una ricerca delle fonti nel bacino enorme della tradizione canterina antecedente a Boiardo. *In.* II xxxiii 67 suggerisce la persistenza di una similitudine di antica durata giunta alle soglie del XVI secolo attraverso canali della cultura popolari, non per forza illustri.

In conclusione, la similitudine della caccia al cervo sopravvive e si manifesta nel poema epico-cavalleresco principalmente nell'ambito amoroso e in quello militare. La prima categoria si biforca ulteriormente in due macrosezioni: la caccia erotica è impiegata sia per descrivere il processo dell'innamoramento inteso come *vulnus*, sia per descrivere la fuga di una figura femminile per sottrarsi alle bramosie maschili o l'assedio posto dai predatori ai danni dell'oggetto desiderato. Passando all'impiego nel campo bellico dell'immagine della caccia al cervo, è stato notato quanto essa, a partire dall'ipotesi omerico, venga impiegata con lo scopo di femminilizzare il nemico in rotta mettendone in luce la vulnerabilità e la paura. Si può concludere che la tipologia delle similitudini indagate sia un elemento tematico ampiamente presente nel poema epico-cavalleresco del Cinquecento e che essa, in virtù di diverse declinazioni e attraverso interferenze classiche, costituisca nel genere un'immagine polisemica e feconda.

<sup>76</sup> BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova], II xxxiii 67, 1-4.

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ALAMANNI, *Avarchide* = Luigi Alamanni, *L'Avarchide*, Firenze, Giunti, 1570.
- ARIOSTO, *Orlando furioso* [Cesarani - Zatti] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso e cinque canti*, a cura di Remo Cesarani - Sergio Zatti, Torino, Utet, 2006.
- BOIARDO, *Orlando innamorato* [Canova] = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, a cura di Andrea Canova, Milano, BUR, 2021.
- CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* [Romani] = Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di Werther Romani, 2 voll., Roma - Bari, Laterza, 1979.
- CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano* [Ghinassi] = Baldassare Castiglione, *La seconda redazione del "Cortegiano" di Baldassarre Castiglione*, edizione critica a cura di Ghino Ghinassi, Firenze, Sansoni, 1968.
- GIRALDI CINZIO, *Ercole* = Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Dell'Ercole canti ventisei*, Modena, Gadaldini, 1557.
- OMERO, *Iliade* [Paduano] = Omero, *Iliade*, traduzione di Guido Paduano, Milano, Mondadori, 2007.
- ORAZIO, *Carmina* [Pellegrini - Beck] = Orazio, *Carmina*, in Id., *Tutte le opere*, introduzione di Niall Rudd, traduzioni di Luca Canali - Marco Beck, commento di Maria Pellegrini - Marco Beck, Milano, Mondadori, 2007.
- OVIDIO, *Metamorfosi* [Barchiesi] = Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di Alessandro Barchiesi, traduzione di Ludovica Koch, vol. I, libri I-II, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2005.
- OVIDIO, *Metamorfosi* [Reed] = Ovidio, *Metamorfosi*, vol. V, Libri X-XII, a cura di Joseph Duffield Reed, traduzione Gioachino Chiarini, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2013.
- PETRARCA, *Canzoniere* [Santagata] = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

- PETRARCA, *Canzoniere* [Bettarini] = Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, vol. I, Torino, Einaudi, 2005.
- PETRARCA *Triumphus Pudicitie* [Pacca - Paolino] = Francesco Petrarca, *Triumphus Pudicitie*, in Id., *Trionfi, Rime estravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca - Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996, 223-265.
- TASSO, *Amadigi* = Bernardo Tasso, *L'Amadigi*, Venezia, Giolito, 1560.
- TASSO B. - TASSO T., *Floridante* [Corsano] = Bernardo Tasso - Torquato Tasso, *Floridante*, edizione critica a cura di Vittorio Corsano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.
- TASSO, *Dialoghi* [Raimondi] = Torquato Tasso, *Il conte overo de l'imprese*, in Id., *Dialoghi*, a cura di Ezio Raimondi, vol. II, t. II, Firenze, Sansoni, 1958.
- TASSO, *Gerusalemme liberata* [Tomasi] = Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, Rizzoli, 2009.
- TRISSINO, *Italia liberata dai Goti* = Gian Giorgio Trissino, *L'Italia liberata dai Goti*, Roma, Dorici, 1547.
- VIRGILIO, *Enaide* [Fratantuono - Smith] = Virgil, *Aeneid IV. Text, Translation and Commentary*, a cura di Lee Fratantuono - Alden Smith, Mnemosyne Supplements, vol. 462, Leiden-Boston, Brill, 2022.

#### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ANSELMi - RUOZZI 2010 = *Animali della letteratura italiana*, a cura di Gian Mario Anselmi - Gino Ruozzi, Roma, Carocci, 2010.
- BALDASSARRI 1982 = Guido Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982.
- BÀRBERI SQUAROTTI 1993 = Giovanni Bàrberi Squarotti, *La rete mortale: caccia e cacciatore nelle tragedie di Euripide*, Caltanissetta - Roma, Sciascia, 1993.
- BÀRBERI SQUAROTTI 2000 = Giovanni Bàrberi Squarotti, *Selvaggia diletta. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Venezia, Marsilio, 2000.

- BRUSCAGLI 2003 = Riccardo Bruscelli, *Vita d'eroe: l'Ercole di Giraldo*, in Id., *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, 145-166.
- CARDINI 1987 = Franco Cardini, *Mostri, belve, animali nell'immaginario medievale. Il cervo*, in «abstracta», II, 12 (1987), 39-45.
- CAROCCI 2016 = Anna Carocci, *Il destino di Angelica. Il destabilizzante femminile nei poemi di primo Cinquecento*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI (Padova 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri - Valeria Di Iasio - Giovanni Ferroni - Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, 1-10.
- CARRAI 1985 = Stefano Carrai, *Il sonetto «Una candida cerva» del Petrarca. Problemi d'interpretazione e di fonti*, in «Rivista di letteratura italiana», III (1985), 233-251.
- CERESOLI 1969 = Adriano Ceresoli, *Bibliografia delle opere italiane latine e greche su la caccia, la pesca e la cinologia, con aggiunta di mammologia, ornitologia, ittologia ed erpetologia*, Bologna, Forni, 1969.
- CIGADA 1966 = Sergio Cigada, *La leggenda medievale del Cervo Bianco e le origini della «matière de Bretagne»*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Memorie, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», VIII, 12 (1966), 3-120.
- CRESCI MARRONE 2017 = Giovannella Cresci Marrone, *La guerra in Roma. Discorsi ai soldati e discorsi dei soldati*, in *Teatri di guerra. Da Omero agli ultimi giorni dell'umanità*, a cura di Alice Bonandini - Elena Fabbro - Filippomaria Pontani, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2017, 157-172.
- DE VILLIERS 2013 = Annemarie De Villiers, *The Deer Hunter: A Portrait of Aeneas*, in «Akroterion», LVI (2013), 47-59.
- DI SANTO 2018 = Federico Di Santo, *Il poema epico rinascimentale e l'Iliade: da Trissino a Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018.
- FONTENROSE 1981 = Joseph Eddy Fontenrose, *Orion. The Myth of the Hunter*, Berkley - Los Angeles, University of California Press, 1981.
- GALLONI 1993 = Paolo Galloni, *Il cervo e il lupo. Caccia e cultura nobiliare nel medioevo*, Roma - Bari, Laterza 1993.



- GIUNTA 2016 = Fabio Giunta, *L'evidentia delle passioni. Quintiliano nella poetica del Tasso*, in «Lettere Italiane», LXVIII, 3 (2016), 445-475.
- GUBBINI 2023 = Gaia Gubbini, *Vulnus amoris. The transformations of love's wound in medieval romance literatures*, Berlino, De Gruyter, 2023.
- HAINSWORTH 1993 = Brian Hainsworth, *The Iliad: a commentary*, a cura di Geoffrey Stephen Kirk, vol. III, libri 9-12, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- INNAMORATI 1965 = *Arte della caccia. Testi di falconeria, uccellazione e altre cacce*, a cura di Giuliano Innamorati, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1965.
- JANKO 1994 = Richard Janko, *The Iliad: a commentary*, a cura di Geoffrey Stephen Kirk, vol. IV, libri 13-16, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- JENKYNs 1998 = Richard Jenkyns, *Virgil's Experience. Nature and History: Times, Names and Places*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- JOSSA 2002 = Stefano Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, Roma, 2002.
- JOSSA 2008 = Stefano Jossa, *Gli eroi e i mostri. Mito e storia nell'Ercole di G. B. Giralddi Cinzio* in *Giovan Battista Giralddi Cinzio gentiluomo Ferrarese*, a cura di Paolo Cherchi - Micaela Rinaldi - Mariangela Tempera, Firenze, Olschki, 2008, 145-156.
- LEBATTEUX 1974 = Guy Lebatteux, *Idéologie monarchique et propagande dynastique dans l'oeuvre de Giambattista Giralddi Cinthio*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, études réunies par André Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, vol. II, 1974, 243-312.
- MACKENZIE 1997 = John MacDonald MacKenzie, *Empire of nature*, Manchester, Manchester University press, 1997.
- MEROLA 2018 = Antonio Merola, *Giralddi Cinzio e il "Discorso intorno al comporre de' Romanzi"*, in «Diacritica», 21 (2018), 33-42.
- MORACE 2018 = Rosanna Morace, *La drammatizzazione dell'epica tra Amadigi e Liberata*, in «Studi rinascimentali», XVI (2018), 99-112.
- NOFERI 2021 = Adelia Noferi, *Attraversamento di luoghi simbolici. Petrarca, il bosco e la poesia*, Firenze, Firenze University Press, 2021.

- ORVIETO 2007 = Paolo Orvieto, *Cervo*, in *Dizionario dei temi letterari: A-E*, a cura di Remo Cesarani - Mario Domenichelli, Pino Fasano, Torino, Utet, 2007, 413-415.
- PEZZÉ 2019 = Stefano Pezzé, *Commento storico-critico alla Cerva bianca di Antonio File-remo Fregoso*, Roma, Aracne editrice, 2019.
- QUINT 1993 = David Quint, *Epic and empire. Politics and generic form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- RASI 1987 = Donatella Rasi, *Proposte per una lettura dei "Discorsi intorno al comporre de' Romanzi" di G. B. Giraldi Cinzio*, in *Studi in onore di Vittorio Zaccaria in occasione del settantesimo compleanno*, a cura di Marco Pecoraro, Milano, Unicopli, 1987, 275-286.
- RESIDORI 2001-2002 = Matteo Residori, *La "dolonea" di Vafrino. Un episodio omerico della "Gerusalemme Conquistata" (XVI, 67-90)*, in «Studi tassiani», XLIX-L (2001-2002), 7-25.
- RESIDORI 2004 = Matteo Residori, *L'idea del poema. Studio sulla Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale di Pisa, 2004.
- RUCH 1971 = Michel Ruch, *Virgile et la monde des animaux*, in «Vergiliana», Leiden, 1971, 322-327.
- SEGAL 2005 = Charles Segal, *Il corpo e l'io nelle "Metamorfosi" di Ovidio*, in Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di Alessandro Barchiesi, traduzione di Ludovica Koch, vol. I, libri I-II, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2005, XV-CI.
- SISTO 2018 = Pietro Sisto, «Dietro una cerva lieve e fuggitiva». *Storie e immagini di animali nella letteratura italiana*, Bari, Progedit, 2018.
- SPILA 2007 = Cristiano Spila, *Caccia*, in *Dizionario dei temi letterari: A-E*, a cura di Remo Cesarani - Mario Domenichelli, Pino Fasano, Torino, Utet, 2007, 331-340.
- ZAMBON 2003 = Francesco Zambon, *L'alfabeto simbolico degli animali*, Sesto San Giovanni (MI), Luni Editrice, 2003.
- ZATTI 1998 = Sergio Zatti, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Mondadori, 1998.

LA VOCE RITROVATA: MOMENTI DI EMERSIONE  
DELL'IO NEL *MONDO CREATO*.  
ALCUNE NOTE SULLA GRAMMATICA CHIAROSCURALE  
DEL POEMA ESAMERONICO TASSIANO

Davide Ramozzi  
Universität Basel

RIASSUNTO: La composizione del *Mondo creato* si configura, per Tasso, non solo quale cimento nel versante della poesia sapienziale, ma determina anche la ridefinizione della figura del poeta: a fronte della postura tendenzialmente defilata adottata dal poeta della *Liberata*, si presenta ora al lettore un poeta disposto, a più riprese, a prendere la parola per fornire indicazioni sul proprio agire poetico. Il silenzio, inusuale per Tasso, in sede teorica circa la natura di questa nuova poesia impone di rivolgere lo sguardo proprio ai luoghi di emersione della voce del poeta nel tentativo di definire le coordinate della poesia del *Mondo creato*. L'analisi di questi luoghi – ora i proemi, ora le similitudini, ora le sezioni di transizione – offre il ritratto di una grammatica chiaroscurale, frutto della presenza di norme esplicitamente rivendicate, ma costantemente sottoposte alla tensione derivante dalla loro paventata o sottaciuta, ma mai aprioristicamente respinta, infrazione.

PAROLE CHIAVE: Torquato Tasso, *Mondo creato*, Poesia sapienziale, Istanza didascalica, Dichiarazioni di poetica, Voce del poeta, Grammatica chiaroscurale, Norma *vs* infrazione

ABSTRACT: For Tasso, the composition of the *Mondo creato* is not only a challenge in the field of sapiential poetry, but also determines the redefinition of the figure of the poet: against the tendentially defiladed posture adopted by the poet of the *Liberata*, the reader is now presented with a poet who is willing, on several occasions, to take the floor in order to provide indications on his own poetic actions. The silence, unusual for Tasso, in theoretical writings regarding the nature of this new poetry requires us to turn our gaze precisely to the places where the poet's voice emerges in an attempt to define the coordinates of the poetry of the *Mondo creato*. The analysis of these places - now the proemes, now the similes, now the transitional sections - offers the portrait of a

chiaroscuro grammar, the result of the presence of explicitly asserted norms, but constantly subject to the tension arising from their feared or concealed, but never *a priori* rejected, infringement.

KEY-WORDS: Torquato Tasso, *Mondo creato*, Sapiential poetry, Didactic istance, Poetic declarations, Poet's voice, Chiaroscuro grammar, Norm *vs* infringement

\*\*\*

Sul finire degli anni Sessanta, Tasso, chiamato a tenere una lezione di fronte all'Accademia ferrarese, si profonde in un saggio di analisi poetica e riflessione retorica a partire dal sonetto dell'acasiano *Questa vita mortal, che 'n una o 'n due*, dedicato alla creazione del mondo. L'occasione segna un primo punto di incontro tra la penna del poeta e il tema genesiaco, destinato a tradursi nei decenni successivi in un'assidua frequentazione,<sup>1</sup> nella cui costanza non si fatica a cogliere l'angosciata ricerca di una pacificazione intellettuale e spirituale.<sup>2</sup> Adottate le considerazioni aristoteliche sul rapporto tra contenuti tematizzati e stile adottato, Tasso giunge a concludere che

quando alcuno ragiona del cielo o della terra, o d'altre cose somiglienti, come maestro, e per volere insegnare, allora deve egli ragionarne con parole proprie, con concetti scientifici e con ordine minuto e distinto; con le quai condizioni impossibile è che s'introduca la magnificenza dello stilo: ma quando alcuno di queste cose ragiona come colui, che da quel bello e maraviglioso, che 'n loro appare, fia desto ad ammirargli ed a contemplargli, ed in somma, come poeta o come oratore, che non abbia riguardo a l'insegnare, né sia obbligato di parlare, né con quelli ordini né con quei concetti minuti; allora la pompa e l'altezza dello stile è ricercata [...].<sup>3</sup>

<sup>1</sup> L'interesse per il tema della creazione costituisce un *fil rouge* nell'esperienza poetico-esistenziale di Tasso, più volte intento a riflettere sul contenuto dei primi due versetti del *Genesi*, intrecciando istanze poetiche a più radicati e radicali rovellì religiosi. Si vedano LUPARIA 1987; ARDISSINO 1996: 183-186; e MORACE 2016: 111-131.

<sup>2</sup> Quanto scrive Ulrich Leo a proposito del *Mondo creato* getta una luce retrospettiva sul lungo itinerario genesiaco sino al poema: «È evidente – e ce lo prova, a volte, l'emozione e l'eccitazione stessa della sua espressione – che, mentre compone il poema religioso-didattico, apparentemente spersonalizzato, in verità entra con tutta la sua anima tormentata nel mondo trascendentale, immaginato così come dovrebbe essere stato il mondo, per farlo abitabile al Tasso» (LEO 1954: 16).

<sup>3</sup> TASSO, *Lezione recitata nell'Accademia ferrarese sopra il sonetto «Questa vita mortal» di Monsignor Della Casa* [Guasti]: 121.

L'inconciliabilità tra l'estasiata contemplazione del poeta e il pedagogico razioicinio del maestro, ora categoricamente espressa dal giovane Tasso, sarà superata, oltre vent'anni più tardi, dal poema sul creato, la cui lezione è veicolata proprio a partire dalla constatazione della bellezza che pervade il frutto della creazione. Tra questi due estremi cronologici, un'area di silenzio investe la riflessione teorica e la prassi scrittoria, poetica prosastica ed epistolare:<sup>4</sup> non solo non si rinvergono, con un'unica preziosa eccezione,<sup>5</sup> riferimenti al poema genesiaco nelle lettere dei primi anni Novanta, ma il poeta che avvia la composizione del *Mondo creato* nel 1592 non avverte l'esigenza di offrire una proposta teorica, una riflessione programmatica sulla natura di una forma di epica che propone una deviazione rispetto alla stagione dell'*epos* eroico:<sup>6</sup> il cimento del poeta nel campo della letteratura esameronica si traduce nella genesi di un poema sapienziale, il cui afflato religioso e morale convive simbioticamente con la pervasività di una «ragione didascalica»<sup>7</sup> che innerava l'architettura del testo fungendo, al contempo, da motore propulsore dell'esposizione stessa. Dunque, un silenzio anomalo a fronte della prassi tassiana, solitamente prodiga di informazioni di natura poematica, e ancor più alla luce dell'acceso dibattito che investe la poesia didascalica nel secondo Cinquecento sulla scia della progressiva egemonizzazione della produzione letteraria a opera della *Poetica* di Aristotele, la cui condanna di Empedocle (*Poetica*, 1447a-b), rappresentante della poesia scientifico-sapienziale greca, escluso dal novero dei poeti constatata la natura non-imitativa della sua opera, impone ai teorici

<sup>4</sup> Licenziando la sua edizione critica del 1951, Petrocchi non mancava di notare questo tratto di evidente anomalia, soprattutto alla luce della prassi tassiana: «Occorre dire, come osservazione fondamentale, che di tanto desiderio di confessione pubblica è circondata la *Gerusalemme* fino agli ultimi momenti della stampa e anche dopo apparsa la *Conquistata*, di altrettanto schivo silenzio è accompagnata la composizione del *Mondo creato*» (TASSO, *Mondo creato* [Petrocchi]: 315).

<sup>5</sup> Scoperta e pubblicata da RESTA 1957, un'epistola al Cataneo del settembre 1594 si rivela, ad oggi, l'unica testimonianza di mano del poeta sulla genesi della propria opera. A questa si affianca almeno un cursorio accenno in una lettera coeva del Cataneo a Ercole Tasso («Non ho lettere del Signor Torquato Tasso già da alcuni giorni, che mi fa credere ch'egli stia sul tornar a Roma, dove è molto stimato, se bene disaventurato. Farà stampar il suo nuovo *Mondo Creato*, che sarà un nuovo stupore del suo ingegno»), riportata da SOLERTI 1895, II: 350-351.

<sup>6</sup> La critica non ha mancato di interrogarsi sulle ragioni di questo silenzio, riconducibile, secondo Resta, solo in parte all'ipotetica perdita di testimonianze materiali e più verisimilmente dettato dalla volontà tassiana di non disperdere tempo ed energie per «poter condurre sicuramente a termine l'opera che ambiva a essere la più alta creazione del poeta cristiano» (RESTA 1957: 77).

<sup>7</sup> TASSO, *Mondo creato* [Petrocchi]: XXX.

e ai poeti del XVI secolo la rimodulazione dell'approccio nei confronti di Lucrezio e del Virgilio delle *Georgiche*, non senza ricadute sulla letteratura italiana. Pur mantenendosi ai margini del dibattito, Tasso non manca di avanzare alcune considerazioni nei *Discorsi del poema eroico*, dove sposa la linea di quanti erano alla ricerca di un *passe-partout* esegetico che consentisse di salvare opere e autori la cui qualità stilistica appariva indubbia.

Ma col parer d'Aristotele, dicendo egli che Empedocle è piuttosto fisico che poeta non si può concludere assolutamente ch'egli non sia poeta in modo alcuno; ma s'egli pur è poeta, le azioni de gli elementi ancora che sono ne l'infimo grado saran soggetto de la poesia. Dunque poeta è similmente Lucrezio e 'l Pontano e gli altri ch'in versi hanno scritte le cose de la natura [...].<sup>8</sup>

Pochi anni prima della genesi del *Mondo creato*, dunque, il campo della poesia sapienziale, (ri)ammesso nel dominio della poesia, si rivela, agli occhi del poeta, lecitamente esplorabile.

Il lettore intenzionato a decodificare la grammatica compositiva del poema si trova dunque costretto a ricercarne le coordinate tra i suoi quasi novemila sciolti, potendo confidare, in questa indagine, nell'aiuto di un poeta insolitamente prodigo di informazioni: abituato alla postura defilata adottata dal narratore della *Liberata*, in linea con le formulazioni teoriche e in aperta contrapposizione con la prassi ariostesca,<sup>9</sup> il lettore si imbatte ora in un poeta che non esita, più e più volte, a prendere la parola.<sup>10</sup> I momenti di emersione della sua voce rispondono a una pluralità di ragioni, alcune debitorie alla prassi della poesia didascalica, anche cinquecentesca,<sup>11</sup> nella quale il lettore-allievo appare, per sua stessa natura, bisognoso di istruzioni didattiche e indicazioni per una corretta fruizione ed esegesi del testo, quali, ad esempio, le dichiarazioni programmatiche volte a introdurre un nuovo argomento e utili, al contempo, ad attenuare il momento di transizione,<sup>12</sup>

<sup>8</sup> TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* [Poma]: 65.

<sup>9</sup> Sul narratore della *Liberata* si veda il prezioso, ancorché datato, DURLING 1965: 182-210.

<sup>10</sup> LEO 1958: 58-59 individua proprio nell'emersione della voce del poeta uno dei tratti di più evidente discontinuità, e dunque novità, rispetto alla stagione gerosolimitana.

<sup>11</sup> Sulla poesia didascalica del Cinquecento si veda il profilo offerto da DOGLIO 2007 e MOTOLESE 2014 nonché, con un *focus* su questioni linguistiche e stilistiche, CORTESI 2022.

<sup>12</sup> E.g., II: 652-654, 747-748; IV: 459 ss.; V: 752-753; VI: 332-335.

nonché le esortazioni all'allievo a prestare specifica attenzione o ad adottare un determinato atteggiamento morale o ancora ad assumere una specifica postura intellettuale.<sup>13</sup> Accanto a questi momenti, si individuano anche numerosi punti, strategicamente disposti, in cui la voce del poeta si premura di fornire indicazioni – nella forma di dichiarazioni programmatiche, riflessioni, ma anche problematizzazioni – sulla propria azione poetica: proprio su questi luoghi, in cui teoria e prassi simbioticamente coesistono in un rapporto di reciproca germinazione, ci si intende concentrare in questa sede.

L'articolazione del poema in sette *Giorni* – debitrice allo schema proposto dalla *Sepmaine* dubartasiana –<sup>14</sup> non solo presenta al lettore un testo chiaramente scandito nel suo sviluppo, ma offre anche al poeta, in linea teorica, una pluralità di sedi – sette sezioni introduttive e altrettante conclusive – alle quali affidare indicazioni di natura poematica. Mentre le sezioni conclusive si rivelano, con le debite eccezioni, alquanto impermeabili alla penetrazione di dichiarazioni di poetica,<sup>15</sup> una sorte diversa è riservata ai proemi. Modulati a partire da una medesima matrice generativa frutto della commistione tra l'impostazione lucreziana e la materia basiliana,<sup>16</sup> si presentano al lettore come sezioni dotate di

<sup>13</sup> E.g., III: 946-951, 962-976, 1092-1110, 1184; IV: 177-185, 328 ss., 384, 389-390, 966; V: 1263-1277; VI: 217-232, 238-253.

<sup>14</sup> Le principali fonti patristiche consultate da Tasso articolavano il proprio discorso traendo le mosse da singole sequenze dei versetti biblici, citate e commentate nelle righe successive (così san Basilio nelle sue *Omelie*, ma anche sant'Ambrogio). La scansione del discorso in sette giornate si ritrova, invece, a partire dal poema di Guillaume du Bartas: in questa sede non ci si propone di addentrarsi nell'intricata questione del rapporto tra *Mondo creato* e *Sepmaine*, in riferimento all'edizione – francese, latina o volgare – letta da Tasso; basti dire, però, che la partizione in sette giornate si ritrova in tutte queste.

<sup>15</sup> Le sezioni conclusive, dotate di ampia autonomia rispetto al *Giorno* al quale sono posposte, abdicando alla presupposta funzione di momenti di ricapitolazione conclusiva e riassuntiva degli insegnamenti proposti al lettore, offrono piuttosto al poeta una sede privilegiata dalla quale avanzare, con toni lirici spesso non scevri di un certo *pathos* drammatico, la propria lettura della natura umana, nel suo rapporto con Dio e nell'inesorabile approssimarsi della fine dei tempi. Sulla conclusione del *Giorno VII* si veda BARBOLANI 2018.

<sup>16</sup> La lettura in termini lucreziani proposta da Donadoni («protasi solenni e liriche», DONADONI 1920: 565) è stata ripresa e integrata più di recente da LUPARIA 2012: 381-383, dove i debiti lucreziani sono ricondotti all'aspetto stilistico-formale, a fronte del prelievo della materia dalle *Omelie* basiliane. Va sin d'ora notato, però, il margine di libertà compositiva rivendicato da Tasso: il materiale basiliano, fonte privilegiata per i primi sei *Giorni* (il commento delle *Omelie* si interrompe al giorno sesto della Creazione), si trova spesso sottoposto a processi di trasformazione, sia mediante la modifica del dettato (tendenzialmente per aggiunta), sia in virtù della sua collocazione in una sede differente rispetto a quella di origine. A puro titolo esemplificativo, il proemio del *Giorno II* è costruito a partire da un'immagine attinta dall'omelia II di san Basilio, nella quale trovava però posto la seconda parte della descrizione del primo giorno della Creazione.

un significativo margine di autonomia rispetto al contesto nel quale si trovano inseriti, divenendo così suscettibili di accogliere indicazioni – di natura poetica, esegetica e morale – valevoli su un piano macro-testuale ed extra-testuale.<sup>17</sup> Tale interpretazione si trova, in effetti, a essere suffragata dalla prassi tassiana stessa, la quale predispone un accesso in due tempi alla materia del singolo giorno: ai versi proemiali fa sistematicamente seguito una parafrasi dei versetti del *Genesis* oggetto di commento, alla quale viene deputato il compito di introdurre il lettore nella materia della singola giornata, sancendo l'effettivo avvio della narrazione.

I 77 versi del proemio I si articolano in una lunga preghiera innalzata alla Trinità,<sup>18</sup> destinataria dell'appello tradizionalmente rivolto dal poeta alla propria musa: la cristianizzazione della musa pagana avvenuta nella seconda ottava della *Liberata*<sup>19</sup> si traduce nel poema sul creato nella sostituzione della musa cristiana con la divinità cristiana. Ne deriva una differente sensibilità del poeta, non più intento a innalzare una *captatio benevolentiae* volta ad assicurarsi il necessario sostegno nell'impresa poetica, quanto piuttosto colto in un atteggiamento di pieno affidamento delle proprie sorti alla volontà divina.

Tu dal Padre e dal Figlio in me discendi,  
e nel mio core alberga, e quindi e quindi  
porta le grazie, e inspira i sensi e i carmi,  
perch'io canti quel primo alto lavoro.  
(MCI, 20-23)

La devozione che ammantava il gesto di supplica allo Spirito Santo (il «Tu» cui il poeta si rivolge) concorre a tratteggiare la fisionomia del poeta, non più entità dotata di una pro-

<sup>17</sup> La definizione dei proemi offerta da LUPARIA 2012: 382 («Il proemio assolve pienamente nel *Mondo creato* la precisa funzione espressa dal valore etimologico della parola (πρῶτον da ὁμός 'via, sentiero'), aprendo la strada, secondo la classica definizione aristotelica, a ciò che segue e distinguendosi dal semplice *incipit* proprio in quanto predispone l'ascoltatore a ricevere le altre parti del discorso») si rivela pienamente pregnante laddove proiettata sul piano macrotestuale: la somma dei sette proemi funge da πρῶτον all'intero poema, senza che si istituiscano, però, riscontri puntuali con le singole *Giornate* alle quali sono preposti.

<sup>18</sup> LUPARIA 1996.

<sup>19</sup> BORSETTO 2004.



pria, relativa, agentività quanto piuttosto *instrumentum Dei*, veicolo di un canto non più di ispirazione divina, ma di natura divina.

Tu, che 'l sai, tu 'l rivela, e chiare e conte,  
Signor, per me fa l'opre, i modi e l'arti.  
Signor, tu sei la mano, io son la cetra,  
la qual, mossa da te, con dolci tempore  
di soave armonia risuona, e molce  
d'adamantino smalto i duri affetti.  
Signor, tu sei lo spirito, io roca tromba  
son per me stesso a la tua gloria, e langue,  
se non m'inspi tu, la voce e 'l suono.  
(MCI, 61-69)

La coppia di strumenti musicali adottata per raffigurare la natura del poeta offre precise indicazioni di genere: alla cetra, simbolo della poesia, si affianca la tromba, il cui richiamo all'epica, eroica e guerresca, convive con l'immaginario dell'Apocalisse, connotando il testo nascente nel segno della dimensione ultraterrena. Il lettore più attento non può fare poi a meno di cogliere in questa raffigurazione del processo genetico del canto poetico un evidente richiamo alle figure dei poeti-cantori che popolano gli albori della civiltà letteraria greca.<sup>20</sup> Una medesima dimensione orfico-iniziatica si ritrova almeno in un altro punto del poema: attorno alla metà del *Giorno V*, la transizione tra il mondo acquatico e quello aereo è sorretta da una pluralità di dispositivi, dalla descrizione della porzione di creato liminare tra le due dimensioni (vv. 654-698) all'esplicita dichiarazione di carattere programmatico (vv. 716-727), non senza rinunciare alla plastica raffigurazione di questa transizione mediante una similitudine.

Ma già come uom che dentro il seno ondosso  
de l'Adrian si tuffi in lieto giorno  
e 'n celebrato onor di pompa antica,  
e cerchi i più riposti oscuri fondi,

<sup>20</sup> SCIANATICO 1994: 68 ss.

e i duri e sotto l'acque occulti scogli,  
 e i secreti che 'l mare asconde in grembo,  
 per riportarne su gittata gemma,  
 tra' suoi purpurei padri, al veglio Duce;  
 così dal suo profondo anch'io risorgo,  
 e da gli oscuri e tenebrosi abissi  
 la bella verità, ch'è più lucente  
 di gemme onde abbian pregio Arabi et Indi,  
 la bella verità, ch'ivi sommersa  
 par che si giaccia, porto in chiara luce:  
 e pura a gli occhi de' mortali esposta  
 l'offro da contemplar, né manto appanna  
 le care membra, o velo il crin adombra.  
 (MCV, 699-715)

La rievocazione della cerimonia veneziana dello Sposalizio del mare («Ceremonia Venetiana il giorno dell'Ascensione», così recita la postilla a lato sul ms. Palatino)<sup>21</sup> – contaminata, per evidenti ragioni di carattere poetico, nel riferimento al recupero dell'anello, presumibilmente dagli usi di analoghe cerimonie di area adriatica –<sup>22</sup> funge da *illustrans* dell'agire del poeta. La posizione testuale in cui è ospitata la similitudine determina una sovrapposizione di piani, rendendo l'immagine suscettibile di una duplice lettura. Accanto, infatti, alla descrizione della riemersione del poeta dalle profondità marine, percorse nel tentativo di offrire al proprio lettore un catalogo quanto più esaustivo possibile delle creature acquatiche, si inserisce una riflessione sulla natura e le ragioni di questa poesia. Il movimento ascendente si connota come un processo di disvelamento della verità, occultata negli «oscuri e tenebrosi abissi» (v. 708), reali e ancor prima metaforici, ricercata e offerta alla contemplazione dell'umanità intera. Il progressivo manifestarsi della verità

<sup>21</sup> Il manoscritto Palatino (ms. Pal. 42), adottato previa emendazione da Luparia nella sua recente edizione critica, reca a margine decine e decine di postille autografe indicanti i principali referenti intertestuali delle diverse sezioni dei *Giorni*. Sui testimoni del *Mondo creato* si veda l'*Introduzione* di Luparia a TASSO, *Mondo creato* [Luparia]: XXII-C.

<sup>22</sup> La cerimonia veneziana dello *Sposalizio del mare* non comprendeva il recupero dell'anello gettato dal doge, mentre, a puro titolo esemplificativo, a Comacchio aveva luogo un'analogha cerimonia che culminava nel tuffo di un giovane preposto al recupero dell'anello.

è giocato sull'opposizione tra tenebra e luce, nella cui polarizzazione cromatica il lettore non fatica a cogliere l'istanza morale: l'oscurità degli abissi diviene così il significante del buio della menzogna, della falsità e, più in generale, della non-conoscenza; per converso, la luce emanata dalla verità si presenta come strumento di affinamento morale dell'uomo e, al contempo, esito del processo stesso, culminante con l'illuminazione dell'anima del lettore. L'insistito rimando all'individualità del poeta – al pronome personale «io» (v. 707) fa seguito l'uso di verbi coniugati alla prima persona singolare: «risorgo», v. 707; «porto», v. 712; «offro», v. 714 – sembra tradursi nella rivendicazione, attenuata ma non annullata dalla successiva invocazione allo Spirito Santo (vv. 716-727), della propria aggettività: il gravoso compito e il conseguente riconoscimento dei meriti della scoperta e della diffusione della verità gravitano ora sulla figura del poeta, il cui ruolo contribuisce a porlo in una dimensione separata rispetto alla restante parte dell'umanità: pare essere l'unico autorizzato o, comunque, l'unico dotato degli strumenti necessari per immergersi nell'oscurità alla ricerca della luce della verità.

Nei versi appena letti rimane taciuto lo scopo ultimo di questa poesia, certo facilmente coglibile tra le righe, ma altrove esplicitamente rivendicato. La supplica posta a chiusura della preghiera alla Trinità del primo proemio («E quei che fa più sordi errore o colpa / desta, per tempo o tardi, a' sacri accenti», *MC I*, 76-77) viene progressivamente assunta come missione, espletata attraverso un'opera capace di assommare due istanze tra loro complementari: il momento didattico innervato sulla contemplazione del creato diviene occasione di lode all'artefice del creato stesso.<sup>23</sup> Il poeta, conscio della deducibilità delle sue intenzioni, non avverte l'urgenza di precisarle sino al proemio del *Giorno IV*, la cui ampiezza, qualitativa ancor prima che quantitativa, oltre a sancirne la valenza macro-testuale, concorre anche a presentarlo, in virtù della posizione, come un proemio al

<sup>23</sup> Il poeta non manca di constatare, in una similitudine collocata nel *Giorno I*, la necessità che le lodi tributate a Dio nei cieli trovino un corrispettivo sul piano terreno: «Ma come in ciel fra gli stellanti chiostrì / è chi l'adori, e con perpetuo suono / d'alta voce immortale il lodi e canti: / sì che de l'onor suo lieto rimbomba / l'Orto, l'Occaso e l'Aquilone e l'Austro, / e de l'eternità gli antichi monti / risuonan tutti a l'armonia superna; / così debbe qua giusto aver la terra / adoratori, e chi 'n sonoro carme / sacrificio di laude a Dio consacrì: / perché quanto adempiè suprema ed alta / bontà divina, ancor sua gloria adempia; / e colmi il tutto; e co' suoi raggi illustri / per le parti di mezzo e per l'estreme» (I, 197-210).

mezzo. La materia basiliana, sottesa all'intera sezione,<sup>24</sup> contribuisce alla costruzione del ritratto di sé offerto dal poeta.

O possa io pur, sì come guida e scorta,  
ch'ignoto peregrin conduce intorno,  
e gli edifici e le mirabili opre  
di famosa città gli addita e mostra,  
così condur le peregrine menti  
de' mortali, qua giù mai sempre erranti,  
a le sublimi meraviglie occulte  
di quest'ampia città, di questa io dico  
città celeste, ove è la patria antica  
di noi figli d'Adamo, e l'alta reggia,  
in cui gli eterni premi il Re comparte.  
(MC, IV, 76-86)

Il progressivo slittamento del campo semantico dell'erranza dalla dimensione sociale («ignoto peregrin», v. 77) a quella morale («[...] peregrine menti / de' mortali, qua giù mai sempre erranti», vv. 80-81) connota l'azione del poeta – nuovamente contaminata da tessere orfico-iniziatiche, richiamate dalla scelta aggettivale («[...] sublimi meraviglie *occulte* / di quest'ampia città [...]», vv. 82-83) – nei termini di un processo, intriso di neoplatonismo, di progressivo innalzamento della mente del lettore dal piano terreno a quello celeste, dalla contemplazione del creato all'approdo a Dio: si delinea un viaggio di ritorno dell'uomo alla sua dimensione primigenia, il tentativo di ricostituzione della condizione di purezza precedente al peccato originale e, in ultima istanza, la riproposizione, ormai solo in termini intellettuali, del dettato stesso del *Genesi*.

Qui conoscer potran sé stessi ancora,  
che per natura son terreni e frali,  
ma pur de la divina e santa destra  
de l'eterno Signor fattura ed opra;

<sup>24</sup> Viene qua riscritta, in realtà senza particolari modifiche, la sezione iniziale dell'omelia VI, I di san Basilio.

e conoscendo sé medesmi, alzarsi  
a conoscer Iddio che fece il tutto.  
Et adorar il Creator del mondo,  
e servir al Signor, dar gloria al Padre,  
amar quel che ci nutre e ci conserva,  
lodar quel ch'i suoi beni a noi comparte,  
principe a noi de l'una e l'altra vita,  
caduca ed immortale, in terra e 'n cielo,  
apprender qui potranno: e sazi e stanchi  
non saran mai di celebrarlo a prova.  
(MC IV, 103-116)

Dal ricongiungimento finale dell'uomo con Dio si origina spontaneamente un inno di lode tributato dalle creature al loro Creatore, la cui riconoscenza convive con la consapevolezza della propria condizione di contaminazione peccaminosa dell'originaria purezza divina.

L'assunto del proemio IV, variato nella forma ma identico nella sostanza, si ritrova all'inizio del *Giorno VI*, dove il poeta rende ancora più esplicito questo movimento ascendente derivato e alimentato dalla contemplazione del creato («quasi per gradi alziam la pura mente», v. 52).

Amici, adunque a me pietoso aiuto  
date, vi prego, e quasi lena e spirto;  
e di par meco entrate in questo adorno  
maraviglioso, grande, ampio teatro  
de le cose create, in cui mirando  
il magistero del gran Padre eterno,  
quasi per gradi alziam la pura mente  
a l'invisibil suo felice regno  
ove gli ultimi premi altrui riserba.  
(MC IV, 46-54)

L'apostrofe iniziale agli «amici», connotando il rapporto poeta-lettore/maestro-allievo in termini amicali, rafforza l'istanza di simpatetica compartecipazione alle sorti del viaggio morale e intellettuale affidata all'uso della prima persona plurale nel verbo «alziam». L'intero poema vede, in effetti, la costante alternanza di momenti di didassi imperniata sulla distanza tra l'io del maestro e il tu/voi dell'allievo a slanci di identificazione del primo con il secondo, indice della progressiva acquisizione di competenze di un allievo via via in corso di perfezionamento ma, non occasionalmente, spia di una difficoltà del poeta, bisognoso a sua volta di risposte, nonché preda di un'incertezza, ora esegetica ora pedagogica, testimoniata dall'alto numero di parentetiche e incisi in cui un'affermazione presentata si trova a essere rapidamente problematizzata.<sup>25</sup>

Il creato, vero catalizzatore dell'attenzione del poeta,<sup>26</sup> si rivela al contempo strumento e luogo della didassi tassiana, assommando ai caratteri evidenziati sopra una funzione, subordinata ma complementare, di natura morale: con una prassi ascrivibile ai bestiari medievali e già osservabile nelle opere sul *Genesis* dei Padri della Chiesa, il poeta non manca di presentare, con una sistematicità che diviene norma almeno a partire dal *Giorno V*, le creature come esempi comportamentali, ora virtuosi ora viziosi, la cui conoscenza da parte dell'uomo diviene prodromica al suo miglioramento morale.<sup>27</sup> Questa prassi si inserisce in una tendenza di più ampia portata che induce il poeta a raffigurare il creato in un

<sup>25</sup> Simili espressioni, solo in parte interpretabili come più o meno topiche dichiarazioni di non-responsabilità di fronte a temi complessi e controversi, si ritrovano diffuse in tutti i *Giorni* del poema (I, 12, 39, 224, 271, 423, 483, 502; I, 178-179, 548; III, 647, 1302; IV, 473, 1102, 1123; V, 51-52, 56, 1594-1596; VI, 152, 207, 956; VII, 642, 686): si tratta generalmente di incisi, spesso in forma di parentetiche, introdotti dalla congiunzione «se» e seguiti dall'espressione o di un dubbio sulla liceità di un'affermazione appena formulata/che si intende avanzare (frequente il sintagma «se dir conviensi») oppure di un interrogativo sulla correttezza della visione del poeta sul creato stesso (e.g. «s'io dritto estimo», IV, 1102). L'elevata occorrenza di simili strutture nel *Giorno I* ben si spiega con la più alta tensione filosofico-teologica del primo giorno del poema. L'inciso a V, 1594-1596, maggiormente esteso e circostanziato, si offre come esempio di un momento di *impasse* del poeta, incapace di offrire, dopo centinaia di versi dedicati agli uccelli, una risposta chiara e univoca al proprio allievo, chiedendosi piuttosto: «(S'abitatori pur de l'aria vaga / i volatori augelli e non più tosto / son de la terra, onde hanno il cibo e 'l volo)».

<sup>26</sup> GETTO 1951: 325: «Più che il poema della creazione del mondo è questo il poema, come suggerisce il titolo, del mondo creato. Il soggetto ideale e poetico è insomma non già quello religioso di Dio creatore del mondo, ma invece quello profano del mondo contemplato nei suoi aspetti e nelle sue forme». Espressione condivisibile, purché non si dimentichi che il creato diviene «soggetto ideale e poetico» proprio in virtù della sua origine divina nonché della sua essenza piena di deità.

<sup>27</sup> Singoli momenti di questa prassi tassiana sono stati osservati da vicino (con riferimento al *Giorno V* BASTIAENSEN 2002 e VIGH 2019, dove lo sguardo è proteso anche al *Giorno VI*), sia pure nell'assenza, ad oggi, di

rapporto di teleologica funzionalità rispetto all'uomo: non solo Dio allestisce progressivamente il contesto idoneo alla nascita e alla vita dell'uomo, ma la penna del poeta non esita a legare le sorti del creato alla figura umana, ancor prima della sua effettiva creazione.<sup>28</sup>

La contemplazione del creato – apparentemente pacifica, proprio in virtù della sua natura cristiana – va incontro, a più riprese nel corso del poema, a momenti di tensione e problematizzazione. Nel patrimonio genetico del *Mondo creato* al carattere catalogo-descrittivo,<sup>29</sup> non scevro in verità di un certo compiacimento erudito, si affianca, in posizione sovraordinata, il carattere teleologicamente orientato della didassi tassiana: il poema non nasce tanto con l'intento di offrire un'estesa panoramica sul creato, quanto piuttosto di servirsi del creato stesso quale strumento di una pedagogia tesa a condurre la mente del lettore a compiere un salto dal piano fenomenico a quello celeste, approdando, nei limiti concessi all'uomo, alla contemplazione del divino. La presa di coscienza della propria missione poetico-morale, posta a contatto con la consapevolezza dell'esistenza di una gerarchia tra le creature nonché con l'amara ammissione dei limiti umani, induce il poeta a prendere la parola nel tentativo di guidare e orientare la propria narrazione. A indicazioni di carattere registico, tradizionalmente ascrivibili al genere didascalico, si affiancano momenti di più intensa emersione di questo nodo di tensioni, come ben dimostra una similitudine apposta alla fine del *Giorno VI*, nell'ormai imminente avvio della sezione dedicata alla creazione dell'uomo. All'*illustrans* biblico, esemplificato sulla figura del figliol prodigo,<sup>30</sup> fa seguito la raffigurazione dell'atteggiamento del poeta.

Tal, per questo creato adorno mondo,  
ch'è città di mortali e d'immortali  
grande e sublime, in cui perpetue leggi

una panoramica globale sulle modalità e le strategie della didassi morale del *Mondo creato*. Analoghi fenomeni si ritrovano infatti in modo pervasivo già a partire dal *Giorno III* (vv. 1395-1401, 1414-1422, 1423-1431).

<sup>28</sup> Nel *Giorno III* l'uomo viene invitato a cogliere nel ciclo vitale delle piante la speculare raffigurazione delle fasi della vita dell'uomo («Ma quel che meraviglia in vero apporta / è che ritrovi in lor, se ben riguardi, / i diversi accidenti e i vari esempi / di gioventute e di vecchiezza umana», III, 1279-1282). Analoghi inviti a sovrapporre al creato la dimensione umana si ritrovano a più riprese, come in III, 1303-1307; IV, 400-411, 431-434.

<sup>29</sup> Sulla dimensione catalogica del poema si veda SOLETTI 1997.

<sup>30</sup> LUPARIA 2016: 167 ss.

son prefisse ab eterno al viver nostro,  
 pur dianzi io m'avolgea, bramoso e vago  
 di tante meraviglie, a parte a parte  
 tutte cercando e rimirando intorno,  
 onde fermai talvolta i tardi passi  
 fra gli animai, che son l'ignobil volgo.  
 Or che mi s'offre in venerabil fronte  
 nel Paradiso il genitor vetusto,  
 non diviso anco dal suo Re sublime,  
 obliando tutto altro a lui mi volgo.  
 Et odo voce che nel cor rimbomba,  
 non già da statua del bugiardo Apollo,  
 o da ruvida quercia o da spelunca,  
 né d'idolo scolpito in legno o 'n marmi,  
 ma 'n sin dal cielo, e ben celeste assembrava:  
 uom, conosci te stesso [...].  
 (MC VI, 1591-1609)

Il duplice richiamo, visivo e sonoro, proveniente dal cielo impone al poeta l'abbandono della contemplazione della Terra per innalzare il proprio canto, ontologicamente e poeticamente, nel tentativo di cogliere i momenti cruciali della creazione dell'uomo. La vista del «genitor vetusto» (v. 1601), allusione ad Adamo, è rafforzata pochi versi dopo dalla «voce che nel cor rimbomba» (v. 1604). La successiva specifica sull'origine di questo appello, non germinatosi da una «statua del bugiardo Apollo» (v. 1605) e neppure emesso da un «[...] idolo scolpito in legno o 'n marmi» (v. 1607), permette di ribadire la natura squisitamente cristiana di questa poesia, il cui carattere fondamentale – la verità – è deducibile per contrasto dalla scelta aggettivale apposta alla figura di Apollo («*bugiardo* Apollo»). L'abbandono del mondo animale a favore del racconto della creazione dell'uomo non si rivela l'unico momento in cui la teleologia della poesia del *Mondo creato* impone al poeta una cesura, con l'inevitabile sacrificio di ampia parte del creato, destinato a non trovare cittadinanza nel poema. Conscio di questo limite – spesso parzialmente aggirato dal sapiente uso delle preterizioni e delle interrogative retoriche, funzionali almeno ad accennare temi altrimenti completamente trascurati per ragioni di economia –, il poeta si



preoccupa di offrire alcune indicazioni operative al proprio lettore: al termine del *Giorno III*, l'amara, autobiografica,<sup>31</sup> constatazione della limitatezza della vita umana impone al poeta la prosecuzione del canto.

Ma pur troppo il parlar s'avanza e cresce,  
e ne gli aperti e smisurati campi  
de la terra e del mar, confine o freno  
non trova al corso: ond'ei disperso errante  
per le cose minute andria vagando,  
in cui sì grande appare e sì possente  
Dio creator, che fece ancor l'eccelse.  
Dunque fia d'uopo di fermarlo avinto  
da la necessità, ch'è dura e salda,  
prima ch'a la fatica il breve giorno  
manchi di questa mia vita caduca.  
Voi che mirate le diverse piante  
ne gli orti, ne le selve, o pur ne' monti,  
ne le paludi ancora, e ne gli stagni,  
o pur de l'Eritreo nel rosso grembo,  
e vagheggiate i verdi tronchi, e i rami,  
e le fiorite lor frondose chiome,  
nel poco ormai riconoscete il molto  
e co 'l pensiero a' brevi e scarsi detti  
gran meraviglie ancor giunger potrete,  
pensando a quel Signor che fece il mondo  
maraviglioso di lavoro e d'arte.<sup>32</sup>  
(MC III, 1445-1465)

<sup>31</sup> Sulla presenza di motivi autobiografici nel *Mondo creato* si veda COSENTINO 2016.

<sup>32</sup> Pur senza precisi riscontri testuali, risuonano qua i lontani echi della conclusione del *Purgatorio*, dove il poeta constata la necessità di porre fine al proprio canto: «S'io avessi, lettor, più lungo spazio / da scrivere, i' pur cantere' in parte / lo dolce ber che mai non m'avria sazio; / ma perché piene son tutte le carte / ordite a questa cantica seconda, / non mi lascia più ir lo fren de l'arte» (Pg. XXXIII, 136-141).

La riproposizione di una sequenza dell'omelia V di san Basilio è integrata dalle considerazioni di un poeta che non appare angosciato dalla necessità di tralasciare parte del creato: il lettore si trova ora in possesso di un metodo di osservazione ed esegesi della natura, approntato e illustrato attraverso la prassi poetica stessa. Il poeta non ha offerto un esteso catalogo della creazione, quanto piuttosto una bussola interpretativa del creato, liberamente e autonomamente utilizzabile dal lettore. Sembra però riproporsi al poeta del *Mondo creato* il medesimo dilemma che tanto aveva attanagliato l'autore della *Liberata*, ossia quella costante ricerca del giusto equilibrio tra l'esigenza dell'unità e la seduzione della varietà, tradottasi, nell'epica eroica, in tensione potenzialmente deflagrante e ora riproposta in una nuova forma, depotenziata ancorché non pacificata. L'appartenenza della materia genesiaca al dominio cristiano determina il configurarsi di un'erranza cristiana in cui non si fatica ad avvertire la frizione etimologico-morale della categoria: la penna del poeta si trova a vagare tra le plurime forme del creato determinando la genesi di un canto la cui ipertrofia lo sottrae progressivamente al controllo del suo stesso autore («il parlar s'avanza e cresce», v. 1445, e più oltre «ei disperso errante», v. 1448) scivolando pericolosamente nella dimensione peccaminosa allorché si scontra con la teleologia didascalica che sorregge il progetto poetico. In altre parole, la contezza dell'urgenza e dell'inevitabilità della progressione del canto, dalla quale si originano i frequenti richiami rivolti dal poeta a sé stesso a non frapporre indugi,<sup>33</sup> non impedisce a più riprese l'effettivo manifestarsi di una tensione, latamente centrifuga, dettata dalla fascinazione esercitata dal creato e traducesi nella volontà catalogica di sfiorare con lo sguardo, e tradurre in versi, un numero quanto più ampio possibile delle sue manifestazioni.

Dunque, tenebra contrapposta a luce, menzogna a verità, poesia classico-pagana a poesia cristiana: questa polarizzazione trova una sua definitiva tematizzazione quasi al termine del poema, allorché il poeta torna a innalzare una preghiera a Dio, nella speranza, vana, che questi riveli la sede Paradiso terrestre.

<sup>33</sup> Lo scrupolo affligge, a più riprese, il poeta, costretto a interrompere bruscamente il corso della sua descrizione per domandarsi, *e.g.*, a IV, 774-775, «Ma dove mi trasporta inanzi al tempo / l'umano amor, ch'in noi sì dolce inesta / nostra Natura? [...]». Analoghe dichiarazioni si leggono, nel prosieguito, a VI, 989-992 e ancora a VII, 446-449.

Santissimo cultor di sacro monte,  
a lato a cui Parnaso umile e basso  
sarebbe in vista, e 'nchinerebbe a prova  
la sua gemina fronte e 'l doppio giogo,  
benchè di lauri s'incoroni ed orni;  
non dirò, siami tu d'Apollo in vece,  
ma Tu discopri del fallace Apollo  
mille menzogne, e tu rivela il vero,  
che ne l'antichità si sta sepolto,  
e ne' profondi tuoi misteri ascoso.  
(MC VII, 724-733)

Il progressivo slittamento metonimico della contrapposizione incornicia l'assunzione di un atteggiamento agonistico da parte del poeta. Il modello di superamento della musa classica – cristianizzata nel proemio della *Liberata* e sostituita dalla Trinità in apertura del poema sul creato – cede ora il passo alla rivendicazione della necessità di consacrare la liceità di una poesia, quella cristiana, nella sconfessione radicale dell'altra, quella pagana. A Dio, dunque, non viene più chiesto di sostituirsi ad Apollo, ma di rivelare le «mille menzogne» (v. 731) del dio greco e, contestualmente, la verità, offerta alla contemplazione quale esito, nuovamente, di un processo di emersione («[...] e tu rivela il vero, / che ne l'antichità si sta sepolto, / e ne' profondi tuoi misteri ascoso», vv. 731-733). Il gesto attribuito a Dio si sovrappone, con sorprendente puntualità, all'immagine di sé offerta dal poeta nel *Giorno V* (*supra*). In realtà, a più riprese, si registrano nel poema tangenze tra la condotta di Dio e quella del poeta, soprattutto nel repertorio di immagini allestito per esemplificare le rispettive gestualità: i due processi creativi, i cui esiti sono costituiti dal creato e dal poema, sono descritti mediante il ricorso al campo semantico delle arti, con specifica predilezione per quelle plastico-figurative e l'architettura.<sup>34</sup> A sorreggere i due campi di forze è posto il fondamento della verità, naturalmente proprio dell'agire divino

<sup>34</sup> L'utilizzo di similitudini esemplificative dell'agire di Dio è prassi costante nel poema: la maggior parte di queste si costruisce a partire da immagini afferenti al campo semantico delle arti (I, 249-256; 289-295; II, 63-77, 276-282; VI, 1722-1730, 1731-1740; VII, 504-515), tendenza che si ritrova almeno in un caso anche in relazione all'attività del poeta (VI, 1221-1235, su cui si tornerà a breve). Sulla questione si veda almeno GUARDIANI 1986: 217-218.

e adottato ora dal poeta che di quell'agire si è fatto cantore: si delinea, perciò, non solo – come nell'esperienza eroica – una poesia idealmente portatrice di verità, ma una poesia essa stessa vera, in virtù della materia trattata e dell'approccio adottato. Questo elemento di innovazione rispetto alla stagione gerosolimitana, più volte ribadito dal poeta stesso – nel rifiuto, ad esempio, di offrire cittadinanza nei versi del poema alle affascinanti storie di Proteo e Arione nel *Giorno V* («Ma le favole antiche in altra parte / han più opportuno loco [...]», *MC V*, 243-244) – si trova a vivere un momento di tensione nel *Giorno VI*.

Come il pittor, che de le membra estinte  
il pallor, lo squallor dipinge, et orna  
di colori di morte essangue aspetto,  
parte ci aggiunge orride fere e mostri  
spaventosi, e gli fa sembianti al vero:  
ma, dove 'l vero di spavento ingombra,  
de le pinte sembianze il falso inganno  
altrui diletta, e 'l magistero adorno;  
così con questi miei colori e lumi  
di poetico stil, con queste insieme  
ombre di poesia, terribil forme  
fingo, e, fingendo, di piacer m'ingegno  
a gli alti ingegni, e dal profondo orrore  
trar quel diletto che i più saggi appaghi.  
Ma pur ischivo altrui fastidio e scherno.  
(*MC VI*, 1221-1236)

L'*illustrans* ricalcato sulla celebre immagine della *Poetica* aristotelica (1448b) proietta un'ombra sulla pretesa e rivendicata veridicità della poesia sul creato, ombra che non viene dissipata nell'*illustrandum*, dove, al contrario, il poeta manifesta l'aspirazione, sinora taciuta, a offrire diletto al proprio pubblico. La grammatica del poema, tuttavia, non sembrerebbe presupporre una simile istanza, la quale, tuttalpiù, potrebbe essere soddisfatta dalla contemplazione del creato e non certo da «colori e lumi / di poetico stil» (vv. 1230-1231) e «ombre di poesia» (v. 1232). Torna così a essere rivendicata, con non trascurabili tangenze con l'ottava I, 2 della *Liberata*, la liceità della categoria della finzione, alimentata

dagli artifici poetici e funzionale al diletto del pubblico. Il contesto in cui è inserita questa dichiarazione di poetica contribuisce, se non a sanare, quantomeno a mitigare l'aporia: il poeta si trova in procinto di introdurre un'estesa sezione dedicata alla descrizione dei mostri, classificati come creature non prodotte da Dio, ma generatesi da un eccesso o un difetto di materia, la cui natura, a ben vedere, osterebbe al conferimento a queste creature della cittadinanza negli sciolti del poema. L'adozione di una prassi poetica distinta potrebbe essere allora ricompresa nell'escursione del poema verso un terreno meno rigidamente ricompreso nel dominio del vero cristiano.

Proprio in virtù della radicalità dello scacco paventato, questa similitudine offre forse l'esempio più vivido del carattere chiaroscurale della grammatica del poema, la cui esibita e dichiarata monoliticità, frutto dell'opposizione polare tra una serie di categorie – luce *vs* tenebra, verità *vs* menzogna, poesia cristiana *vs* poesia classico-pagana –, si trova a essere più volte depotenziata e problematizzata dalla prassi stessa del poeta. La natura chiaroscurale si rivela, in fondo, l'esito forse naturale della tensione polarizzante alla radice della genesi stessa del *Mondo creato*, l'estremo tentativo tassiano di operare una sintesi tra due categorie, quella poetica e quella didascalica, la cui inconciliabilità era stata espressa nella *Lezione* ferrarese.

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* [Poma] = Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964.
- TASSO, *Mondo creato* [Petrocchi] = Torquato Tasso, *Il Mondo creato*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Monnier, 1951.
- TASSO, *Mondo creato* [Luparia] = Torquato Tasso, *Il Mondo creato*, a cura di Paolo Luparia, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.
- TASSO, *Lezione recitata nell'Accademia ferrarese sopra il sonetto «Questa vita mortal» di Monsignor Della Casa* [Guasti] = Torquato Tasso, *Lezione recitata nell'Accademia ferrarese sopra il sonetto «Questa vita mortal» di Monsignor Della Casa*, in *Le prose diverse di Torquato Tasso, nuovamente raccolte ed emendate*, a cura di Cesare Guasti, vol. II, Firenze, Le Monnier, 1875, 115-134.

### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ARDISSINO 1996 = Erminia Ardisino, *Il silenzio nel libro del creato*, in Ead., *L'aspra tragedia: poesia e sacro in Torquato Tasso*, Firenze, Olschki, 1996, 183-207.
- BARBOLANI 2018 = Cristina Barbolani, *Tasso tepidus? Una lettura degli ultimi versi del "Mondo creato"*, in «La Parola del Testo», XXII, 1-2, (2018), 87-108.
- BASTIAENSES 2002 = Michel Bastiaensen, *I pesci moralisti: Du Bartas, Tasso e qualcun altro*, in «...E c'è di mezzo il mare»: *lingua, letteratura e civiltà marina*, a cura di Michel Bastiaensen - Bart Van Den Bossche - Corinna Salvadori Lonergan, 2 voll., Firenze, Franco Cesati, 2002, vol. I, 331-343.
- BORSETTO 2004 = Luciana Borsetto, *Muse cristiane vs muse pagane. La linea Sannazaro-Vida-Tasso nella "Liberata"*, in *Tasso a Roma*. Atti della Giornata di Studi

- (Roma, Biblioteca Casanatense, 24 novembre 1999), Ferrara, Franco Cosimo Pannini Editore, 2004, 23-47.
- CORTESI 2022 = Andrea Cortesi, *La poesia didascalica nel Cinquecento. Un profilo linguistico*, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2022.
- COSENTINO 2016 = Paola Cosentino, *Lettere, autobiografia, "Mondo creato"*, in *Senza te son nulla. Studi sulla poesia sacra di Torquato Tasso*, a cura di Marco Corradini - Ottavio Ghidini, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2016, 139-161.
- DOGLIO 2007 = Maria Luisa Doglio, *Il gusto encomiastico e didascalico*, in *Storia della letteratura italiana. Il Cinquecento*, a cura di Giovanni da Pozzo, t. III, Milano, Vallardi, 2007, 1617-1652.
- DONADONI 1920 = Eugenio Donadoni, *Torquato Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1920.
- DURLING 1965 = Robert Durling, *The figure of the poet in Renaissance epic*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1965.
- GETTO 1951 = Giovanni Getto, *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1951.
- GUARDIANI 1986 = Francesco Guardiani, *Torquato Tasso. L'umanità della rivelazione nel "Mondo creato"*, in «Critica letteraria», LI (1986), 211-224.
- LEO 1954 = Ulrich Leo, *Torquato Tasso alle soglie del secentismo*, in «Studi Tassiani», 4 (1954), 3-17.
- LEO 1958 = Ulrich Leo, *Ritterepos - Gottesepos: Torquato Tassos Weg als Dichter*, Köln, Böhlau, 1958.
- LUPARIA 1987 = Paolo Luparia, *"Il Mondo Creato" poema sapienziale*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLIV (1987), 1-33.
- LUPARIA 1996 = Paolo Luparia, *Trinitas creatrix. Appunti sulla "Theologia platonica" del Tasso nel "Mondo creato"*, in «Revue des études italiennes», XLII (1996), 85-116.
- LUPARIA 2012 = Paolo Luparia, *L'ultimo proemio del "Mondo creato"*, in *Filologia e linguistica. Studi in onore di Anna Cornagliotti*, a cura di Luca Bellone - Giulio Cura Curà - Mauro Cursiotti - Matteo Milani, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, 381-404.

- LUPARIA 2016 = Paolo Luparia, *Uom, conosci te stesso. Lettura di "Mondo creato" VI 1558-1639*, in *Senza te son nulla. Studi sulla poesia sacra di Torquato Tasso*, a cura di Marco Corradini - Ottavio Ghidini, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2016, 163-195.
- MOTOLESE 2014 = Matteo Motolese, *Poesia didascalica*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli - Matteo Motolese - Lorenzo Tomasin, 6 voll., Roma, Carocci, 2014-2021, vol. I, *La poesia*, 2014, 223-255.
- MORACE 2016 = Rosanna Morace, *Note sulla genesi e sulla lingua del "Mondo creato"*, in *Senza te son nulla. Studi sulla poesia sacra di Torquato Tasso*, a cura di Marco Corradini - Ottavio Ghidini, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2016, 111-138.
- RESTA 1957 = Gianvito Resta, *Una lettera inedita del Tasso e "Il Mondo creato"*, in «Convivium», XXV (1957), 77-82.
- SCIANATICO 1994 = Giovanna Scianatico, *Il poema "meraviglioso". Per un'ipotesi sul "Mondo creato"*, in *Dall'idillio alla visione. Passaggi della differenza tra Rinascimento e Barocco in area napoletana*, a cura di Raffaele Cavalluzzi, Manduria, Lacaita, 1994, 61-98.
- SOLERTI 1895 = Angelo Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, Torino, Loescher, 1895.
- SOLETTI 1997 = Elisabetta Soletti, *Catalogo e silenzi: il "Mondo creato"*, in *Torquato Tasso. Cultura e poesia. Atti del convegno (Torino-Vercelli, 11-13 marzo 1996)*, a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Scriptorium, 1997, 101-110.
- VÍGH 2019 = Éva Vígh, «*Seguiamo a guisa di cacciatori le fere in questa selva dell'invenzione...*». *Simbologia animale nel "Mondo creato" del Tasso*, in «Studi tassiani», LXVII (2019), 167-190.



# UN OMERO “RAGIONATO”: ALCUNI ASPETTI DI RIFORMA POETICA NELLA TRADUZIONE DELL’*ILLIAD*E DI MELCHIORRE CESAROTTI

Maddalena La Rosa  
Università degli Studi di Milano

**RIASSUNTO:** Il presente contributo si propone di mettere in luce alcuni aspetti traduttivi e teorici dell’immenso (e ancora poco approfondito) lavoro svolto da Melchiorre Cesarotti sull’*Iliade*: al di là della riscrittura de *La Morte di Ettore* (1795), questo ha avuto come esito due edizioni in dieci tomi del poema (Penada, 1786-1794; Brandolese, 1798-1802) comprendenti un *Ragionamento* preliminare, un eccezionale apparato di note e due distinte traduzioni, di cui una letterale in prosa e una “bella infedele” in versi, volta a restituire l’*Iliade* che Omero avrebbe scritto se fosse vissuto nel Settecento. Delle principali tendenze riformatrici confluite in questa versione poetica l’articolo intende offrire una panoramica, in particolare, degli interventi mossi da un’istanza di razionalizzazione, sia sul piano linguistico (nel rifiuto degli stilemi più arcaici della lingua omerica), sia su quello poetico (la questione della verosimiglianza e del “mirabile”) e retorico (in particolare, il trattamento delle similitudini).

**PAROLE CHIAVE:** Melchiorre Cesarotti, Omero, *Iliade*, traduzione letteraria, teoria della traduzione, *querelle des Anciens et des Modernes*, Settecento, Illuminismo

**ABSTRACT:** The paper aims to highlight some translational and theoretical aspects of the monumental (and still little explored) work carried out by Melchiorre Cesarotti on Homer’s *Iliad*. Beyond his rewriting of *La Morte di Ettore* (1795), this work resulted in two editions of the poem (Penada 1786-1794 and Brandolese 1798-1802, both in ten volumes), which include a preliminary *Ragionamento*, an exceptional set of notes, and two different translations: one literal in prose and one unfaithful in verse, aimed at restoring the *Iliad* that Homer would have written if he had lived in the XVIIIth century. The article provides an overview of the main reformist tendencies that shaped this poetic version, with a focus on the interventions driven by rationalism. Specifically, it examines linguistic

adjustments (such as the rejection of archaic stylistic features in the Homeric language), as well as poetic (the question of verisimilitude and the “mirabile”) and rhetorical considerations (particularly in the translation of similes).

KEY-WORDS: Melchiorre Cesarotti, Homer, *Iliad*, literary translation, translation studies, *querelle des Anciens et des Modernes*, 18<sup>th</sup> century, Enlightenment

\*\*\*

## 1. MELCHIORRE CESAROTTI E LA SFIDA OMERICA

Variamente definito “maestro”, mediatore, erudito, poligrafo, filosofo, teorico, polemi-  
sta,<sup>1</sup> Melchiorre Cesarotti è una delle figure più rilevanti del panorama culturale settecen-  
tesco di una regione di confine e aperta alle idee d’oltralpe come la Repubblica di Venezia:  
nota è l’impronta lasciata dai suoi lavori più fortunati, ovvero le traduzioni dei *Canti di*  
*Ossian* di Macpherson e il *Saggio sulla filosofia delle lingue*, a cui tradizionalmente si ri-  
conosce un fondamentale contributo per la creazione di una poetica “preromantica” in  
Italia e la diffusione delle più aggiornate teorie linguistiche inglesi e francesi. Ciò che tut-  
tavia continua a rimanere in ombra, nonostante la sua rilevanza biografica, è l’attività di  
grequista che Cesarotti porta avanti a partire dalla nomina alla cattedra di greco ed ebraico  
dell’Università di Padova nel 1768 fino all’inizio del nuovo secolo e all’allestimento della  
sua *opera omnia* (di cui circa la metà è occupata dalle versioni dal greco): in particolare,  
rispetto all’immenso lavoro di traduzione, critica e riscrittura svolto sull’*Iliade*, non molti  
sono gli studi specificamente dedicati, tanto più che con pochissime eccezioni<sup>2</sup> essi sono  
fortemente datati,<sup>3</sup> oppure vertono su questioni latamente culturali o estetiche,<sup>4</sup> o ancora

<sup>1</sup> Si veda, in questa direzione, il celebre saggio di Binni, *Melchiorre Cesarotti e la mediazione dell’Ossian* (cfr. BINNI 1947) o l’inserimento del padovano da parte di Emilio Bigi tra i *Critici e storici della poesia e delle arti del secondo Settecento* (cfr. BIGI 1960).

<sup>2</sup> Ci si riferisce a MARI 1994; RANZINI 1998; FAVARO 2002; FEDI 2002; BALDASSARRI 2003; MATARRESE 2011.

<sup>3</sup> Cfr. DEL PINTO 1898; OSTI 1913; GATT 1919.

<sup>4</sup> Cfr. CERRUTI 1970; PUPPO 1975; ANDREONI 2003: 63-102.

considerano l'Omero cesarottiano solo come spunto o “pre-testo” dell'opera di Monti o di Foscolo.<sup>5</sup>

È possibile che le ragioni di tale sfortuna critica siano, innanzitutto, di natura pratica: definita nel *Piano ragionato di traduzioni dal greco*, redatto proprio per la sua cattedra padovana, «il solo poema di cui la traduzione intera possa con moral sicurezza credersi desiderata e gradita da tutti gli uomini di lettere» (al contrario della restante letteratura greca, di cui è proposta una lettura antologica e in traduzione),<sup>6</sup> all'*Iliade* Cesarotti dedica senz'altro il suo lavoro più ricco per complessità e mole. Tale impegno ha come esito due diverse edizioni pubblicate a Padova in dieci volumi – la prima tra il 1786 e il 1794 presso l'editore Penada e la seconda tra il 1798 e il 1802 presso l'editore Brandolese –,<sup>7</sup> comprendenti due traduzioni, un ponderoso *Ragionamento storico-critico* preliminare e un eccezionale (per ricchezza ed erudizione) apparato di note; infine, come completamento del piano editoriale e di riforma poetica, va citata la vera e propria riscrittura del poema proposta con *La Morte di Ettore* del 1795.

Attraverso questi volumi, in cui sono diffusamente raccolti spunti e provocazioni polemiche sotto i diversi profili della critica letteraria, della traduttologia e della poetica, il padovano intende esprimere tutta la propria militanza modernista, portando avanti la battaglia anti-omerica avviata già ai tempi dell'*Ossian*: questa si esprime *in primis* nella scelta radicale di fornire due distinte versioni del poema, una letterale in prosa e una “bella infedele”<sup>8</sup> in endecasillabi sciolti, quest'ultima volta a correggere l'originale e a restituire l'*Iliade* che Omero avrebbe scritto se fosse vissuto nel secolo della ragione.

Tra le varie tendenze riformatrici che Cesarotti fa confluire nella traduzione poetica,<sup>9</sup> il presente contributo intende presentare alcuni interventi mossi da un'istanza di

<sup>5</sup> Si vedano, a titolo di esempio: MARI 1982; BRUNI 1989; ID. 2002.

<sup>6</sup> CESAROTTI 1882: 25. Stando alla cronologia più aggiornata di Chiancone (cfr. CHIANCONE 2012: 64-65), il *Piano* sarebbe stato redatto nel 1771. Sul valore modernista della didattica cesarottiana e sull'importanza ideologica degli scritti teorici di accompagnamento alle sue traduzioni, mi permetto di rimandare a LA ROSA 2019.

<sup>7</sup> CESAROTTI 1786-1794 e ID. 1782-1802.

<sup>8</sup> Il dibattito settecentesco sulla traduzione si inserisce, com'è noto, nella più ampia e longeva *querelle des Anciens et des Modernes*: per un inquadramento di tali (complesse) questioni, si rimanda almeno a MOUNIN 1955; BRUNI - TURCHI 2004; FUMAROLI 2005.

<sup>9</sup> Di queste si dà un'efficace panoramica in MARI 1994, contributo fondamentale anche per aver fatto chiarezza sul complesso piano editoriale dell'opera.

razionalizzazione, sia sul piano linguistico (nel rifiuto degli stilemi più arcaici della lingua omerica), sia su quello poetico (la questione della verosimiglianza e del “mirabile”) e retorico (in particolare, il trattamento delle similitudini).

## 2. LA “NATURALIZZAZIONE” DELLA LINGUA OMERICA

Rispetto ai tratti tipici della lingua omerica, Cesarotti manifesta insofferenza prevedibilmente verso gli stilemi più arcaici e oralistici di epiteti, formule, ripetizioni ed elenchi<sup>10</sup> (senza naturalmente poterne ancora avere un’adeguata comprensione storico-linguistica).

La posizione non è inedita, ma recupera un tema tipico della critica omerica, largamente presente nel dibattito interno alla *querelle des Anciens et des Modernes* e nelle prolusioni dei diversi traduttori: per quanto riguarda in particolare gli epiteti, Cesarotti nel *Ragionamento preliminare* difende la necessità di conservarli nella traduzione in prosa, sottolineandone l’interesse etimologico e linguistico, ma per la versione poetica si distanzia sia dalla resa pedantesca di Anton Maria Salvini sia dalle successive, neoclassiche e creative, di Foscolo e di Monti, collocandosi (secondo una posizione più volte difesa nei suoi scritti teorici) nel solco dei traduttori francesi. Tra questi, il classicista moderato Paul Jérémie Bitaubé – di cui si apprezza nel *Ragionamento storico-critico* la capacità di coniugare alla «scrupolosa fedeltà» della traduzione una «discussione tranquilla» dei difetti omerici –<sup>11</sup> nelle *Réflexions sur Homère* preposte alla sua versione in prosa aveva difeso la scelta di non tradurre gli epiteti in tutte le loro occorrenze, sostenendo che in Omero «la marche rapide de ses vers et le goût de son siècle peuvent faire passer ces répétitions», mentre esse al contrario «seroient trop choquantes dans notre Langue»: <sup>12</sup> similmente, Cesarotti opta per l’eliminazione della maggior parte degli epiteti, o in alternativa per una loro sostituzione con attributi pertinenti alla circostanza narrativa.

<sup>10</sup> Viceversa, nota Baldassarri, nella traduzione dell’*Ossian* Cesarotti si era servito di tali stilemi per investire l’opera di una più alta dignità epica (cfr. BALDASSARRI 2003: 98). Com’è noto, una piena comprensione della formularità omerica si avrà solo all’inizio del Novecento grazie al saggio fondativo di Milman Parry, *L’épithète traditionnelle dans Homère* (cfr. PARRY 1928).

<sup>11</sup> CESAROTTI 1782-1802, I: 149.

<sup>12</sup> BITAUBÉ 1780, I: 99.

In effetti, tale principio di “naturalizzazione” del testo antico rispetto alla lingua e al secolo di arrivo proposto da Bitaubé<sup>13</sup> è pienamente ripreso dal padovano, che lo converte in una capillare polemica espressa nelle note di commento e concentrata in particolare nel canto I, dove molti di questi epiteti compaiono per la prima volta. Qui la trattazione teorica più distesa del fenomeno è affidata a una nota al v. 58 (in riferimento alla celebre espressione *πόδας ὠκύς*, ‘dal piè veloce’),<sup>14</sup> in cui Cesarotti sottolinea come l’aspetto più intollerabile nell’utilizzo degli epiteti sia la loro frequente incongruenza con la circostanza narrativa, rispetto alla quale Omero sembrerebbe quasi intenzionalmente scegliere sempre l’attributo meno appropriato. Così Cesarotti espone sinteticamente la sua «Teoria degli epiteti fondata non sull’esempio Omerico, ma sulla ragione»:

O parlano i personaggi, o il Poeta. Se quelli, non è punto irragionevole che usino tra di loro opportunamente termini lusinghieri e onorifici, secondo l’uso della nazione e del secolo, però senza scialacquo, e con qualche scelta: se il Poeta, egli può giudiziosamente usarli ed ometterli, e usandoli dee ricever la legge non dall’etichetta, nè dal Blasone, e nemmeno dal carattere general del suo personaggio, ma dalla circostanza in cui parla, e dal punto di vista sotto il quale vuol collocarlo.<sup>15</sup>

La critica all’inopportunità degli epiteti in assenza di una loro coerenza semantica rispetto al contesto diventa quindi tra le più ricorrenti nelle note di commento, e non di rado è espressa con un’ironia tipicamente cesarottiana:

<sup>13</sup> In un intervento recitato all’Accademia di Berlino, Bitaubé critica le traduzioni letterali di Pierre de Ron-sard sottolineando che egli «fut, en voulant imiter les anciens, littéral jusqu’à l’excès, puisqu’il transplanta dans ses vers les mots mêmes des auteurs Grecs, sans chercher à les *naturaliser* dans ce nouveau terroir» (corsivo mio; cfr. BITAUBÉ 1781: 474).

<sup>14</sup> Si indica sempre il canto di riferimento dell’*Iliade* attraverso le lettere dell’alfabeto greco per il testo originale, e con i numeri romani per il corrispondente canto nella traduzione poetica; per permettere una migliore comprensione di quest’ultima, si citano sempre il testo greco (così come riportato nell’edizione) e/o la traduzione letterale in prosa dello stesso Cesarotti, segnalandola con gli apici singoli alti, a differenza della traduzione poetica, inserita tra virgolette basse. Per quanto riguarda le citazioni dalla traduzione poetica, il corsivo è sempre da considerarsi un mio intervento, finalizzato a evidenziare le parti più significative rispetto all’analisi proposta. Per una maggiore uniformità con le versioni cesarottiane, anche nel commento ci si riferisce alle divinità e agli eroi omerici attraverso i nomi latini. Si cita sempre dall’edizione Brandolese (cfr. CESAROTTI 1782-1802).

<sup>15</sup> CESAROTTI 1782-1802, II: 22-23, n. a.

Era questo il luogo di pensare se le navi fossero curve, o bislunghe?<sup>16</sup> [cfr. A 170 σὺν νηυσὶ κορωνίσιν, ‘colle curve navi’ = I 249 «coi legni miei»].

Il termine ben-abitata non è fratello, o parente di popolata? Questo epiteto è molto conveniente ad una città, che si rappresentò pur ora scarsissima d’abitatori<sup>17</sup> [cfr. B 133 Ἰλίου ... εὖ ναιόμενον πτολίεθρον, ‘la ben-abitata città di Troja’ = II 137 «la perfida Troja»].

La fertilità del terreno non ha ella un gran rapporto coll’atto di depor le arme<sup>18</sup> [cfr. Γ 89 τεύχεα κάλ’ ἀποθέσθαι ἐπὶ χθονὶ πολυβοτείρῃ, ‘depongano le belle arme sulla terra multi-natrice’ = III 130 «posin l’arme»].

I medesimi criteri valutativi intervengono anche nei rari casi di epiteti apprezzati e conservati nella traduzione, di cui sono enfatizzate (sulla base di un concetto di autorialità del tutto forzato per il testo omerico) ora l’adeguatezza, ora la musicalità, ora il valore neoclassicamente decorativo:

L’epiteto di lungi-saettante ozioso in qualche altro luogo è qui collocato mirabilmente. Esso indica indirettamente ciò che i Greci debbano temer dal Dio protettor di Crise, se non esaudiscono la sua preghiera. La finezza però consiste nell’aver usato un epiteto perpetuo in un senso particolare e proprio della circostanza<sup>19</sup> [cfr. A 21 ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα, ‘il lungi-saettante Apollo’ = I 32 «arcier che ben da lungi impiaga»].

Questo è uno di quegli epiteti che devono conservarsi gelosamente. Il fragor del mare, come ben osserva il Sig. Bitaubè, contrasta col tristo silenzio di Crise, e rende la scena più pittoresca<sup>20</sup> [cfr. A 34 πολυφλοίσβοιο θαλάσσης, ‘del multi-fremente mare’ = I 51 «ondifremente»].

<sup>16</sup> Ivi, II: 52, n. *a*.

<sup>17</sup> Ivi, II: 190, n. *a*.

<sup>18</sup> Ivi, III: 75, n. *b*.

<sup>19</sup> Ivi, II: 14, n. *a* (particolarmente precisa la resa nella traduzione poetica di questo epiteto, apprezzato per il suo valore prolettico rispetto alla successiva peste scagliata da Apollo, cui allude Cesarotti con l’utilizzo del verbo “impiagare”).

<sup>20</sup> Ivi, II: 17, n. *d*.

Nella Vers. Poet. io non ho voluto omettere nemmeno l'arco d'argento. Tutto ciò che dà vaghezza e non disdice dee rilevarsi<sup>21</sup> [cfr. A 37 Ἀργυρότοξ', 'O tu dall'arco-d'argento' = I 55 «Sir dall'arco d'argento»].

Questo epiteto non è posto a caso. Quanto più Criseide era bella, tanto più Achille doveva soffrir con dispetto di vedersela rapire. Agamennone gode di fargli sentire la sua maligna compiacenza nel ferirlo sul vivo<sup>22</sup> [cfr. A 184 Βρισηΐδα καλλιπάρηον, 'Briseide di-bella-guancia' = I 274 «Briseide di rosata guancia»].

Alla luce di queste considerazioni, sono diversi i casi in cui Cesarotti – in virtù della libertà creativa rivendicata nella traduzione poetica – non si fa scrupolo di sostituire gli attributi esistenti o di aggiungerne di nuovi con un significato più pertinente, procedendo perciò in direzione opposta rispetto all'originaria funzione prosodica e caratterizzante dell'epiteto (del resto, ancora lontana dall'essere teorizzata):<sup>23</sup> un esempio di questa tendenza, emblematico per il ribaltamento semantico operato sul testo originale, è presente nel canto VI all'interno della lunga digressione genealogica con cui Glauco si presenta a Diomede e in cui è citata Antea, moglie di Preto, la quale, invaghitasi dell'ospite Bellerofonte e da questi rifiutata, mente al marito denunciandone un tentativo di violenza e mandandolo così in rovina; a costei, da Omero indicata come δι' Ἀντεια, 'la divina Antea' (Z 160), nella traduzione poetica è associato il più coerente attributo di «sciagurata» (VI 211).<sup>24</sup>

In generale, si potrebbe affermare che sono tutte le forme di ridondanza dell'*Iliade* a suscitare avversione nel padovano, che ne fa uno degli oggetti principali dei suoi strali polemici nelle note di commento:

<sup>21</sup> Ivi, II: 17, n. e.

<sup>22</sup> Ivi, II: 55, n. f.

<sup>23</sup> «L'épithète fixe dans Homère s'emploie invariablement sans rapport avec l'action momentanée quelle qu'elle soit, et [...] l'épithète générique ne vise pas la caractéristique distinguant un héros d'un autre, mais seulement la caractéristique qui en fait un héros» (PARRY 1928: 147).

<sup>24</sup> Una simile correzione, meno divergente, riguarda il caso di Ebe, coppia degli dei presentata all'inizio del canto IV attraverso l'epiteto πότνια, 'beata' (Δ 2), così commentato in nota: «Acconciamente Ebe, la Dea della Gioventù, è fatta coppia degli Dei, per indicare, come ben osserva Madama Dacier, che gli Esseri celesti godono d'una giovinezza perpetua. Ma l'epiteto di fresca, o bella, o leggiadra, o ridente non le avrebbe calzato meglio che quello di venerabile (*potnia*)?» (CESAROTTI 1782-1802, II: 216, n. a). Coerentemente, nella traduzione poetica, la dea diventa «la bell'Ebe» (IV 3).

La repetizione in questo luogo annoja tanto di più perchè il pressante bisogno [...] esigea dal messo ben più di celerità che d'accuratezza<sup>25</sup> [cfr. M 357-363 = M 344-347].

Convien dire che Tetide trovasse questa comparazione straordinariamente bella, poichè si compiace di ripeterla due volte, anzi quattro nello stesso libro<sup>26</sup> [cfr. Σ 437-438 = Σ 57-58].

Di conseguenza, non stupisce che un trattamento analogo a quello riservato agli epiteti sia a maggior ragione applicato ai versi e alle scene formulari.<sup>27</sup> Della prima categoria Cesarotti condanna con particolare insistenza le formule di introduzione e conclusione dei dialoghi, di cui – riprendendo le critiche soprattutto di Antoine Houdar de La Motte e Jean Terrasson – biasima la «sazievole uniformità»<sup>28</sup> (ossia, la stessa formularità) in quanto causa di continue ripetizioni, di incongruenza rispetto alla circostanza narrativa o al personaggio coinvolto e – aspetto più fastidioso per la sua sensibilità teatrale – di un insopportabile rallentamento dell'azione:

La lentezza d'Omero contrasta spesso col carattere dei suoi personaggi. Mercè l'espressione lenta, e le frasi oziose del Poeta, essi non hanno mai fretta nemmeno nei momenti del maggior impeto. Come qui, poichè Calcante parlò, non solo ci avverte che ha parlato, ma insieme anche ch'egli si pose a sedere: e intanto Agamennone furioso, come ben tosto si rappresenta, stassi tranquillo ad aspettare che il Profeta siasi seduto a bell'agio, indi pur a bell'agio si leva (*surrexit*). Il Poeta non doveva egli colla speditezza della frase rappresentarci l'impazienza del Re, come ce ne dipinge ben tosto divinamente il furore?<sup>29</sup> [cfr. A 101 ἦτοι ὃ γ' ὡς εἰπὼν κατ' ἄρ' ἔζετο, 'Egli ciò detto si mise a sedere'].

<sup>25</sup> Ivi, VI: 274, n. a.

<sup>26</sup> Ivi, VIII: 301, n. a.

<sup>27</sup> La critica alla formularità e alla ridondanza di Omero raggiunge il massimo grado di organicità teorica nell'inserimento – in coda alle traduzioni del canto II – delle *Osservazioni* di Alexander Pope, Bitaubé, Guillaume Dubois de Rochefort e, infine, dello stesso Cesarotti riguardo il *Catalogo d'Omero*, ossia il celebre *Catalogo delle navi*, lungo elenco di tutte le flotte alleate dell'esercito acheo giunte a Troia (B 494-759), definito da Cesarotti «l'equileo dei Traduttori», con riferimento a un antico strumento di tortura (CESAROTTI 1782-1802, II: 364).

<sup>28</sup> Ivi, II: 52, n. c.

<sup>29</sup> Ivi, II: 32-33, n. a.



Nella traduzione poetica, al fine di conferire insieme variazione e rapidità, queste formule sono generalmente sostituite da un ampio ventaglio di *verba dicendi* (collocati spesso «a mezzo del verso») che, a mo' di didascalie teatrali, scandiscono le diverse battute degli attori.<sup>30</sup> Si veda qualche esempio tratto ancora dal canto I, in particolare nella scena dell'assemblea degli Achei e della lite tra Agamennone e Achille, che Cesarotti tenta di rendere il più possibile vivace e appassionata:

A 73 ὅς σφιν εὐφρονέων ἀγορήσατο, καὶ μετέειπεν, 'Egli assennatamente parlamentò fra loro, e disse' = I 104-105 «Ei si raccoglie, e parla / voci di senno».

A 84 Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς, 'A lui rispondendo parlò Achille dal piè veloce' = I 119 «quei ripigliò».

A 130 τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη κρείων Ἀγαμέμνων, 'A questo ripigliando, disse il regnante Agamennone' = I 188-189 «con ghigno amaro / rispose Agamennone».

A 148 Τὸν δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς, 'A lui torto guatandolo rispose Achille di piè-veloce' = I 218-219 «Occhio di foco / ver lui rivolse il fier Pelide».

A 215 Τὴν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς, 'A lei rispondendo disse Achille dal-piè-veloce' = I 304 «soggiunse Achille».

A 285 τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη κρείων Ἀγαμέμνων, 'A questo rispondendo disse il regnante Agamennone' = I 406 «Agamennón ripiglia».<sup>31</sup>

Tanto più indigeste per Cesarotti risultano le varie scene formulari che costellano l'*Iliade*, ossia quei momenti descrittivi e secondari rispetto all'azione principale espressi

<sup>30</sup> Ivi, II: 52-53, n. c.

<sup>31</sup> Un diverso esempio di variazione e snellimento dell'originario stile formulare è offerto dal canto IV, dove nel corso della battaglia – per indicare la morte di un eroe – ricorre la locuzione τὸν δὲ σκότος ὅσσε κάλυψεν, 'gli occhi gli si ricopersero di caligine' (cfr. Δ 461, 503, 526): per ciascuna di queste occorrenze, Cesarotti opta per una resa diversa e più o meno sintetica, traducendo rispettivamente «tenebria di morte / fasciò gli occhi» (IV 545-546), «la morte / d'infinita caligine profonda / gli preme gli occhi» (IV 606-608), «si dibatte e spira» (IV 641).

tramite gruppi di versi perfettamente identici (dallo scoppio di una battaglia all'allestimento di un banchetto, dallo svolgimento di un rituale religioso alla vestizione di un eroe): il padovano ancora una volta riporta in nota e accoglie *in toto* le feroci critiche di Terrasson («Omero portò il vizio della ripetizione al di là d'ogni misura e d'ogni credenza») e La Motte («Non si comprende abbastanza ciò che potesse indurre Omero a un difetto portato a termini così eccessivi»),<sup>32</sup> estendendo la polemica più in generale all'intera categoria delle scene didascaliche e “di passaggio”, che, anche quando non ripetute, risultano da un punto di vista poetico – per dirla con categorie del tutto cesarottiane – “pedantesche” e poco “interessanti” (ovvero moralmente esemplari).<sup>33</sup>

Nella traduzione poetica, Cesarotti opta ancora una volta per una semplificazione (se non per la completa eliminazione) di questo tipo di scene ripetitive, oppure per una resa poeticamente connotata, spesso in direzione di un maggiore approfondimento psicologico: ad esempio, ancora nel canto I, la linearità dei versi A 304-305 Ὡς τὼ γ' ἀντιβίοισι μαχέσασθ' ἐπέεσσιν / ἀνστήτην λῦσαν δ' ἀγορὴν παρὰ νηυσὶν Ἀχαιῶν, ‘Così essi battagliando con vicendevoli parole s'alzarono, e sciolsero il parlamento presso le navi degli Achei’ è smossa nella ben più sentimentale traduzione «così l'un l'altro / si rampognano i Duci, e muto, e mesto / si scioglie il Consiglio» (I 435-436); nel canto II, quando Agamennone fa un sacrificio a Giove e per descriverlo vengono usati gli stessi versi del precedente sacrificio di Crise ad Apollo (A 458-469 = B 421-432), Cesarotti opta per una traduzione più sintetica e intima come «Ma il Re tranquillo, e del suo fato ignaro / compie l'augusto sacrificio» (II 555-556); infine, nell'ultimo canto, il padovano ritiene che possa giovare alla versione poetica la completa eliminazione dei versi Ω 265-280, ossia la preparazione del carro di Priamo da parte dei figli per la missione di supplica ad Achille («Tutto questo dettaglio è inopportuno e importuno perchè ritarda l'azione, e raffredda l'interesse»).

<sup>32</sup> Per una sintesi di tali posizioni, si veda l'ampia discussione riportata in una nota al canto VIII in riferimento ai versi Θ 58-65 di descrizione dell'inizio di una battaglia, alcuni dei quali sono presenti già nei canti II (B 809-810 = Θ 58-59) e IV (Δ 446-451 = Θ 60-65): cfr. CESAROTTI 1782-1802, V: 170-173, n. a.

<sup>33</sup> Per una contestualizzazione di tali termini nella critica cesarottiana, si veda ancora LA ROSA 2019.

<sup>34</sup> CESAROTTI 1782-1802, X: 158, n. a.

### 3. VEROSIMIGLIANZA E “MIRABILE”

Oltre ad alimentare l'intolleranza per le ripetizioni, il razionalismo di Cesarotti abbraccia convintamente anche la categoria della verosimiglianza e si manifesta in una severa reprimenda contro quelle scene che risultano ai suoi occhi poco realistiche, quando non totalmente illogiche. I criteri con cui il padovano giudica più o meno ragionevoli i comportamenti dei personaggi sono vari e ben poco sistematici: bastino, anche in questo caso, pochi esempi per farsi un'idea dell'energia polemica che muove la traduzione e il commento.

Nel canto IX, quando si prepara l'ambasceria per Achille e Nestore sceglie per primo Fenice, il vecchio precettore dell'eroe, Cesarotti – come già Terrasson – si stupisce che questi non fosse nella tenda a consolare il suo protetto, ma viceversa si trovasse al servizio dell'avversario Agamennone:

Fenice non poteva in alcun modo esser con decenza nel campo. Eraci restato? Ciò repugna alla sua condizione, e all'affetto per il suo allievo. Ci tornò poscia? in qual figura? Come amico dei Greci? Achille non lo avrebbe sofferto. Come spia d'Achille? con qual occhio i Greci avrebbero guardato un uomo che per la sua relazione dovea bramar la loro sconfitta, e sentirne gioia? Come mediatore? e con quale autorità?<sup>35</sup>

Nella traduzione poetica, Fenice è scelto per ultimo ed è aggiunta una motivazione esplicita che giustifichi la richiesta di Nestore:

I 162-169 'A questo indi replicò il Gerenio cavalier Nestore: Gloriosissimo Atride, Re degli uomini Agamennone: doni invero non dispregevoli dai tu ad Achille Re. Orsù via mandiammo deputati, i quali prestamente vadano alla tenda del Pelide Achille. Anzi gli sceglierò io: essi obbediscano. Primieramente Fenice caro a Giove sia condottiere, indi Ajace il grande, ed il divino Ulisse' = IX 289-296 «Superbi doni, e del tuo cor ben degni, / Nestor soggiunse, inclito Prence, ed atti / del gran Pelide a lusingar lo spirto; / ma chi saranne il messaggier? sia data / a me la scelta; a sì grand'uopo Ulisse / ed Ajace io destino; *a lor sia scorta / però Fenice, ei riverenza ispiri / d'Achille in cor*».

<sup>35</sup> Ivi, V: 284-286, n. a.

Un intervento paradigmatico (in termini di pedanteria) riguarda la scena che apre il canto XXII, quando Achille si sta avvicinando alle mura di Troia per scontrarsi con Ettore e Priamo è il primo ad avvistarlo da lontano: ciò pare del tutto inverosimile allo scrupoloso traduttore, dal momento che, essendo il più anziano, difficilmente Priamo poteva avere la vista più acuta degli altri e quindi, se davvero fosse stato il primo a vedere Achille, l'eroe avrebbe dovuto essere ormai troppo vicino perché i Troiani potessero compiere i sacrifici e le preghiere che sono successivamente descritte. La soluzione inedita scelta per la traduzione poetica è che sia «piuttosto l'illusione del cuore, che l'acutezza della vista, che presenta a Priamo l'aspetto d'Achille»:<sup>36</sup>

X 25 Τὸν δ' ὁ γέρων Πρίαμος πρῶτος ἶδεν ὀφθαλμοῖσι, 'Primo il vecchio Priamo lo vide con gli occhi' = XXII 21-22 «Palpita e trema / il vecchio Re, che lungi ancor ben lungi / ravvisa Achille, o lo pressente».

Particolarmente dissacrante è il giudizio sul discorso di incitamento che Ettore tiene ai propri cavalli in mezzo alla battaglia del canto VIII, scena che era già stata oggetto di pesanti critiche da parte dei soliti La Motte e Terrasson, e che non manca di essere dileggiata da Cesarotti:

Se [...] la stima in cui ne' tempi Greco-Trojani erano tenuti i cavalli giungeva a segno di far trovare naturale e ragionevole un tal discorso, converrà dire che gli uomini del secolo Omerico erano ben di poco superiori nell'intendimento ai cavalli stessi, e Omero in luogo dell'Iliade potea comporre un'Ippiade.<sup>37</sup>

Nella traduzione poetica, questa è corretta dal padovano creando un distacco più esplicito e "gerarchico" tra il padrone e gli animali:

Θ 185-197 'Xanto, e tu Podargo, e tu Etone, e Lampo divino, ora rendetemi la mercede del pasto abbondante che Andromaca figliuola del magnanimo Eezione soleva fornirvi, dando a voi frumento che-sapea-di-mele, e mescendovi vino da bere qualunque volta il

<sup>36</sup> Ivi, IX: 242, n. *b*.

<sup>37</sup> Ivi, V: 187-189, n. *a* e 189-192, n. *a*.

cuore ve la spingeva, e ciò innanzi a me, il qual pur mi glorio d'esserle fiorito sposo. Però impetuosi-scagliatevi, e avacciatevi, acciocchè prendiamo lo scudo di Nestore, di cui va ora al cielo la fama che sia tutto d'oro, e gl'imbracciari, ed esso, e leviamo di dosso a Diomede domator-di-cavalli la ben-lavorata corazza, che Vulcano artefice travagliò: se ci riesce di fare queste due prese, spererei che gli Achivi in questa-stessa-notte montassero le veloci navi' = VIII 245-265 «Or via, / sì gli conforta, o generoso Xanto, / Eton, Lampo, Podargo, è questo il tempo / che delle cure mie, del largo pasto / con che vi nutricai, per voi si renda / degna mercede al Signor vostro; ardenti / tra la calca slanciatevi, *ministri / siate del mio valor*, finch'io conquisti / l'aureo scudo di Nestore, e di dosso / spicchi al fero Tidide il fino usbergo, / lavoro di Vulcan. *S'oggi per voi / con quest'arme ritorno, ah con qual festa / la mia diletta Andromaca correndo / verravvi incontro, e l'onorate stille / terger godrà colle sue mani, e plausi / mescendo a' baci, a voi di pingui avene, / e di pretto licor grato ristoro / appresterà! Su tosto all'opra, all'arme.* / Ah sì, lo spero, anzi che tuffi il Sole / nell'onde il carro, oggi vedrà con gioja / l'Achee navi in faville, e Troja in salvo».

Sempre in merito alla questione delle verosimiglianza, un discorso a parte meritano quelle scene dell'*Iliade* ascrivibili più specificamente alla categoria del “meraviglioso”, del prodigioso o, per dirla con Cesarotti, del «mirabile»: anche questo tema ha naturalmente avuto il suo spazio nel dibattito sui poemi, e di tale discussione il padovano rende conto, oltre che nelle sue note di commento, anche nell'inserito *Analisi critica dello scudo d'Achille e delle varie imitazioni del medesimo*<sup>38</sup> e, soprattutto, nella traduzione delle *Réflexions sur le merveilleux épique* di Bitaubé (*Ragionamento del Bitaubé sul mirabile epico*), sintesi di una dissertazione tenuta dal francese presso l'Accademia di Berlino nel 1771, nei cui *Mémoires* Cesarotti deve averla letta.<sup>39</sup> È bene citare almeno uno stralcio di questa lunga riflessione, di cui Cesarotti fa propri diversi principi e in generale l'atteggiamento razionalmente circospetto ma poeticamente sensibile alle «bellezze» del “meraviglioso”, a patto che queste siano sottoposte alle rigide «leggi del verisimile» e dell’“opportunità” (ovvero la coerenza), tenendo conto dell'inesorabile cambiamento di gusto che il progresso dei tempi comporta:

<sup>38</sup> Ivi, VIII: 355-388.

<sup>39</sup> La dissertazione è inserita come supplemento critico in chiusura al volume IX dell'edizione Brandolese: ivi, IX: 327-339; cfr. BITAUBÉ 1773.

Il Mirabile è una sorgente feconda di bellezze Poetiche. Senz'esso l'Epopea perderebbe molti de' suoi quadri più coloriti e più splendidi [...]. Benchè con qualche minor severità che l'altre parti dell'Epopea il Mirabile è soggetto anch'esso alle leggi del verisimile. [...] Esso diletta l'immaginazione, sorprende lo spirito, solleva l'anima. Ma il tempo distrugge a poco a poco questi effetti, o per lo meno gl'indebolisce [...]. Ciò che può render questo Mirabile interessante anche a' tempi nostri, benchè non trovi presso noi la stessa credenza, si è l'arte d'innestarlo nelle grandi passioni, e collocarlo opportunamente.<sup>40</sup>

Una posizione analoga – e analogamente accolta dal padovano – era offerta anche dal lungo capitolo *Du merveilleux des Fictions* della *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère* di Terrasson, tradotto e citato da Cesarotti per commentare la descrizione dei celebri automi di Vulcano nel canto XVIII (cfr. Σ 372-377 = XVIII 406-416):

I prodigj operati dagli Dei sembrano superiori ai precetti e al coperto dalla Critica; ma niente non può sottrarsi all'impero della ragione. Aristotele in vista di giustificare Omero avanza un principio strano, che il meraviglioso dell'Epopea può andare sino all'irragionevole. [...] Nego ad Aristotele la sua dottrina, e sostengo che al Poeta è permesso di spingere la finzione sino al mirabile, ma non mai sino all'irragionevole. [...] Il mirabile dee prendere e seguire il filo della natura, egli può talora oltrepassarla, ma non deve mai urtarla nè contraddirla. In fatti il fine della Poesia è d'incantare e sublimare l'immaginazione con invenzioni pellegrine e straordinarie, ma non di ributtarla con fantasie stravaganti ed inconcepibili.<sup>41</sup>

È dunque in accordo con queste teorie che Cesarotti affronta l'argomento nelle note e nella traduzione. Basti un esempio tratto dal canto VII e relativo all'episodio in cui Apollo e Minerva, dopo aver deciso che le sorti della battaglia si sarebbero giocate in un duello tra Ettore e un eroe volontario fra gli Achei, si trasformano in uccelli (ὄρνιθες, nella versione in prosa 'uccelli avvoltoj') per poter assistere allo scontro: la metamorfosi è completamente eliminata dal padovano, così come in generale tutta la mediazione divina presente nell'episodio, e nella versione poetica l'idea del duello è attribuita direttamente a un'intuizione di

<sup>40</sup> CESAROTTI 1782-1802, IX: 331-333.

<sup>41</sup> Ivi, VIII: 292-293, n. a; cfr. TERRASSON 1715, II: 228-285. Nonostante le critiche di Terrasson, la scena (a differenza di altre) è conservata nella traduzione poetica.

Eleno, fratello di Ettore e profeta (cfr. H 17-66 = VII 32-89). La giustificazione che di tale intervento il traduttore dà in nota non potrebbe essere più modernista:

È difficile che alcun lettore non prevenuto possa non trovar bassa, sconveniente, ridicola la metamorfosi di due tali Divinità in questo sozzo uccello, che fu in ogni tempo vile, ghiotto di carogne, e affatto diverso dall'aquila. [...] Se pur vuolsi che il sistema augurale di que' tempi valesse a render mirabile ai Greci una imaginazione che a noi sembra stranamente ridicola, sarà questo un altro argomento per confermar l'opinione di chi pensa che la perfezione della Poesia sia sempre proporzionata ai progressi dello spirito e della ragione, e che a cose pari il secolo più poetico sia sempre il più filosofico.<sup>42</sup>

Tuttavia, ci sono rari casi in cui l'elemento meraviglioso non disturba Cesarotti, il quale si dichiara anzi affascinato dalla fantasia di alcuni episodi. Un esempio è la discesa in campo di Nettuno a fianco dei Greci nel canto XIV, cui si accompagna un'inondazione nel campo acheo: questa è sì giudicata razionalmente un «incidente vano», dal momento che Omero non la presenta in relazione all'arrivo del dio, ma allo stesso tempo un'«immagine poetica» coerente (alla natura del dio) e suggestiva.<sup>43</sup> In questo senso, un episodio del tutto apprezzato da Cesarotti è la formidabile battaglia tra Achille e il fiume Xanto narrata nel canto XXI, per la quale il padovano un po' goffamente tenta di giustificare il proprio entusiasmo in base a criteri (ancora una volta) rigorosamente razionali:

Io mi dichiaro del partito di Mad. Dacier, e confesso di non veder in questo luogo altro che il meraviglioso. Esso sarebbe irragionevole se si descrivesse un fatto puramente fisico, come sembra considerarlo il de la Motte. Ma trattandosi d'un fatto dell'ordine soprannaturale, esso non ha nulla di strano, nulla di sconveniente al carattere degli attori di questa scena, e al sistema universale dell'Iliade. Se gli Dei possono decentemente combatter fra loro e cogli uomini (di che piuttosto potrebbe dubitarsi), è chiaro che debbono farlo colle loro arme. Quelle del Xanto non son che l'acqua, e questo fiume considerato come Dio, dovea averne nelle sue grotte un serbatojo abbondante per traboccare a suo grado anche senza l'aiuto delle piogge dirotte, o delle nevi squagliate. [...] Ecco dunque sparito in ogni senso

<sup>42</sup> CESAROTTI 1782-1802, V: 13-16, n. c.

<sup>43</sup> Ivi, VII: 194, n. a.

l'irragionevole, e rimasto solo il mirabile, che in tutto questo pezzo campeggia veramente con una sublimità originale e straordinaria.<sup>44</sup>

La traduzione poetica riflette questo giudizio ammirato e risulta particolarmente ispirata, anche grazie all'ausilio di quel linguaggio patetico-orrifico che il traduttore dell'*Ossian* aveva felicemente contribuito a diffondere in Italia (cfr. Φ 233-384 = XXI 230-459; si citano qui di seguito i vv. 241-251 della traduzione poetica):

Torbido enorme  
emulo d'Ocean fiotto già pende  
sulla testa d'Achille: Achille al colpo  
tutto lo scudo oppon, lo scudo oppresso  
curvasi; rovinoso, acquoso monte  
pesta l'elmo, urta il capo, il volto allaga  
del Mirmidon, cieco stordito affronta  
l'umido suol col fermo piè, ma 'l piede  
striscia, sobbalza, egli boccon prosteso  
tuffasi a forza, e del fangoso gorgo  
lunghi sorsi si bee.

#### 4. IL TRATTAMENTO DELLE SIMILITUDINI

Per concludere la presentazione sintetica dei criteri razionalisti con cui il padovano legge (e corregge) il poema, un discorso a parte merita il trattamento delle similitudini, sottoposte una ad una al vaglio della loro «esattezza», vale a dire della stretta coerenza tra il primo e il secondo termine di paragone, che a sua volta – come nel caso degli epiteti – per Cesarotti (ancora sulla scia di Terrasson e La Motte) dovrebbe essere adatto al contesto, persino nei dettagli collaterali di cui spesso è corredato: tale rigidità di giudizio non è una prerogativa cesarottiana, ma è condivisa da molti autori del Settecento che, come ha teorizzato Orlando prima e approfondito Roggia poi, reagiscono alle stramberie barocche del precedente secolo prediligendo una «metafora “saggia”», che risponda ai principi della «trasparenza

<sup>44</sup> Ivi, IX: 170-173, n. b.



semantica», della «distinzione dei piani» tra comparante e comparato, della «bassa intensità» descrittiva, della «coerenza sintagmatica».<sup>45</sup> Così infatti il padovano giustifica in nota la completa eliminazione di alcune immagini:

Molti, cred'io, non troveranno gran fatto opportuna, in qualunque senso si voglia, a due Dee scese in apparato formidabile, e sitibonde di guerra, la somiglianza d'un uccello sempre risguardato come l'emblema della timidezza [cfr. E 778-779].<sup>46</sup>

Non faceva qui mestieri di rappresentar la forma di Ettore, ma bensì la sua fretta e rapidità, poichè si dice che *si scagliò impetuosamente*, e volò fra i Trojani. Ora un uomo che volando somiglia a una montagna, è un fenomeno proprio solo de' tempi Omerici [cfr. N 754-755].<sup>47</sup>

Un approfondimento teorico sulla questione, che raccoglie le riflessioni dei maggiori commentatori omerici, è contenuto in una lunga nota al canto IV, in riferimento alla similitudine tra il sangue fuoriuscito da una ferita di Menelao e la porpora usata dalle donne di Meonia e di Caria per tingere i tessuti (cfr. Δ 141-147). Dopo aver riportato le opinioni, tra gli altri, di Charles Perrault, del più volte citato Terrasson, di Jean-François Marmontel, Pierre-Daniel Huet e Guillaume Dubois de Rochefort, Cesarotti conclude enunciando i requisiti per lui imprescindibili in una similitudine, ossia l'«unità d'aspetto» e l'«unità d'effetto», di cui lamenta spesso la mancanza nelle immagini scelte da Omero (a differenza di quelle ossianiche che viceversa, a suo dire, li osservano sempre):<sup>48</sup>

Parmi che la comparazione e la cosa comparata debbano aver comuni due spezie d'unità, unità d'aspetto, e unità d'effetto. La prima corrisponde all'apparenza esterna, l'altra all'impressione che fa la cosa considerata nel suo principal rapporto. L'unità della prima spezie non è che superfiziale senza la seconda. [...] Non è necessario che tutte le circostanze

<sup>45</sup> Cfr. ROGGINA 2014: 147-148; si rimanda a queste pagine anche per i riferimenti al saggio di Orlando (*Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997).

<sup>46</sup> CESAROTTI 1782-1802, IV: 239, n. b.

<sup>47</sup> Ivi, VII: 94-96, n. a.

<sup>48</sup> Sulla «decisa apologia dello stile metaforico di Ossian» da parte di Cesarotti, e sulla relativa resa traduttiva, si veda ancora ROGGINA 2014: 151 e ss.

dell'oggetto inserviente alla comparazione abbiano col soggetto comparato una scrupolosa corrispondenza d'aspetto, ma è indispensabile che servano sempre all'unità dell'effetto, vale a dire, che accrescano e rinforzino l'impressione del sentimento dominante, che risulta dal soggetto per cui si sono introdotte.<sup>49</sup>

La similitudine in questione, quindi, risulta inaccettabile perché le due immagini provocano nel lettore un effetto non solo diverso, ma addirittura opposto (piacevole, nel caso delle donne tessitrici; ripugnante, nel caso della ferita di Menelao). In questo e in molti altri casi analoghi, pertanto, la soluzione traduttiva utilizzata da Cesarotti tende a sottolineare l'unico requisito rispettato da Omero, ovvero l'«unità d'aspetto» tra le due immagini, evidenziandola attraverso l'aggiunta di *verba videndi* che coinvolgono attivamente il lettore nella visione, nonché, in questo caso, di alcuni dettagli che sottolineino l'identità cromatica e visiva dei due soggetti:

Δ 141-147 'Come qualora una donna di Meonia, o di Caria tinge di porpora un avorio, onde farne il morso d'un cavallo. Sta esso riposto nel talamo, e molti cavalieri agognano di portarlo, ma riserbasi per un gioiello del Re, fregio ad un tempo del cavallo, e pompa del guidatore: così a te, o Menelao, furono macchiate di sangue le ben fatte coscie, e le gambe, e le belle calcagna al di sotto' = IV 161-168 «E qual *fora a mirar* se Caria donna / fregi con arte di purpureo panno / candido avorio, onde a destrier superbo / farne splendido fren, vaghezza e gara / di cavalier, pompa di Re; tal era / il sangue, o Menelao, che a te rigando / le *bianche* cosce di *vermiglia* striscia / sino al suol discorra».

Questa soluzione, riconducibile alla poetica “filosofica” del sensismo, permette a Cesarotti di rimediare alle molte stranezze e illogicità che, al suo sguardo censore, senz'altro le similitudini omeriche presentano, esaltando piuttosto le qualità espressive universalmente riconosciute a Omero come “poeta della natura”:

Γ 196-198 αὐτὸς δὲ, κτῖλος ὥς, ἐπιπωλεῖται στίχας ἀνδρῶν· / ἀρνειῷ μιν ἔγωγ' εἶσκω πηγῆσι μάλ' ἄλλω, / ὅς τ' οἶων μέγα πῶϊ διέρχεται ἀργεννάων, 'ed egli a guisa d'un montone s'aggira intorno le file degli uomini: a un ariete io l'assomiglio denso-velluto, che scorre un'ampia greggia di candide pecore' = III 279-283 «*Oh vedi* / come attento s'aggira, e accenna, e

<sup>49</sup> CESAROTTI 1782-1802, III: 246-251, n. a.

osserva: / *sembra* montone guidator, che scorre / di branco in branco ampia lanuta greggia / di pecore seguaci».

E 499-505 ‘Come allorchè il vento trasporta le paglie per le sacre aje degli uomini vagliatori, quando la bionda Cerere allo spirar dei venti scevera il grano e le paglie, e i pagliaj un cotal poco biancheggiano: così allora gli Achei divenivano bianchi di sopra per la polve che pestando alzavano al cielo di-molto-bronzo i piedi de’ cavalli di nuovo meschiati nella battaglia, che i cocchieri gli avevano rivolti’ = V 600-608 «Quinci e quindi s’accalcano: confusi / rimescolati cavalieri e fanti / *vedi* di polve *biancheggiar*, qual suole / in aja estiva *volteggiar* qualora / nudo le braccia il vagliator sospinge / rotato vaglio, e dalle vuote paglie / Cerere bionda all’agitar del vento / de’ suoi doni il tesor divide e scevera. / Tal de’ cavalli al calpestio si sparse / *nube di polve*».

E 770-772 ὅσσον δ’ ἡρωειδὲς ἀνὴρ ἶδεν ὀφθαλμοῖσιν, / ἥμενος ἐν σκοπιῇ, λεύσσω ἐπὶ οἴνοπα πόντον, / τόσσον ἐπιθρόσκουσι θεῶν ὑψηλές ἵπποι, ‘E quanto d’aereo spazio vede cogli occhi un uomo assiso sopra una vedetta guardando sul pelago vini-colore, tanto ne valzan d’un salto gli alti-sonanti cavalli delle Dee’ = V 941-947 «Sull’erto / cucuzzolo d’un monte inteso e fiso / quanto d’aereo spazio occhio misura / di pastorel che interminato il guardo / stende sull’ampio mar, *tanto vedresti* / i più che alati, altosonanti, ardenti / corsieri delle Dee varcar d’un salto».

N 334-338 ὥς δ’ ὅθ’ ὑπὸ λιγέων ἀνέμων σπέρχωνται ἄελλαι / ἡματι τῷ, ὅτε τε πλείστη κόνις ἀμφὶ κελεύθους, / οἷτ’ ἄμυδις κόνις μεγάλην ἱστᾶσιν ὁμίχλην· / ὥς ἄρα τῶν ὁμός’ ἦλθε μάχη, μέμασαν δ’ ἐνὶ θυμῷ / ἀλλήλους καθ’ ὅμιλον ἐναιρέμεν ὀξεί’ χαλκῷ, ‘Siccome quando sollevate dagli striduli venti corrono in furia le procelle nel giorno in cui moltissima è la polvere per le vie, perciocchè essi venti riuniti alzano grandissima nebbia di polvere: tale da questi insieme eccitossi la pugna, perciocchè ardevano nell’anime di uccidersi coll’acuto ferro gli uni gli altri per la turba’ = XIII 330-342 «*Qual vede* / dal mar freddo il cultor piegarsi al campo / da soffio rapidissimo sospinte / due scure nubi, grandinose il seno, / di Cerere spavento; i Troi smarriti / *tale mirar* la furibonda coppia / che move incontro lor, l’accerchia e stringe / stuol di guerrier, come nei dì cocenti / da polverosi vortici sconvolta / l’aria si mesce, e in violente spire / quanto scontra contorce, e spezza, e sparge; / tal de’ Greci e de’ Troi ruggia e volteggia / la procellosa mischia».

T 357-364 ‘Siccome quando densi fiocchi di neve volano dalle mani di Giove freddi per l’impeto del serenifico Borea; così allora si portavano in folla fuor delle navi celate brillanti di luce, e scudi ombilicati, e corazze fermo-incavate, e lance di frassino. Lo splendore n’andava al cielo, e tutto il suolo intorno rideva dal baleno del bronzo, e strepito alzavasi di sotto i piedi degli uomini’ = XIX 341-350 «Di verno / come sovente in selva alta ramosa / *tutta cospersa di nevole brine*; / se il Sol vi splende e la percote il vento, / *vedi* spicciar dalle gelate cime / *vividi sprizzi di vibrante luce* / che in *fugaci color lieve si tinge*: / tal dai diversi bellici metalli / scappan teli *raggianti*, e l’aria intorno / tutta ne brilla, e in vario lume ondeggia».

La breve panoramica qui proposta, per quanto offra una prospettiva solo parziale, può far intuire l’ambizione e la complessità dell’impresa traduttiva del padovano, tanto nelle posizioni teoriche argomentate in nota quanto nelle scelte militanti di riforma poetica: e a questo proposito è un dato significativo, e per certi versi beffardo, che di tutto il complesso dell’edizione sia stata proprio questa parte più “cesarottiana”, ossia la traduzione poetica, a ricevere la maggior parte delle critiche, andando incontro ad una generale sfortuna presso i lettori.<sup>50</sup>

Del resto, la complessiva incertezza dell’esito poetico appare l’inevitabile conseguenza di una pluralità di intenti e motivazioni difficilmente conciliabili, che fanno sì che la traduzione, votata a una programmatica libertà, presenti una serie di mancanze che le precludono il titolo di “bella infedele”. Forse, al contrario di quanto avvenuto con Ossian, la completa dissonanza – se non vera e propria antipatia – da parte di Cesarotti rispetto all’autore tradotto si riflette in un’ispirazione il più delle volte tiepida e forzata, che la sfida modernizzante non riesce a stimolare compiutamente: basti l’esempio proposto sul trattamento degli stilemi tipici della lingua omerica, le cui peculiarità arcaiche nella versione cesarottiana non sono né armonicamente “italianizzate” (à la Monti) né sfruttate come serbatoio di “idee accessorie” e suggestioni estetiche (come farà, fino a smarrirsi, Foscolo), ma sono analizzate e, in definitiva, rifiutate. Infine, l’insopprimibile razionalismo del padovano si manifesta spesso in un puntiglio didattico e correttivo, così che le modifiche

<sup>50</sup> La ricezione della versione poetica di Cesarotti è approfondita in vari contributi critici: in ordine cronologico, DEL PINTO 1898 (l’articolo ricostruisce la storia della vignetta ispirata da Vincenzo Monti e i successivi scambi epistolari con Cesarotti); OSTI 1913: 41-45 (lo studioso arriva a stupirsi degli apprezzamenti sul lavoro cesarottiano, da lui giudicato molto negativamente); CERRUTI 1970: 379-385; PUPPO 1975: 198-200; per la critica foscoliana, cfr. BRUNI 1989: LXXVIII-LXXXVI.

apportate all'originale non risultano manifestazioni di libertà poetica, quanto piuttosto ennesime occasioni di critica: oltre agli esempi illustrati, basti menzionare la diffusa tendenza a promuovere nel testo poetico vere e proprie didascalie e glosse illustrative, riprese spesso da altre traduzioni e commenti.

In ogni caso, se è in generale condivisibile il giudizio montiano secondo cui l'Omero di Cesarotti nel suo complesso risulta «una figura né antica, né moderna, non greca e non italiana»,<sup>51</sup> vanno di certo riconosciuti al padovano il rischio dell'impresa e il coraggio dei precursori, dal momento che, com'è noto, senza il suo lavoro non avremmo né l'*Iliade* di Monti né gli esperimenti foscoliani: una mediazione che, se è indubbia e accertata per la versione in prosa, andrebbe forse approfondita anche per la traduzione poetica.

<sup>51</sup> DEL PINTO 1898: 350.

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- BITAUBÈ 1773 = Paul Jérémie Bitaubè, *Réflexions sur le merveilleux épique*, in *Nouveaux Mémoires de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres. Année MDCCLXXI*, Berlinhrétien Frédéric Voss, 1773, 522-537.
- BITAUBÈ 1780 = Paul Jérémie Bitaubè, *L'Iliade d'Homère traduction nouvelle précédée de Réflexions sur Homère, et suivie de Remarques*, 3 voll., Paris, Pault - Nyon - Pissot - Durand, 1780.
- BITAUBÈ 1781 = Paul Jérémie Bitaubè, *Du goût natinal considéré par rapport à la traduction*, in *Nouveaux Mémoires de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres. Année MDCCLXXIX*, Berlin, George Jacques Decker, 1781, 454-477.
- CESAROTTI 1786-1794 = Melchiorre Cesarotti, *L'Iliade d'Omero recata poeticamente in verso sciolto italiano dall'ab. Melchior Cesarotti insieme col volgarizzamento letterale del testo in prosa ampiamente illustrato da una scelta delle Osservazioni originali de' più celebri Critici antichi e moderni, e da quelle del Traduttore*, 10 voll., Padova, Penada, 1786-1794.
- CESAROTTI 1782-1802 = Melchiorre Cesarotti, *L'Iliade d'Omero volgarizzata letteralmente in prosa e recata poeticamente in verso sciolto italiano dall'ab. Cesarotti, ampiamente illustrata da una scelta delle Osservazioni originali de' più celebri Critici antichi e moderni, e da quelle del traduttore. Edizione II riveduta, ed ampliata dal traduttore stesso coll'aggiunta del testo greco*, 10 voll., Padova, Pietro Brandolese, 1798-1802.
- CESAROTTI 1882 = Melchiorre Cesarotti, *Prose edite e inedite*, a cura di Guido Mazzoni, Bologna, Zanichelli, 1882.
- TERRASSON 1715 = Jean Terrasson, *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère*, 2 voll., Paris, François Fournier, 1715.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ANDREONI 2003 = Annalisa Andreoni, *Omero italico. Favole antiche e identità nazionale tra Vico e Cuoco*, Roma, Jouvence, 2003.
- BALDASSARRI 2003 = Guido Baldassarri, *Cesarotti fra Ossian e Omero*, in *Letteratura italiana e cultura europea tra Illuminismo e Romanticismo*, a cura di Guido Santato, Genève, Droz, 2003, 175-207.
- BARBARISI - CARNAZZI 2002 = *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*. Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 4-6 ottobre 2001), a cura di Gennaro Barbarisi - Giulio Carnazzi, 2 voll., Milano, Cisalpino, 2002.
- BIGI 1960 = *Dal Muratori al Cesarotti*, IV, *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, a cura di Emilio Bigi, Milano - Napoli, Ricciardi, 1960.
- BINNI 1947 = Walter Binni, *Melchiorre Cesarotti e la mediazione dell'Ossian*, in Id., *Pre-romanticismo italiano*, Napoli, ESI, 1947, 185-252.
- BRUNI 1989 = Arnaldo Bruni, *Postfazione*, in Ugo Foscolo, *Esperimento di traduzione della Iliade di Omero*, a cura di Arnaldo Bruni, Parma, Zara, 1989, LXXVII-LXXXIX.
- BRUNI 2002 = Arnaldo Bruni, *Cesarotti nell'“Iliade” di Vincenzo Monti*, in BARBARISI - CARNAZZI 2002, II, 661-724.
- BRUNI - TURCHI 2004 = *A gara con l'autore. Aspetti della traduzione nel Settecento*, a cura di Arnaldo Bruni - Roberta Turchi, Roma, Bulzoni, 2004.
- CERRUTI 1970 = Marco Cerruti, *Per un riesame dell'ellenismo italiano nel secondo Settecento: Melchior Cesarotti*, in *Da Dante al Novecento. Studi critici offerti dagli scolari a Giovanni Getto nel suo ventesimo anno di insegnamento universitario*, Milano, Mursia, 1970, 369-385.
- CHIANCONE 2012 = Claudio Chiancone, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, Pisa, ETS, 2012.
- DEL PINTO 1898 = Giuseppe Del Pinto, *L'Omero del Cesarotti*, in «Rivista d'Italia», III (1898), 348-355.
- FAVARO 2002 = Francesca Favaro, *La Morte di Ettore dall'epica al dramma*, in BARBARISI - CARNAZZI 2002, I, 157-181.

- FEDI 2002 = Francesca Fedi, *Aspetti neoclassici della traduzione omerica*, in BARBARISI - CARNAZZI 2002, I, 133-154.
- FUMAROLI 2005 = Marc Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Milano, Adelphi, 2005.
- GATT 1919 = Amelia Gatt, *Il rifacimento dell'Iliade di Melchiorre Cesarotti. Contributo alla storia della critica italiana nel secolo XVIII*, Messina, s.e., 1919.
- LA ROSA 2019 = Maddalena La Rosa, *Dall'erudizione al gusto: Cesarotti professore e la traduzione dal greco*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), 429-447.
- MARI 1982 = Michele Mari, *Eloquenza e letterarietà nell'"Iliade" di Vincenzo Monti*, Firenze, La Nuova Italia, 1982.
- MARI 1994 = Michele Mari, *Le tre Iliadi di Melchiorre Cesarotti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXVII (1990), 321-395; poi in Id., *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1994, 161-234.
- MATARRESE 2011 = Tina Matarrese, *Su Cesarotti traduttore dell'"Iliade"*, in *Melchiorre Cesarotti. Atti del convegno di Padova (4-5 novembre 2008)*, a cura di Antonio Daniele, Padova, Esedra, 2011, 107-116.
- MOUNIN 2005 = Georges Mounin, *Les belles infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955.
- OSTI 1913 = Celso Osti, *Melchior Cesarotti e la sua versione poetica dell'Iliade*, in «Annuario dell'I.R. Ginnasio Superiore di Capodistria», Trieste, Herrmanstofer, 1913, 1-45.
- PARRY 1928 = Milman Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris, Les Belles Lettres, 1928.
- PUPPO 1975 = Mario Puppo, *Cesarotti e l'ombra di Omero*, in Id., *Critica e linguistica del Settecento*, Verona, Fiorini, 1975, 197-207.
- RANZINI 1998 = Paola Ranzini, *Verso la poetica del sublime. L'estetica "tragica" di Melchiorre Cesarotti*, Pisa, Pacini, 1998, 231-261.



ROGGIA 2014 = Carlo Enrico Roggia, *Pensare per analogie: similitudine e metafora nell’“Ossian” di Macpherson-Cesarotti*, in «Stilistica e metrica italiana», VII (2007), 233-282; poi in Id., *La lingua della poesia nell’età dell’Illuminismo*, Roma, Carocci, 2014, 147-191.



ITALO SVEVO E LE UGGE DEL «PADRE»  
DELL'ORLANDO FURIOSO:  
SENILITÀ E FOLLIA NELL'ARIOSTO GOVERNATORE

Salvatore Francesco Lattarulo  
Università degli Studi di Bari Aldo Moro

RIASSUNTO: Il contributo analizza la “funzione Ariosto” all’interno di un incompiuto lavoro teatrale giovanile di Italo Svevo. Il testo, in genere poco studiato, è di significativo interesse ai fini dell’indagine sulla vitalità dell’autore dell’*Orlando furioso* ben oltre il suo tempo storico. L’analisi, dopo aver focalizzato la sofferta storia editoriale del frammento, enuclea i temi cruciali che questo primo esperimento letterario di Svevo recupera, rileggendoli in una chiave originale e personale, dal grande poema ariostesco e dalle cosiddette sue opere minori.

PAROLE CHIAVE: “Funzione Ariosto”, Senilità, Follia, Amore, Garfagnana

ABSTRACT: The essay analyses the “Ariosto’s function” within an unfinished early theatrical work by Italo Svevo. The text, generally not very studied, is of significant interest for investigating the vitality of the author of *Orlando furioso* well beyond his historical time. The analysis, after focusing on the tormented editorial history of the fragment, identifies the crucial themes that Svevo’s early experiment recovers, in an original and personal key, from Ariosto’s great poem and his so-called minor works.

KEY-WORDS: “Ariosto’s function”, Old age, Madness, Love, Garfagnana

\*\*\*

«L'arte è una troppo acerba Angelica per le reni infiacchite  
dallo sbaciucchiare delle grate del confessionale»  
(Antonio Gramsci, *I futuristi*, in «Corriere universitario», I, n. 8, 20 maggio 1913, p. 27)<sup>1</sup>

## 1. INTRODUZIONE

In *Ariosto governatore*, un testo giovanile di Italo Svevo, Giacinto Spagnoletti, insigne e appassionato studioso della prima ora dell'opera dell'autore triestino,<sup>2</sup> vedeva il preannuncio del futuro grande scrittore. Dal *Diario* di Elio Schmitz apprendiamo che questo dramma incompiuto fu il primo esperimento artistico del fratello. In sostanza, l'eredità del poeta ferrarese collima con l'avviamento di Svevo alla letteratura. Il breve componimento drammaturgico rappresenta un caso singolare, peraltro poco valorizzato dalla critica, di ricezione del modello epico-cavalleresco nell'ambito della letteratura italiana otto-novecentesca.

La riscrittura sveviana è un esempio di adattamento di alcuni codici valoriali del poema rinascimentale al teatro moderno, genere che ha sollecitato inizialmente la creatività di Svevo. L'opera può dirsi una riflessione che Ariosto, nei panni del personaggio principale, fa nella tarda maturità sugli effetti che il suo capolavoro ha avuto nell'esistenza tanto dell'artista quanto dell'uomo. In tal senso *Ariosto governatore* è una sorta di indagine attualizzata intorno alla fortuna del *Furioso* vivente ancora l'autore, all'accoglienza tributagli nelle corti signorili. Non per niente, il frammento è impostato come un dialogo tra dotti sulle sorti della poesia e sulla vera o presunta fama che da essa dipende. Evidentemente la questione stava a cuore a un precocissimo Svevo che già prevedeva quanto fosse accidentata la strada che portava al successo. L'ambientazione del frammento in Garfagnana, sede del gravoso incarico amministrativo di Ariosto, è poi per Svevo l'occasione di far cadere la voce su un tema che gli è altrettanto caro: il rapporto tra *otium* e *negotium*. Si tratta di un problema che il poeta ferrarese, come è noto, affronta non solo nelle *Satire* ma anche negli squarci autobiografici del *Furioso*, che Svevo rilegge e reinterpreta in chiave personale.

<sup>1</sup> GRAMSCI, *Scritti 1910-1916*: 10.

<sup>2</sup> Cfr. BENIGNI 2020: 52-55.

Il ritratto in età avanzata del «padre» di Orlando (come il Triestino lo chiama)<sup>3</sup> è una maniera per riutilizzarne l'effigie nell'ottica di quella poetica della "senilità" che attraversa l'intera produzione letteraria di Svevo, culminante con l'imperfetto e postumo *Vegliardo*, che chiude circolarmente la sua parabola letteraria, inaugurata, per l'esattezza, dal suo saturnino e forastico Ariosto, in lotta con le angosce dell'ultima stagione della vita che lo hanno reso "furioso" come il guerriero carolingio da lui reso immortale. Ecco allora che Svevo porta a estrema maturazione il *topos* dello scrittore esposto all'alea della follia, che l'autore del *Furioso* paventava per sé, sulla falsariga del destino del suo eroe, a partire dal celeberrimo proemio dell'opera. Legando la sorte del poeta cortigiano a quella delle gesta del suo paladino, Svevo dà allora corso a un'indagine sui processi di fruizione presso il pubblico di allora e di oggi del grande poema cinquecentesco: la resistenza del classico moderno alla prova del tempo.

## 2. STORIA E FORTUNA EDITORIALE E CRITICA DI *ARIOSTO GOVERNATORE*

Nel ricordato articolo uscito poco oltre la metà del secolo scorso, dedicato agli *iuvenilia* di Svevo, Spagnoletti,<sup>4</sup> dopo averne ripercorso le tappe iniziali della «giovinezza» e della «formazione letteraria»,<sup>5</sup> si sofferma a lungo su *Ariosto governatore*, un testo composto dall'autore appena diciottenne, indicandolo come «il primo tentativo artistico del Nostro».<sup>6</sup> Nonostante la sua acerba cronologia, il recensore sceglie, unico fra i documenti del primo periodo, di citarlo per intero, adducendo la seguente motivazione:

La curiosità di conoscerlo e di presentarlo vince il naturale preconconcetto che non possa trattarsi che di un esercizio letterario. Che altro poteva essere? Dopo essersi infagottato di tanta

<sup>3</sup> SVEVO, *Teatro e Saggi* [Bertoni - Lavagetto]: 773.

<sup>4</sup> SPAGNOLETTI 1954. La prima parte di questo articolo (le pagine 179-198), contenente il testo e le glosse ad *Ariosto governatore*, è ripubblicata due anni dopo sulla «Fiera letteraria» (SPAGNOLETTI 1956). E cfr. poi ID. 1972: 20-24 e ID. 1974: 137-138.

<sup>5</sup> SPAGNOLETTI 1954 = ID. 1956: 3.

<sup>6</sup> Ivi: 192 = ID. 1956: 3.

letteratura drammatica, letto e riletto gli autori romantici e quelli del suo tempo [...], lo stile della versificazione e il dialogato ricalcano modelli precisi, inevitabili.<sup>7</sup>

Poiché a questa altezza cronologica «il lungo frammento è inedito»,<sup>8</sup> lo studioso di origini pugliesi decide di metterlo a disposizione della comunità degli interpreti e dei lettori in modo da fornire un quadro più allargato di conoscenze del primissimo Svevo, ancora poco noto in quel torno di tempo e di cui vanno via via emergendo nuovi materiali in concomitanza con l'accrescersi dell'interesse per uno scrittore ormai unanimemente celebrato, dopo un lungo oblio, nel panorama letterario europeo. Il brano è tratto dalle carte del fratello, le cui memorie di casa Schmitz, che illuminano il contesto familiare in cui maturano la personalità e la sensibilità artistica di Ettore, non avevano fino ad allora visto la stampa. Si dovrà aspettare infatti ancora un ventennio prima che il *Diario* di Elio, divulgato, dopo la parziale edizione spagnolettiana, in un'ulteriore versione ridotta su rivista,<sup>9</sup> finisca integralmente sotto i torchi in un volume che comprende anche una parte delle lettere indirizzate da vari mittenti all'autore della *Coscienza di Zeno*.<sup>10</sup> Questa composita pubblicazione mostra che l'*amarcord* del più piccolo dei due Schmitz, pur acquisendo ormai un suo peso specifico nella bibliografia sveviana, fatica pur sempre ad ottenere lo statuto di un'opera a sé stante. Bisogna arrivare allo spirare del secolo scorso perché si abbia un'impressione autonoma, a cura di Luca De Angelis, in cui prende definitivamente piede la consapevolezza che il quaderno di Elio è «per i biografi sveviani la più autentica e la più attendibile tra le esigue fonti su Svevo, la maggiormente deputata alla ricostruzione dell'adolescenza e della formazione artistico-letteraria dell'autore». <sup>11</sup> Consolidare la credibilità e l'affidabilità del *Diario* non è di poco momento se si considera che esso è l'unico testimone per noi di *Ariosto governatore*. Si sa persino che Ettore consegna lo scartafaccio

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Ivi. 1954: 193, n. 12 = Id. 1956: 4, n. 13.

<sup>9</sup> BIASIN 1968. Tra le parti estrapolate, la sezione «Il teatro», che occupa le pagine 83-85, esclude l'inserito di *Ariosto governatore*.

<sup>10</sup> MAIER 1973.

<sup>11</sup> De Angelis in SCHMITZ 1997: 13. Da qui in avanti le citazioni del *Diario* di Elio saranno tratte da questa edizione.

incompleto al fratello, il quale lo trascrive in bella.<sup>12</sup> Non è dato dedurre espressamente se l'idea di ricopiare il testo soddisfi una richiesta del primo ovvero frutti da una libera iniziativa del secondo. C'è intanto da dire che il frammento è l'unico lavoro di Svevo tramandato nel taccuino di Elio. Negli altri casi questi si limita a citare solamente dei titoli a volo d'uccello. Si potrebbe arguire allora che per il fratello minore, provvisto, non diversamente dal più grande, di un'acuta inclinazione per l'arte,<sup>13</sup> l'*Ariosto* avrà avuto un suo particolare pregio estetico, sì da evitare che andasse perduto al pari di altri scritti coevi di Ettore. E tanto rende ancora più inspiegabile la dimenticanza in cui per lungo tempo la critica ha messo *Ariosto governatore*. Sia come sia, Elio, nella veste insolita di amanuense, per scelta o per procura, si comporta da primo *editor* di questo abbozzo, cui riserva una zelante curatela, come mostrano «le sporadiche correzioni»<sup>14</sup> apportate sull'originale.

Il primo passaggio dal manoscritto alla stampa dell'*Ariosto* si deve, dunque, all'articolo di Spagnoletti (1954), che costituisce l'atto tipograficamente fondativo dello *story editing* del testo. Stupisce che nonostante gli sforzi fatti in passato da Elio, per preservarlo dal naufragio di consimili *puerilia*,<sup>15</sup> e i meriti conseguiti dall'*editio princeps* su rivista, per renderlo pubblicamente noto al mondo della cultura non solo specialistica, l'«unico tentativo poetico e prima composizione letteraria, di cui ci resti traccia del giovane Svevo»,<sup>16</sup> sia rimasto fuori dalle due pionieristiche edizioni complessive del teatro dello scrittore triestino curate negli anni Sessanta da Umbro Apollonio.<sup>17</sup> Questo misconosciuto brandello superstite della produzione scenica dello scrittore giuliano è stato a lungo confinato

<sup>12</sup> «[Ettore] mi diede quel poco che aveva fatto che copiai in netto» (ivi: 71).

<sup>13</sup> Cfr. quanto di lui racconta Ettore, nel cosiddetto *Romanzo di Elio*: «Pareva fossimo nati a complemento l'uno dell'altro» (SVEVO, *Racconti e Scritti autobiografici* [Bertoni - Lavagetto]: 672).

<sup>14</sup> Federico Bertoni in SVEVO, *Teatro e Saggi* [Bertoni - Lavagetto]: 1573.

<sup>15</sup> «Quanti furono i lavori teatrali che Svevo intraprese in questo periodo? Probabilmente tanti quanti sono i mesi dell'anno. Elio ne ricorda via via nel diario le date d'inizio e talvolta i titoli carpitati al fratello» (SPAGNOLETTI 1954: 197 = ID. 1956: 4).

<sup>16</sup> SACCONI 1998: 108.

<sup>17</sup> SVEVO, *Commedie* [Apollonio 1960] e ID., *Commedie* [Apollonio 1969]. Tale assenza è tanto più sorprendente se si pensa che le brevi righe redazionali premesse al saggio di Spagnoletti davano come «imminente» (SPAGNOLETTI 1956: 3) l'approdo in libreria proprio dell'edizione mondadoriana del suo teatro (SVEVO, *Commedie* [Apollonio 1960]), che, insieme alla programmata pubblicazione dell'epistolario, avrebbe dovuto «concluder[e] il ciclo degli inediti sveviani» (SPAGNOLETTI 1956: 3). Altrettanto singolare è che, a distanza di dieci anni da quella mancata inclusione in volume, *Ariosto governatore* non abbia avuto miglior fortuna nel quarto tomo delle *Commedie*, introdotto e annotato da Apollonio (SVEVO, *Commedie* [Apollonio 1969]),

in una sorta di limbo editoriale sino a quando, agli inizi del nuovo millennio, non si è fatta carico della sua sorte la collana dei Meridiani nella raccolta di tutte le opere dell'autore.<sup>18</sup> Fino ad allora, e cioè per oltre un quarto di secolo, *Ariosto governatore* è rimasto un oggetto estraneo al *corpus* drammaturgico di Svevo, essendo fruito limitatamente come un appunto del *Diario* di Elio, tenuto da conto, cioè, come una notizia (per altro secondaria) biografica piuttosto che come una risorsa bibliografica del grande scrittore e, a cascata, come *exemplum* del *Fortleben* di Ariosto ben oltre Ariosto.

Va da sé che al lungo oscuramento di *Ariosto governatore* ha cospirato una molteplicità di fattori, tra cui lo stato assai lacunoso e la datazione piuttosto precoce. Ascrivibile a quella fase di apprendistato e rodaggio tipiche di ogni artista che è ancora in caccia di una sua propria identità espressiva, è fin troppo ovvio che questo relitto letterario sia stato ai margini dell'attenzione del *mainstream* della critica ufficiale.<sup>19</sup> Se poi si aggiunge che lo Svevo drammaturgo, di per sé, ha goduto di una considerazione inferiore rispetto allo Svevo narratore, e segnatamente romanziere, ecco che il quadro delle motivazioni che hanno portato al generale *understatement* di *Ariosto governatore* delinea più nitidamente i suoi contorni. Uno Svevo minore, dunque, se non addirittura minimo a confronto dello Svevo canonico. Eppure, ai primi e isolati estimatori del suo *Ariosto* non era sfuggita la presenza di elementi chiave ai fini degli stessi sviluppi venturi della carriera dello scrittore. Il testo si colloca in uno snodo cruciale dei suoi interessi, in prossimità di un vero e proprio bivio:

Avrebbe dovuto impegnare tutto se stesso nel teatro? Non poteva provarsi anche nella novella? La sua irrequietezza non l'abbandonava [...]. Questo andirivieni dalla narrativa al teatro [...] durerà ancora per molti anni, durerà fino e oltre *Una vita*.<sup>20</sup>

L'*Ariosto* fa parte di una stagione febbrile, irta di slanci e ripiegamenti, progetti e ripensamenti, illusioni e scoramenti, che dà contestualmente contezza, al di là del periodo contin-

all'interno del complessivo disegno di sistemazione dell'*opera omnia* dell'autore, uscita tra il 1966 e il 1969 per i tipi milanesi di dell'Oglio, sotto la direzione di Bruno Maier. Cfr. nel merito RIMINI 1972: 453, n. 1.

<sup>18</sup> SVEVO, *Teatro e Saggi* [Bertoni - Lavagetto]: 771-775.

<sup>19</sup> Saccone, che lo ritiene un esercizio «addirittura studentesco», avverte allo stesso tempo che è un «interessante frammento» (SACCONE 1997: 35).

<sup>20</sup> SPAGNOLETTI 1954: 198 = ID. 1956: 4.



gente della sua composizione, della misura costante del carattere tormentato di Svevo e del suo rapporto conflittuale con la scrittura, che fu perennemente segnato da frustrazioni e speranze circa l'avvenire che l'odiatissimo mestiere da lui intrapreso gli avrebbe riservato. Sono alcune delle qualità temperamentali e delle istanze letterarie che egli ritrova depositate al fondo della coscienza umana e artistica del protagonista del suo primaticcio conato teatrale, che viene da subito convocato tra gli autori del cuore, tanto da farne anche in seguito, come si avrà modo di precisare più avanti, una presenza implicitamente latente anche negli anni dei suoi libri maturi. Tutto ciò contribuisce a far sì che in Svevo si possano riscoprire risonanze, in maniera forse meno scontata che in altre voci della letteratura contemporanea, della presenza di una "funzione Ariosto".<sup>21</sup>

Ma si torni ora al momento determinante della genesi del testo. Nella seconda parte del suo taccuino, Elio, alla data di mercoledì, 25 febbraio 1880 annota:

È molto tempo che non scrivo in queste memorie. Esse hanno delle grandi lacune. Dal 10 di questo mese Ettore sta sempre scrivendo una comedia in versi martelliani, *Ariosto governatore*. Finora ha scritto 20 rime, mi pare. Ma è assai tardivo in tutto e non so quando arriverà a finire la sua prima opera. Finora non ne vidi nessuna che fosse finita. Questa volta, però, gli feci firmare una obbligazione nella quale promette che fino al 14 Marzo finirà tutto l'*Ariosto governatore*, altrimenti mi pagherà, per il corso di 3 mesi, per ogni sigaretta che fuma 10 soldi.<sup>22</sup>

È di certo interessante che quello che almeno per noi costituisce il battesimo letterario di Svevo sia subordinato a una sorta di «scommessa»<sup>23</sup> pecuniaria che prevede una penale in cui c'è di mezzo il vizio cronico dell'autore, il tabagismo, che diventerà, come ognun sa,

<sup>21</sup> Sulla legittimità di «parlare oggi di una vera e propria "funzione Ariosto"» nella letteratura italiana si interroga SCARFONE 2019: 105. All'intero articolo si rinvia anche per i numerosi riferimenti bibliografici (*passim*) sulla vitalità di Ariosto nelle riscritture novecentesche. Qui si accenna anche al tema dei possibili echi ariosteschi nella produzione seriore di Svevo (ivi: 203), per cui si veda soprattutto TROVATO 2018: 58-78. Asserisce da ultimo Pantalei, forse con una punta di eccessivo ottimismo: «Che Ariosto sia uno dei maestri di Svevo è nozione risaputa e criticamente consolidata» (PANTALEI 2021: 112).

<sup>22</sup> SCHMITZ 1997: 70. In realtà il *terminus post quem* è retrodato di alcuni giorni nella pagina di venerdì 6 febbraio 1880: «Ettore si pose a comporre una comedia sopra l'Ariosto. Vedremo cosa uscirà» (ivi: 68).

<sup>23</sup> L'espressione è di Spagnoletti, che però la ammantava di un alone sentimentale: «concepita con la premura affettuosa che metterebbe una fidanzata –, si badi, per ogni evenienza» (SPAGNOLETTI 1954: 191 = ID. 1956: 3).

l'ossessiva nevrosi da cui cercherà di guarire il protagonista del suo romanzo più famoso. Si instaura così, attraverso questo curioso aneddoto, uno stringente nesso circolare tra l'esordio e il culmine della parabola artistica di Svevo. Tale ulteriore constatazione coopera a rafforzare l'importanza della stazione di partenza.<sup>24</sup> La posta in palio è alta per Ettore, che viene colpito nel suo tallone d'Achille. Il fratello, che non ignora quanto l'altro sia vulnerabile sotto questo particolare aspetto, si comporta per gioco come un editore che mette a contratto un autore fissando per di più una scadenza per la consegna del lavoro concordato: «Elio combina un patto letterario-commerciale di denaro e fumo».<sup>25</sup> A ben vedere, si tratta della prima, benché stravagante, convenzione editoriale che Svevo stipula in carriera, anticipando un *iter* che per lui si rivelerà in avvenire, come è risaputo, irto di scogli. Quello tra Ettore ed Elio è un accordo, certo, quasi per scherzo, come quello che Mario Samigli, il personaggio principale del racconto sveviano *Una burla riuscita*, contrae, per la beffa di un sedicente amico, con un fantomatico editore viennese che dovrebbe darne alle stampe un romanzo al fine di certificarne le represses velleità letterarie, assecondate dal fratello Giulio, suo lettore e mentore. Sta di fatto che la sottoscrizione dell'intesa tra i due Schmitz sancisce, celie a parte, che per il maggiore sarebbe arrivato il momento di dimostrare agli occhi del consanguineo le proprie vere capacità, di cui *Ariosto governatore* fungerebbe da banco di prova.

La nota di Elio circoscrive anche i confini serrati dell'ipotetica tempistica redazionale, calendarizzata in un mesetto al massimo. Programmare un'opera da farsi pressoché di getto ha senz'altro il sapore di una sfida temeraria per l'adolescente Svevo, avvezzo, a stare a quel che di lui riferisce il fratello, a tirare per lunghe ogniqualevolta si sedeva al suo scrittoio. Immancabilmente, anche in questa occasione il diretto interessato terrà fede alla nomea giovanile che ce ne ha trasmesso Elio, rivelandosi inadempiente rispetto all'impegno preso a monte.<sup>26</sup> Il cantiere non va in porto anche per ragioni concomitanti.

<sup>24</sup> «According to Elio's comment, Svevo will be punished for the act of smoking. Thus, right from the beginning, smoking and writing are closely connected, as they will be in Svevo's greatest novel *La coscienza di Zeno*. Writing for Svevo will always fall under the sign of impotence; in this respect the *Ariosto governatore* is at once typical of Svevo's literary production and at the same time exceptional in that he will never again have the courage to be so honest» (KOLSKY 1987: 140). E cfr. già SPAGNOLETTI 1954: 192 = ID. 1956: 3.

<sup>25</sup> GATT-RUTTER 1991: 79.

<sup>26</sup> Il sabato del 13 marzo 1880 Elio registra: «Oggi Ettore venne da me e mi disse: "Quell'obbligazione che ti feci io non la posso mantenere. L'*Ariosto governatore* per ora non lo continuo. Però incomincerò un'altra

Si mette per traverso il giudizio sfavorevole del cognato Samuel(e) Salmona,<sup>27</sup> consorte della sorella Noemi,<sup>28</sup> scomparsa prematuramente, cui Svevo dedicò un'affettuosa poesia commemorativa. E così *Ariosto governatore* è un testo che nasce, si sviluppa e muore all'interno dell'album di casa Svevo,<sup>29</sup> fa intrinsecamente parte delle memorie di famiglia. Al contempo, al di là dei legami parentali, lo scrittore rampante fa esperienza del suo primo rapporto conflittuale con la ricezione critica delle proprie opere, altro capitolo amaro, è appena il caso di sottolinearlo, delle sue alterne fortune letterarie.<sup>30</sup> Svevo accettò il parere

comedia che ho il soggetto diggià, *Il primo amore*. Però non voglio dover scrivere così in fretta. Accordami una dilazione". Ed infatti io gli feci sottoscrivere 5 cambiali a venti giorni di distanza, incominciando dal 14 Marzo, cioè domani. Ogni atto ha venti giorni» (SCHMITZ 1997: 81). Si ponga mente che quel «per ora» equivale di fatto, più che a uno stallo, a una rinuncia *sine die*. Si faccia poi caso che dall'*Ariosto* in avanti Svevo prende l'abitudine di negoziare con il fratello la tabella di marcia della sua attività letteraria — «non dimentichiamoci che i nostri giovani appartenevano a una famiglia di commercianti, ed uno di essi studiava commercio» (SPAGNOLETTI 1954: 192 = ID. 1956: 3). Si vagli infine più da vicino l'intenzione di scrivere *Il primo amore* (di cui non possediamo che il titolo: cfr. anche la chiosa diaristica dell'11 marzo 1880 in SCHMITZ 1997: 80). Siamo informati dal suo *Diario* che Elio si era infervorato per la bravura di una baby attrice piemontese, Gemma Cuniberti, che vide più volte recitare al Teatro Filodrammatico di Trieste e per cui scrisse anche una commedia (ivi: 67-68). La conoscenza della ragazzetta «prodigio», «che entusiasmava le platee» (VENEZIANI SVEVO 1976: 18), coincide con la lavorazione dell'*Ariosto* (SCHMITZ 1997: 68). Il fatto è che anche Ettore è colpito da Gemma con cui instaura uno scambio epistolare prima di incontrarla personalmente con viva emozione di entrambi. Svevo stesso, di proprio pugno, riproduce nel *Diario* del fratello questo dialogo (ivi: 69). In una delle lettere (per noi perdute) alla fanciulla, il mittente avrà verisimilmente fatto cenno all'*Ariosto* («Più che consigli, contenevano le mie lettere delle idee forse inattuabili», *ibidem*). Nelle more della composizione, Gemma lascia Trieste alla volta di Genova, dopo un «colloquio» con Ettore che lo «pose in agitazione» (ivi: 71). Una ventina di giorni dopo, questi licenzia nelle mani di Elio il canovaccio dell'*Ariosto* recante la data 28 febbraio 1880. Stando così le cose, l'autore avrà forse accarezzato *in itinere* la prospettiva di curare l'opera sulle doti istrioniche e vocali della Curati, una speranza subito dopo naufragata con la partenza della ragazzetta. Non è improbabile che quest'ultima avrebbe dovuto interpretare la parte non scritta di Alessandra Benucci Strozzi, la nobildonna fiorentina amata da Ariosto. Gemma, nonostante la sua freschissima età, sarà stata l'oggetto segreto delle precoci smanie erotiche tanto di Ettore quanto di Elio, trasformati inconsciamente in rivali d'amore. I due fratelli, che continueranno a informarsi dai giornali delle sue *tournées* (ivi: 99), l'avranno inseguita nei loro sogni inquieti, come i cugini Orlando e Rinaldo si perdono dietro la chimerica *quête* di Angelica. E, in definitiva, *Il primo amore*, subentrando ad *Ariosto governatore*, sarà stato concepito sull'onda di questa «breve infatuazione» (CAVAGLION 2023: 7). In data 29 gennaio 1881 ancora Elio riferisce a proposito del fratello: «Ora si mette a scrivere di nuovo, ed io spero che quanto prima farà una commedia per Gemma Cuniberti» (SCHMITZ 1997: 92).

<sup>27</sup> Ivi: 71.

<sup>28</sup> Elio accenna *en passant* al loro matrimonio in un foglio della prima parte del diario (ivi: 51).

<sup>29</sup> Forse al *de profundis* dell'opera allude anche il promemoria del 18 luglio 1880: «Ettore incominciò una nuova commedia. L'altra non la finirà» (ivi: 85).

<sup>30</sup> Del primo giudice dei suoi scritti siamo al corrente di quel poco che ci ha lasciato in consegna Elio, che si limita a fornirci l'istantanea di un marito premuroso e fedele, prostrato dal dolore per la morte improvvisa

del cognato tanto che «tralasciò di scrivere in versi martelliani»,<sup>31</sup> affidandoli in custodia, come si è visto, al fratello. «Allora non continuò più, finì e si mise a scrivere in prosa come gli aveva consigliato Samuele». <sup>32</sup> L'intoppo stava nello strumento formale, il registro lirico, non evidentemente congeniale alle corde dello scrittore, che pure su questa strada si era in principio incanalato, a quanto riporta Elio, che ce lo raffigura, ancora diciottenne, «un po' poeta». <sup>33</sup> D'altra parte, pensare di raccontare metricamente una *tranche de vie* di Ariosto voleva dire scendere sullo stesso terreno preferito del suo personaggio, rapportarsi a lui da pari a pari, come da poeta a poeta. Resta inteso che l'*Ariosto* è il terreno di verifica delle reali inclinazioni di Svevo, lo spartiacque tra l'abortito poeta e il nascituro narratore. Senza la mediazione di Elio, del primo non conosceremmo nemmeno l'esistenza. Ma quel che più conta è che della parafrasi in prosa il fratello ci ha fatto pervenire solo una scarna notizia. Egli ha invece preservato dalla distruzione la versione bocciata dal cognato e definitivamente scartata dallo stesso autore che si risolse a prenderne congedo:

*Ariosto governatore.* Più che scritto, ci ho pensato e tutte le tinte necessarie mi parevano trovate così bene che preconizzava a questo primo tentativo una sorte felicissima. Ma come

della sua adorata sposa (ivi: 65). Svevo e il cognato si frequentavano: «Ettore è partito per Fiume per fare compagnia a Samuele» (ivi: 67).

<sup>31</sup> Ivi: 71. Il martelliano è un verso composto da una coppia di settenari con distici in rima baciata. Esso prende il nome dal drammaturgo arcade Pier Jacopo Martelli che imitò l'alessandrino francese (cfr. BERTONE 1999: 119). Forse Svevo l'adoperò a seguito dell'apprezzamento giovanile per Giosuè Carducci – che vi fece ricorso nelle *Rime nuove* e in *Giambi ed epodi* –, di cui poi si «dichiarò amaramente pentito» (SVEVO, *Racconti e Scritti autobiografici* [Bertoni - Lavagetto]: 801); è anche possibile che lo abbia scelto in favore della diletta Gemma, che in teatro soleva declamare liriche «in versi martelliani» (SPAGGIARI 2022: 75). Dopo il suo impiego iniziale nella tragedia, il martelliano fu applicato alla commedia a partire da Carlo Goldoni e ricevette ospitalità anche nei libretti del melodramma. Servendosi di tale struttura ritmica, Svevo avrà intercettato «una certa tradizione drammaturgica allora ben viva» (ivi: 78). Alcuni poeti del Novecento (da d'Annunzio a Gozzano, Montale, Pasolini, Luzi, Pavese, Penna) hanno riadattato questo metro: sulla sua fortuna contemporanea cfr. PINCHERA 1999: 154-156. Nei manuali di riferimento di metricologia che trattano il settenario doppio non è dato trovare tra gli esempi, a quel che mi consta, *Ariosto governatore*, segno aggiuntivo della sua scarsa ricezione. Gli inconvenienti dell'alessandrino italiano erano la monotonia e la rigidità, che potevano essere evitate soltanto da versificatori scaltriti. Per un poeta alle prime armi come Svevo ciò avrà rappresentato un ostacolo arduo da superare, tanto da indurlo a desistere dal proposito iniziale.

<sup>32</sup> SCHMITZ 1997: 71.

<sup>33</sup> Ivi: 66; e di seguito «Fa versi» (*ibidem*). Tra i *Frammenti brevi* di Svevo s'incontra questo aforisma: «Agli uomini che scoprono il mondo cercando la rima» (SVEVO, *Racconti e Scritti autobiografici* [Bertoni - Lavagetto]: G).

mi ingannò il mio desiderio. Non finii la prima scena perché fu lì che riconobbi l'astrusità dell'idea e la bruttezza dei versi. Amen.<sup>34</sup>

Dopo queste righe, qualunque interprete si sentirebbe scoraggiato a proseguire l'esegesi di un testo silurato e messo al bando dall'autore, prima ancora che dalla critica. Intanto, sorvolando sulla questione del giudizio di valore, va considerato che qui Svevo mette l'accento non già sull'attuazione pratica, la realizzazione, di cui resta a posteriori deluso, ma semmai sull'ispirazione, l'elaborazione teorica a monte del progetto, che accende a priori il suo entusiasmo. Ciò che è degno di nota è che la figura di Ariosto, e nella fattispecie dell'Ariosto garfagnino, si impossessa del suo immaginario creativo a tal punto che egli si illude di aver trovato una buona volta il suo *incipit* come scrittore. E d'altronde, adottare l'eteronimo di Erode,<sup>35</sup> la prima di una serie di firme fittizie, evidenzia il capriccio di darsi un tono, di assumere una postura attraverso un vezzo onomastico dietro cui solitamente un artista cela un pizzico di vanità e di narcisismo. Scegliendo un nome di battaglia per intestarsi *Ariosto governatore*, lo scrittore ebreo si dota consapevolmente nella circostanza di un preliminare statuto autoriale, comincia ad annettersi un'identità letteraria che in seguito si tradurrà nello pseudonimo con cui è universalmente noto.

### 3. SENILITÀ, MELANCONIA, INETTITUDINE E FOLLIA: RAFFIGURAZIONI SVEVIANE DEL «PADRE» DEL *FURIOSO* NELL'*ARIOSTO* GARFAGNINO

Di *Ariosto governatore* esiste solo la prima scena, per altro incompleta. Da quel che resta si desume trattarsi di una commedia biografica, di carattere, piuttosto che d'intreccio, visto che approfondisce il vero psicologico dei personaggi.<sup>36</sup> Il genere è quello della *pièce* di

<sup>34</sup> SCHMITZ 1997: 95.

<sup>35</sup> Cfr. ivi: 73. L'antroponimo Erode «rispecchia la moda letteraria degli pseudonimi satanici dell'Ottocento» (ivi: 69, n. 1).

<sup>36</sup> L'opzione precorre la svolta «verista» di cui ci parla Elio il 12 maggio 1881: «Zola lo ha riconfermato dell'idea che lo scopo della comedia e l'interesse devono essere i caratteri e non l'azione» (ivi: 104). Sempre il fratello ci ragguaglia che alla fine dell'inverno dello stesso anno Ettore si è dato a scrivere il romanzo *Tre caratteri* (ivi: 99).

argomento storico.<sup>37</sup> Nell'elenco delle *dramatis personae* compaiono solo personalità realmente esistite (Ariosto, Mario Equicola, Alessandra Benucci Strozzi), tranne un altro Benucci (Matteo), «inventato dallo Svevo».<sup>38</sup> Privo di prologo, il frammento si apre con un dialogo tra il protagonista e l'umanista Equicola. Questo schema dualistico rimanderebbe all'«opera sveviana» – ipotizza Sonia Trovato –, che «è interamente attraversata da un sistema binario di personaggi, legati da relazioni di opposizione o di analogia affini a quelli che caratterizzano l'*Orlando furioso*».<sup>39</sup> I due uomini si ricongiungono dopo un lungo periodo di separazione, non scevro da incomprensioni e dissapori. Per Ariosto, la visita dell'altro è l'occasione per riempire il vuoto di relazioni sociali con gli ambienti cortigiani<sup>40</sup> in cui è caduto da quando ha accettato di partire per la Toscana per conto del suo signore, Alfonso I. La breve didascalia iniziale spiega, infatti, che l'ambientazione è nella Garfagnana, il cui aspro paesaggio appenninico riviverebbe in certi fantasiosi fondali montani del *Furioso*.<sup>41</sup> Ariosto descrisse questo posto selvatico alla stregua di un «esilio forzato», una percezione «favorita e forse anche distorta dal contrasto, talvolta irriducibile, col suo capolavoro, con quella costruzione alata, avventurosa e leggera dell'*Orlando furioso*».<sup>42</sup> Il

<sup>37</sup> Svevo potrebbe aver utilizzato «forse per lo sfondo della commedia» (CEPACH 2013: 262) le *Historie* di Paolo Giovio, vescovo comasco vissuto in età rinascimentale, che narra gli eventi drammatici a lui coevi delle lotte tra gli stati italiani all'indomani della discesa di Carlo di Valois al di qua delle Alpi. Di quest'opera, nel fondo della biblioteca civica di Trieste, esistono due edizioni cinquecentesche, una delle quali fu presa in lettura da Svevo, come risulta dal registro dei prestiti, in data 7 febbraio 1880, cioè in prossimità dei giorni della stesura di *Ariosto governatore*. Lo storico ecclesiastico aveva inserito un ritratto (LXXXIV) di Ariosto nei suoi *Elogia* (GIOVIO, *Elogia* [Maregazzi]). A sua volta il poeta ferrarese ne fece un breve cenno nella VII delle *Satire* («al dotto / Iovio», vv. 127-128). Questi dati danno un po' la percezione di quanto Svevo, prima di gettare giù i versi del dramma, si sia accuratamente documentato sul contesto di relazioni in cui visse e operò Ariosto, con l'intento di ricostruire un aderente affresco d'epoca. In seguito, lo scrittore «avrà chiuso con il dramma storico spinto dalla possibilità di affrontare temi che gli stanno a cuore dentro un contenitore più moderno» (BENUSSI 2007: 17).

<sup>38</sup> Così Maier in SCHMITZ 1973: 224, n. 5.

<sup>39</sup> TROVATO 2018: 52 (e cfr. ivi, n. 6: «Il "doppio ariostesco" investe sia il piano delle situazioni, sia quello dei personaggi»).

<sup>40</sup> Già alle dipendenze degli Estensi, Equicola era passato al servizio della corte di Mantova. Il rapporto tra lui e Ariosto è deducibile da due lettere di quest'ultimo (ARIOSTO, *Opere minori* [Segre]: 765-767), una del 15 ottobre 1519 e la seconda dell'8 novembre 1520. In particolare, nella prima, la più densa, il mittente si riferisce all'affinità e alla gratitudine che lo lega all'altro: «Messer Mario, siate certo ch'io son vostro, prima per inclinazione naturale, già è molto tempo, poi che per vostri meriti verso di me» (ivi: 765).

<sup>41</sup> Cfr. VECCHI GALLI 2022: 39; CIAMPOLTRINI - FIORAVANTI - NOTINI 2023: 141.

<sup>42</sup> FRANCESCONI 2012: 235.

poeta vi soggiornò come commissario ducale tra il 1522 e il 1525. All'epoca dello sgradito, seppur onorevole, incarico («il quale è grande, / ma non molto conforme al mio desio», *Sat.* IV, 200-201),<sup>43</sup> lo scrittore reggiano aveva quasi cinquant'anni, era cioè vicino al tramonto della vita, che giungerà meno di un decennio dopo il sospirato ritorno a Ferrara. Maturo sì, ma in fondo non proprio anziano. Epperò il personaggio sveviano ha paura di sembrare «vecchio».<sup>44</sup> Questa «rassegnata meditazione di Ariosto» sullo sfiorire dell'esistenza prelude a «uno dei temi dello Svevo più maturo (la vecchiaia)».<sup>45</sup> Ma non sarà il caso di circoscrivere il discorso al tardivo *Vegliardo*, romanzo mutilo su uno Zeno ormai attempato, o alla postuma *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, «un dramma sulla condizione senile»,<sup>46</sup> bensì allargare il raggio dell'indagine al primo Svevo, quello soprattutto di *Senilità*, ove la parola-titolo sottintende una sindrome giovanile propria di chi si sente incapace di vivere a pieno la prima stagione della vita.<sup>47</sup> In effetti anche l'Ariosto sveviano «si sente precocemente invecchiato».<sup>48</sup> L'uomo pare affetto da una indisposizione psichica, da una sfinitezza interiore, da una gravezza d'animo in cui si riflette la nostalgia per la passata età delle speranze e dei sogni, complice, si capisce, l'amarrezza del “confinio” garfagnino: «La vita all'illusione il posto non concede / e l'illusione della prima età mai più riede / che l'ignoranza sola la permette».<sup>49</sup> Sono versi che recuperano senza dubbio una tematica spiccatamente leopardiana, ma non solo. «Si sa che nel *Furioso* viene rappresentata la vanità di gran parte dell'attività umana», in cui «l'illusione» è il mezzo «che guida la ricerca vitale».<sup>50</sup> Sale allora a galla non «una senilità reale» bensì «metaforica», cioè ingannevole per i sensi, a dispetto di quanto pensa viceversa Eduardo Saccone.<sup>51</sup> L'allontanamento dall'adorata Ferrara e il decentramento in «un ambiente di isolamento

<sup>43</sup> ARIOSTO, *Satire* [Russo]: 159.

<sup>44</sup> SVEVO, *Teatro e Saggi* [Bertoni - Lavegetto]: 773.

<sup>45</sup> Così Bertoni, ivi: 1573.

<sup>46</sup> COMOLLI 1993: V.

<sup>47</sup> Reminiscenze del *Furioso* nel secondo romanzo di Svevo sono state per altro colte nella costruzione del personaggio di Angiolina, «nuova declinazione», tra le altre, «della Angelica ariostesca» (ANNONI 2004: 249-250). Ma cfr. diffusamente sul punto PANTALEI 2021.

<sup>48</sup> CAVAGLION 2023: 7.

<sup>49</sup> SVEVO, *Teatro e Saggi* [Bertoni - Lavagetto]: 774.

<sup>50</sup> LAZZARO-FERRI 1984: 40.

<sup>51</sup> SACCONI 1977: 31.

e solitudine»<sup>52</sup> gettano il poeta estense in una tetraggine umorale che gli dipinge come irrimediabilmente perduto tutto ciò in cui ha finora creduto. Egli cade così in uno stato di inerzia profonda che lo rende un esodato dalla vita. Questo Ariosto ombroso e forestiero a sé stesso è un po' la maschera *ante litteram* dei proverbiali inetti sveviani, che si percepiscono come creature abuliche e avulse dal resto del consesso sociale.<sup>53</sup>

Il senilismo dell'Ariosto garfagnino scaturisce dall'introspezione sulla transitorietà delle cose terrene che finiscono inesorabilmente nel nulla

dopo aver passato la lunga storia  
che noi chiamiamo vita, sol per vivere vissuto,  
e trovarsi la mente quasi morta e muto  
il core, per l'influenza del tempo materiale  
aver vissuto, vissuto tanto per conoscere il male  
che è la vita [...].<sup>54</sup>

Il profilo psicologico del personaggio è modellato sulla figura tipica dello *Zeitgeist* rinascimentale, la melanconia, che ha nel neoplatonico Marsilio Ficino il suo teorizzatore di riferimento dell'epoca,<sup>55</sup> in particolare per la correlazione da lui ricodificata, sulla scorta della dottrina antica, tra umore nero e ingegno artistico e contemplativo. Il rapporto tra uggia esistenziale e genialità ben si evince dalle parole del protagonista:

<sup>52</sup> SPAGGIARI 2022: 76.

<sup>53</sup> Osserva Benussi: «il frammento rivela la forza dell'ambizione poetica, ma anche la consapevolezza della vacuità dei valori del mondo» (BENUSSI 2009: 141).

<sup>54</sup> SVEVO, *Teatro e Saggi* [Bertoni - Lavagetto]: 774.

<sup>55</sup> Un classico ineludibile sulla materia resta BURTON [1621] 2020. Per orientarsi nella quasi sterminata mole di studi sull'argomento si rinvia al recente censimento bibliografico di ZAFFINO 2022: 182, n. 1. In particolare, per il tema della malinconia letteraria tra Otto e Novecento, cfr. il volume collettaneo DOLFI 1991. Siamo edotti dal memoriale di Elio che il fratello a un certo punto si diede a intense letture del teatro shakespeariano, soprattutto dell'«*Amleto*, che sapeva a memoria», anzi «pensò tanto all'*Amleto* che non dormì per molte notti consecutive» (SCHMITZ 1997: 97). Se, come è stato spesso sostenuto, il principe di Danimarca è l'eroe malinconico per antonomasia della modernità – «there's something in his soul, / o'er which his melancholy sits on brood», dice il re Claudio a Polonio nella prima scena del terzo atto («Nel suo animo c'è qualcosa su cui siede a covare la malinconia», SHAKESPEARE, *Amleto* [Baldini], 111) – il giovane Svevo può aver trasferito anche qualcosa di lui nel carattere tenebroso di Ariosto. Questi sembra peraltro aver perduto ogni attrattiva per le occupazioni del mondo, alla stregua di quanto Amleto confessa agli amici Rosencrantz e Guildenstern nella scena II dell'atto II.



meditai sul mio stato  
e mi trovai coi grandi, che colui che m'ha creato  
di genio mi dotò. L'ingiustizia è palese,  
io ben lo riconosco ed il saperlo m'offese  
la vanità di poeta; non più quell'ambizione  
che cara mi rendea la vita, del poeta l'illusione  
cessò ed io disprezzai e genio e gloria.<sup>56</sup>

Il *taedium vitae*, che i medievali chiamavano accidia, è allora la malattia del genio. È appena il caso di ricordare che l'equazione tra letteratura e nosografia è il *Leitmotiv* di gran parte delle opere sveviane. Elio dice inoltre del fratello che ha «molto ingegno». <sup>57</sup> Questo talento Svevo svilupperà più tardi, cucendosi addosso la maschera tradizionale dell'uomo di genio perseguitato dalla sorte e a lungo incompreso, che evidentemente mette anticipatamente a decantare nel dramma ariostesco. Il genio non è la cura contro le avversità della storia, poiché la consapevolezza della propria superiorità ne acuisce il morso. <sup>58</sup> Equicola declina la prostrazione dell'amico in termini di pene d'amore:

ARIOSTO: Non invecchia il poeta, ma esso patisce e langue  
sotto una larga piaga e continua a sparger sangue.  
MARIO: A voi, che tante apriste piaghe, nomar non lice  
poeta, governatore in amore felice.<sup>59</sup>

Va ricordato che l'Alvitano si serve di un filtro diagnostico che gli è congeniale, in quanto autore del *Libro de natura de amore*, pubblicato nel 1525. Assai letta e diffusa ai suoi tempi, questa specie di *summa* rinascimentale delle teorie amorose ha comprensibilmente a che fare con uno dei fermi ingranaggi del poema cavalleresco di marca boiardesca e ariostesca. Non escluderei che Svevo sia ricorso a Equicola come controparte del protagonista

<sup>56</sup> SVEVO, *Teatro e Saggi* [Bertoni - Lavagetto]: 774.

<sup>57</sup> SCHMITZ 1997: 66.

<sup>58</sup> «Prediletto dal destin vi credete, di cangiar non accetto / contuttociò la vostra gran sorte con la mia – ribatte Equicola ad Ariosto – / che se del vostro genio assai godeste a voi fia / il peso sopportarne. E lo vedeste or ora / come molesta cura la vita vi scolora» (SVEVO, *Teatro e Saggi* [Bertoni - Lavagetto]: 774-775).

<sup>59</sup> Ivi: 773-774.

proprio in quanto raffinato esperto di una materia che tocca nel vivo Ariosto come artista e come uomo. Di qui la rilevanza del dramma del Triestino alla luce dello sguardo gettato sul *cliché* della insania amorosa, asse portante della massima opera del Ferrarese, che nell'autoreferenziale digressione del canto XXIV discute dei letali effetti dell'eros senile («a chi in amor s'invecchia, oltr'ogni pena, / si convengono i ceppi e la catena», 2, 7-8).<sup>60</sup> All'indole flemmatica e riflessiva del perfetto cortigiano, con cui l'Alvitano tende a identificarsi, viene polemicamente contrapposto il «carattere focoso» dell'altro conversatore, che «prima pazzo, poi dell'*Orlando furioso* / padre» lo «fe'». <sup>61</sup> Il segretario di Isabella d'Este sembra rinfacciare al poeta quella perdita di senno che quest'ultimo rimproverava al personaggio eponimo della sua grande fatica letteraria, nel celeberrimo proemio («che per amor venne in furore e matto, / d'uom che sì saggio era stimato prima», I 2, 3-4).<sup>62</sup> Si noti poi che nel botta e risposta in precedenza citato tra il poeta emiliano e l'amico il due volte ricorrente lemma «piaga», nel senso traslato di afflizione sentimentale, ha un puntuale riscontro nella sesta ottava del canto XXXI del poema ariostesco (vv. 1-6), che enuncia una legge generale:

Oh incurabil piaga che nel petto  
d'un amator sì facile s'imprime,  
non men per falso che per ver sospetto!  
piaga che l'uom sì crudelmente opprime,  
che la ragion gli offusca e l'intelletto,  
e lo tra' fuor de le sembianze prime.<sup>63</sup>

L'osmosi tra la follia dell'autore e quella del suo eroe realizzata da Equicola fa ovviamente seguito allo stesso tipo di analogia che Ariosto instaura nell'*incipit* del suo poema («colei che tal quasi m'ha fatto, / che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima», I 2, 5-6).<sup>64</sup> Qui la *tristitia* dell'*ingenium* letterario sconfinava in smarrimento della ragione.

<sup>60</sup> ARIOSTO, *Furioso* [Segre]: 600.

<sup>61</sup> SVEVO, *Teatro e Saggi* [Bertoni - Lavagetto]: 773.

<sup>62</sup> ARIOSTO, *Furioso* [Segre]: 1.

<sup>63</sup> Ivi: 795.

<sup>64</sup> Ivi: 1.

Gli affanni di cuore patiti da Ariosto durante il vituperato trasferimento nella rocca di Castelnuovo sono, come si sa, il centro tematico di *Satire IV*. Qui l'autore, costretto a badare al «gregge grafagnin» (v. 8), così si lamenta con il cugino Sigismondo Malaguzzi: «maraviglia / abbi che morto io non sia ormai di rabbia // vedendomi lontan cento e più miglia, / e da neve, alpe, selve e fiumi escluso / da chi tien del mio cor sola la briglia» (vv. 20-24).<sup>65</sup> Questo componimento ariostesco può aver agito come co-ipotesto del dramma sveviano, anche per i motivi del venir meno dell'ispirazione poetica e dell'allegria («qui perduto ho il canto, il gioco, il riso», v. 111)<sup>66</sup> e per il sullodato contrasto tra la compianta primavera e il deprecato autunno della vita («Erano allora gli anni miei fra aprile e maggio belli, / ch'or l'ottobre dietro / si lasciano», vv. 130-132).<sup>67</sup> Si aggiunga poi che, come nel finale della medesima satira Ariosto disdegna gli agi di cui beneficia grazie al mandato ricevuto («O re, o signor, non ci sono atto», v. 231),<sup>68</sup> tanto che volentieri lo cederebbe ad altri, così nella rilettura sveviana, il commissario ducale non sa apprezzare gli sfarzi della sua nuova principesca dimora («la vostra piaga è ben nascosta ed io non la discerno / fra tutti questi beni che la vita adornan»).<sup>69</sup> Pertanto, per il periodo del governatorato di Ariosto, Svevo si rifà al modello delle *Satire* e del *Furioso*, trascurando la corrispondenza dalla Garfagnana, da cui invece proviene l'identikit di un funzionario scrupoloso e ligio al dovere.<sup>70</sup> Nonostante le ristrettezze economiche che spesso lo assillavano, il distacco dai beni mondani e dalle ricchezze materiali, a vantaggio di un'esistenza semplice e frugale – si pensi alla notissima terza satira (vv. 43-51) o alla prima stanza del canto XLIV del poema –, spinge l'Ariosto sveviano a solidarizzare financo con i «servi» e gli «oppressi»,<sup>71</sup> all'insegna di un filantropismo sociale di marca marxista,<sup>72</sup> che contraddice l'Ariosto storico, detrattore dello «sciocco vulgo» (*Fur.* VII 1, 5).<sup>73</sup> Si coglie qui un'anacronistica critica

<sup>65</sup> ARIOSTO, *Satire* [Russo]: 137 e 139.

<sup>66</sup> Ivi: 149.

<sup>67</sup> Ivi: 151.

<sup>68</sup> Ivi: 163.

<sup>69</sup> SVEVO, *Teatro e Saggi* [Bertoni - Lavagetto]: 774. Si noti che la didascalia colloca la scena in «una stanza riccamente ammobigliata», all'interno della «casa del gov[ernatore]» (ivi: 772).

<sup>70</sup> Cfr. sul punto GHIROLDI 2019: 91.

<sup>71</sup> SVEVO, *Teatro e Saggi* [Bertoni - Lavagetto]: 774.

<sup>72</sup> Cfr. BENUSSI 2007: 16.

<sup>73</sup> ARIOSTO, *Furioso* [Segre]: 126.

all'etica capitalistica della società borghese tardo-ottocentesca e protonovecentesca che si risentirà in pagine più adulte dello scrittore triestino, soprattutto nel suo primo romanzo, *Una vita*. L'avidità di potere e la sete di guadagno sono per definizione nemiche dell'arte, che non può essere mercificata.

Il riadattamento di Svevo mette allora l'accento proprio sulla dicotomia tra le incombenze della vita pratica e l'aspirazione a coltivare liberamente i cari studi. Questa condizione alienante dell'intellettuale, che il triennio garfagnino esacerba, è ben presente, per parte sua, al Triestino, costretto da necessità familiari a scindersi tra la realtà castrante del commercio e il sogno emancipatorio della letteratura. Per il «poeta» – «governatore»,<sup>74</sup> come Equicola, quasi antifrasticamente, definisce l'ambivalente *status* di Ariosto, la Garfagnana vuol dire anche la temporanea rinuncia a curare un'altra edizione del *Furioso*.<sup>75</sup> Proprio l'umanista italiano, nel finale del poema, sarà idealmente convocato nel lungo catalogo di amici e conoscenti che attendono in porto l'autore alla fine del suo viaggio per mare («Ecco Mario d'Olvito», *Fur.* XLVI 14, 3),<sup>76</sup> allegoria del faticoso completamento della sua opera, sulla scorta di un protocollare *topos* letterario. L'Alvitano figura qui nella veste di uno dei potenziali primi ricettori del grande affresco ariostesco. Se ne ricava, in definitiva, che uno dei perni del discorso di Svevo in *Ariosto governatore* è il processo di assimilazione dell'epos cavalleresco presso i suoi contemporanei attraverso la lente della posterità. Ma se, a conti fatti, per il maestro dell'ottava d'oro la «fama certa»,<sup>77</sup> raggiunta con il *Furioso*, è un solido e perpetuo acquisto, ancorché non lo ripaghi dalle molestie e dalle insidie della politica, per l'artefice della *Coscienza di Zeno* la consacrazione letteraria sarà la meta che, dalla giovinezza in poi, rincorrerà per sempre.<sup>78</sup>

<sup>74</sup> SVEVO, *Teatro e Saggi* [Bertoni - Lavagetto]: 774.

<sup>75</sup> Cfr. FRANCESCONI 2012: 246.

<sup>76</sup> ARIOSTO, *Furioso* [Segre]: 1210.

<sup>77</sup> SVEVO, *Teatro e Saggi* [Bertoni - Lavagetto]: 774.

<sup>78</sup> «Oh! Poter diventare un uomo famoso per lui era – rammenta il fratello – la maggior speranza. A poco a poco si abituò pure a questa idea in tal modo che essa lo domina totalmente ancor oggi» (SCHMITZ 1997: 97). Segno in questa nota conclusiva che *Ariosto governatore* è il titolo della settima traccia sonora del recente album musicale di Vinicio Capossela, *Tredici canzoni urgenti*, uscito nel 2023 per l'etichetta La Cùpa (Warner Music Italy). Il brano non è solo, genericamente, un esempio della riviviscenza dell'autore del *Furioso* nell'ambito del pop rock italiano ma anche, particolarmente, della riscoperta dell'omonimo dramma sveviano – di cui la puntuale ripresa del titolo è appunto una conclamata citazione – all'interno del repertorio canoro nostrano di estrazione colta. Del *song* del cantautore di sangue irpino mi limito a citare la seconda strofe che più da

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ARIOSTO, *Furioso* [Segre] = Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, 2 voll., Milano, Mondadori, 1976.
- ARIOSTO, *Opere minori* [Segre] = Ludovico Ariosto, *Opere minori*, a cura di Cesare Segre, Napoli, Ricciardi, 1954.
- ARIOSTO, *Satire* [Russo] = Ludovico Ariosto, *Satire*, a cura di Emilio Russo, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2019.
- GIOVIO, *Elogia* [Maregazzi] = Paolo Giovio, *Elogia virorum illustrium*, a cura di Renzo Maregazzi, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato-Libreria, 1972.
- GRAMSCI, *Scritti 1910-1916* = Antonio Gramsci, *Scritti (1910-1926)*, vol. I. *1910-1916*, a cura di Giuseppe Guida - Maria Luisa Righi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani (Ed. Naz. degli Scritti di Antonio Gramsci), 2019.
- SHAKESPEARE, *Amleto* [Baldini] = *Le Opere di Shakespeare, Amleto*, a cura di Gabriele Baldini, Roma, Signorelli, 1958.
- SVEVO, *Commedie* [Apollonio 1960] = Italo Svevo, *Commedie*, a cura e con prefazione di Umbro Apollonio, Milano, Mondadori, 1960.
- SVEVO, *Commedie* [Apollonio 1969] = Italo Svevo, *Commedie*, introduzione e note di Umbro Apollonio, Milano, dell'Oglio, 1969.
- SVEVO, *Teatro e Saggi* [Bertoni - Lavagetto] = Italo Svevo, *Teatro e Saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di Federico Bertoni, saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004.

vicino ricalca (talvolta quasi *ad litteram*) alcune tematiche ed espressioni chiave fin qui analizzate: «Di su, di giù, anche l'autor di corte / Latra e lecca e deve mordere più forte / Poetica illusione la fama eterna / Impiegato ora nel fasto, ora nel catasto / *Il poeta non invecchia* però *langue* / *Da una piaga che continua a sparger sangue* / L'opera e il successo materiale / non ripara dal male sociale / Veder perire ciò che vale» (corsivi miei).

SVEVO, *Racconti e Scritti autobiografici* [Bertoni – Lavagetto] = Italo Svevo, *Racconti e Scritti autobiografici*, edizione critica con apparato genetico e commento di Clotilde Bertoni, saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004.

#### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

ANNONI 2004 = Carlo Annoni, *Onomastica sveviana: la funzione-Francesca, la funzione-Beatrice (ed altro)*, in «il Nome nel testo» (Atti del IX Convegno internazionale di O&L, Università degli Studi Napoli “L’Orientale”, 25-28 febbraio 2003, *Toponimi e antroponimi campani nelle letterature antiche e moderne*), VI (2004), 243-270.

BENIGNI 2020= Paola Benigni, *Giacinto Spagnoletti. Vita d’un uomo e storia di un critico del Novecento*, Avellino, Sinestesie, 2020.

BENUSSI 2007 = Cristina Benussi, *La forma delle forme. Il teatro di Italo Svevo*, Trieste, EUT, 2007.

BENUSSI 2009 = Cristina Benussi, «Dove la vita può trasmettersi per vie dirette e precise»: *il teatro*, in *Italo Svevo: il sogno e la vita vera*, a cura di Mario Sechi, Roma, Donzelli, 2009: 141-64.

BERTONE 1999 = Giorgio Bertone, *Breve dizionario di metrica italiana*, Torino, Einaudi, 1999.

BIASIN 1968 = Gian-Paolo Biasin, *Documenti per Svevo: dal “Diario” di Elio Schmitz*, in «Belfagor», 23, 1 (1968), 78-90.

BURTON [1621] 2020 = Robert Burton, *L’anatomia della malinconia* (*The Anatomy of Melancholy*, by Democritus Junior, I ed. or. Oxford, by John Lichfield and James Short, for Henry Cripps, 1621), traduzione e note di Luca Manini, introduzioni di L. Manini - Amneris Roselli - Yves Hersant, traduzione delle citazioni latine e revisione generale di A. Roselli, testo inglese a cura di Thomas C. Faulkner - Nicolas K. Kiessling - Rhonda L. Blair, Milano, Bompiani, 2020.

- CAVAGLION 2023 = Alberto Cavaglion, *L'astuto imbecille e altri scritti sveviani*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2023.
- CEPACH 2013 = Riccardo Cepach, *Un libro dato non è mai perduto*, in Simone Volpato - R. Cepach, *Alla peggior andrò in biblioteca. I libri ritrovati di Italo Svevo*, a cura di Massimo Gatta, prefazione di Mario Sechi, postfazione di Piero Innocenti, Macerata, Museo Sveviano - Biblohaus, 2013, 155-281.
- CIAMPOLTRINI - FIORAVANTI - NOTINI 2023 = Giulio Ciampoltrini - Silvio Fioravanti - Paolo Notini, *I paesaggi della Garfagnana negli anni dell'Ariosto. Il contributo dell'archeologia*, in *L'Ariosto commissario e la Garfagnana del suo tempo*. Atti del Convegno tenuto a Castelnuovo di Garfagnana, Rocca Ariostesca, 10 e 11 settembre 2022, Modena, Aedes Muratoriana, 2023, 139-171.
- COMOLLI 1993 = Giampiero Comolli, *Introduzione*, in Italo Svevo, *Il buon vecchio e la bella fanciulla*, Roma, Editrice l'Unità, 1993, V-IX.
- FRANCESCONI 2012 = Gianpaolo Francesconi, «Ch'ogni dì scriva et empia fogli e spacci». *Ludovico Ariosto in Garfagnana: il governo e la scrittura*, in *Le scritture della storia. Pagine offerte dalla Scuola nazionale di studi medievali a Massimo Miglio*, Roma, Istituto storico italiano per il Medioevo, 2012, 233-272.
- LAZZARO-FERRI 1984 = Nancy Lazzaro-Ferri, *Magia e illusione nell'elaborazione di due passi centrali del "Furioso"*, in «Quaderni d'italianistica», V, 1 (1984), 39-55.
- GATT-RUTTER 1991 = John Gatt-Rutter, *Alias Italo Svevo. Vita di Ettore Schmitz, scrittore triestino*, Siena, Nuova Immagine, 1991.
- GHIROLDI 2019 = Stefano Ghiroldi, *Lettere dalla frontiera (1522-1525). L'attività ufficiale di messer Ludovico Ariosto in Garfagnana attraverso l'epistolario*, in «Testimoni dell'ingegno»: reti epistolari e libri di lettere nel Cinquecento e nel Seicento, a cura di Clizia Carminati, Sarnico (BG), Edizioni di Archilet, 2019, 33-96.
- KOLSKY 1987 = Stephen Kolsky, *Italo Svevo and Mario Equicola: a strange encounter*, in «MLN (Modern Language Notes)», 102, 1 (1987), 128-140.
- MAIER 1973 = *Lettere a Svevo. Diario di Elio Schmitz*, a cura di Bruno Maier, Milano, dall'Oglio, 1973.
- PANTALEI 2021 = Giulio Carlo Pantalei, *Angiolina e Angelica*, in «Paragone», LXXII, 156/157/158 (2021), 106-126.

- PINCHERA 1999 = Antonio Pinchera, *La metrica*, Milano, B. Mondadori, 1999.
- RIMINI 1972 = Ruggero Rimini, *Il teatro negli scritti critici di Italo Svevo*, in «Belfagor», 27, 4 (1972), 453-478.
- SACCONE 1997 = Eduardo Saccone, *Il poeta travestito. Otto scritti su Svevo*, Pisa, Pacini, 1977.
- SACCONE 1998 = Eduardo Saccone, *Il giorno e la notte. Riflessioni sulla "Novella" di Svevo*, in «MLN (Modern Language Notes)», 113, 1 (1998), 108-120.
- SCARFONE 2019 = Gloria Scarfone, *Qualche nota sulla 'funzione Ariosto' nel Novecento*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 48, 1 (2019), 195-205.
- SPAGGIARI 2022 = William Spaggiari, *Ariosto governatore: un esperimento teatrale di Italo Svevo*, in *L'Orlando furioso. Incanto, follia e fortuna dell'Ariosto, poeta e commissario nella Garfagnana Estense*. Atti del convegno di studi, Castelnuovo di Garfagnana, 15 settembre 2016, Arcidosso (GR), Effigi, 2022, 75-86 (già Id., «Divenire uno scrittore»: sull'«Ariosto governatore» di Italo Svevo, in *Studi di letteratura italiana in onore di Gino Tellini*, vol. I, a cura di S. Magherini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, 555-565).
- SCHMITZ 1997 = Elio Schmitz, *Diario*, a cura di Luca De Angelis, in appendice *Il romanzo di Elio* di Italo Svevo, Palermo, Sellerio, 1997.
- SPAGNOLETTI 1954 = Giacinto Spagnoletti, *La giovinezza e la formazione letteraria di Italo Svevo*, in «Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura», XXVIII, n. s. B, 1-2 (1954), 179-222.
- SPAGNOLETTI 1956 = Giacinto Spagnoletti, *Gli anni giovanili di Svevo*, in «La Fiera Letteraria», XI, 5 (1956), 3-4.
- SPAGNOLETTI 1972 = Giacinto Spagnoletti, *Svevo: la vita, il pensiero, le opere*, Milano Accademia, 1972.
- SPAGNOLETTI 1974 = Giacinto Spagnoletti, *Le origini di Svevo*, in Id., *Scrittori di un secolo*, vol. II, Milano, Marzorati, 1974, 129ss.
- VECCHI GALLI 2022 = Paola Vecchi Galli, «Di monte in monte». *Ariosto e le illuminazioni della scrittura*, in *L'«Orlando furioso». Incanto, follia e fortuna dell'Ariosto, poeta e commissario nella Garfagnana Estense*. Atti del convegno di



studi, Castelnuovo di Garfagnana, 15 settembre 2016, Arcidosso (GR), Effigi, 2022, 37-53.

TROVATO 2018 = Sonia Trovato, *Echi ariosteschi in Svevo, dall'“Ariosto governatore” agli «abominosi ordigni»*, in Ead., *“A chi nel mar per tanta via m'ha scorto”. La fortuna di Ariosto nell'Italia contemporanea*, Roma, Carocci, 2018, 49-78.

VENEZIANI SVEVO 1976 = Livia Veneziani Svevo, *Vita di mio marito*, stesura di Lina Galli, prefazione di Eugenio Montale, Milano, dall'Oglio, 1976.

ZAFFINO 2022 = Valentina Zaffino, *Marsilio Ficino e la melanconia. Condizione determinante o spazio di libertà?*, in «Forum», 8 (2022), 181-197.

