

L'impossibile (spazio dell')epos. Tasso, Omero e la logica simmetrica

Corrado Confalonieri

Università di Padova

Là dove la mappa divide, il racconto attraversa.
Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*

1. Testo inseparabile dalla storia della sua ricezione, la *Poetica* di Aristotele si trovò a essere, nel Cinquecento italiano, termine di riferimento obbligato per una fase teorica in apparenza concentrata sull'aspetto pratico e dunque sulle norme della composizione letteraria (Carlino 15-26), ma tuttavia non esente da un impegno concettuale non scontato lungo un lavoro di esegesi che doveva necessariamente contemplare quote di creatività (Baldassarri, *Arte poetica* 9-17; *Prima formazione* 64-65; Javitch, *Maschera* 526-527; *Nascita* 194-197). Quest'ultima, infatti, era in via implicita richiesta dall'uso di un'opera che, di per sé *esoterica* e perciò essenziale, veniva fatta assurgere a un livello tale di autorità che ne giustificava l'utilizzo anche al di fuori di ogni suo più largo raggio di azione. Valga per tutti l'esempio dell'epica, genere toccato in modo cursorio dalla trattazione aristotelica eppure, nella stagione del tardo Rinascimento, campo privilegiato dell'aristotelismo regolare: non una contraddizione, certo, ma un segnale non equivoco di come rifarsi ad Aristotele dovesse significare, quasi ogni volta, trascenderne la portata. E si pensi, ancora, all'articolato dibattito, non disgiunto dalle sue molteplici ricadute operative, sul problema dell'unità, un parametro che dalla *Poetica* ai suoi fruitori cinquecenteschi subisce estensioni e reali integrazioni, per quanto ma-

schierate dall'inevitabile professione di ortodossia verso la matrice: l'unità dell'azione, già aristotelica, si declina in modalità tripartita insieme con una unità di tempo originariamente solo accennata e con una unità di luogo addirittura taciuta nel testo-base (Fusillo, *Estetica* 32; Segre 283). Di qui, s'intende, l'interesse per lo spazio, elemento che il dovere dell'unità di luogo, pur intesa in un'ampia gamma di varianti, trasforma in tratto strategico e distintivo per le scelte poetiche e i meccanismi strutturali delle opere.

2. In ciò che per tradizione si iscrive sotto il nome di Omero si realizza, come si può dire con Genette, "quasi un cambiamento di genere", e cioè "più della metà del cammino che separa l'epopea dal romanzo" (208); questo, anzi, è l'argomento attraverso cui il critico francese si consente, con "splendida sprezzatura" (Fusillo, *Epica* 10), di risolvere d'un colpo la stessa questione omerica: la relazione "obliqua" tra *Iliade* e *Odissea*, non essendo la seconda "una piatta copiatura della prima", convalida l'impressione dell'autore unico, il solo ragionevolmente capace di produrre un'opera ipertestuale sì ma pure infedele, non rubricabile nella categoria delle continuazioni. Dei tre fattori che Genette (208-209) considera qualificanti per la virata da un genere all'altro – "passaggio dal tema guerresco al tema dell'avventura individuale, riduzione della molteplicità dei personaggi a un eroe centrale su cui viene prevalentemente focalizzato il racconto, e infine inaugurazione, così contraria al regime narrativo dell'*Iliade* (e in seguito dell'epopea medievale) dell'inizio *in medias res*" – interessa in particolare il primo, poiché in esso è contenuta, quantomeno in maniera indiretta, una trasformazione di ordine spaziale: guerra e avventura, istanze traducibili come *assedio* e *viaggio*, comportano un'alternativa tra *stare* e *andare*, tra *fissità* e *movimento*. *Iliade* e *Odissea*, l'uno poema della *stasi* giocato intorno a Troia, l'altro poema del *moto* speso nel ritorno verso casa, configurano così due modelli spaziali diversi e potenzialmente opposti, per quanto entrambi di dignità originaria. Epica e romanzo, per riprendere l'idea dello spostamento di genere, sono oggetti che comprendono al loro interno anche una radicale differenza riguardo il trattamento dello spazio, il primo connesso a un centro irrinunciabile che non ammette divagazioni, il secondo viceversa disponibile a un andamento digressivo e attratto dai margini.

Com'è noto, l'operazione condotta da Virgilio nell'*Eneide* prevede a un tempo il compendio e la sussunzione congiunta dei due testi omerici in

una nuova struttura capace di presentarsi tanto come un' *Odissea* (col ritorno verso le antiche radici del Lazio da parte degli esuli troiani), quanto come un' *Iliade* (nel momento delle guerre che daranno luogo alle condizioni per la fondazione di Roma). Per linee generali e schematiche, è l'organizzazione del poema in due parti di sei libri ciascuna, l'una *odissiacca* e chiusa con la νέκυνια, episodio appunto odissiacco al massimo grado, l'altra *iliadica* e destinata invece a compiersi con il duello decisivo tra Turno e l'eroe fatale Enea¹. Romanzo ed epopea, per riconvertire in linguaggio di genere le diverse opzioni di viaggio e di guerra, si articolano in un sistema unitario in cui il primo è al servizio del secondo ma insieme in opposizione a esso: il romanzesco della sezione iniziale è preso in un movimento teleologico volto a un obiettivo necessario stabilito dal Fato e, allo stesso tempo costituisce l'ostacolo e il motivo pur provvisorio di differimento per ciò che concerne la missione epica cui è informata tutta la parabola del testo. Il viaggio si divide in un'avventura, pericolosa e contestativa perché scissa dal rapporto con il fine designato, e in un percorso difficoltoso ma indiscutibile verso il compimento di quel fine (Quint 50-95): ciò che si incanala lungo la prima accezione, l'episodio cartaginese di Didone innanzitutto, è condannato a un esito infelice (pur se degno di "una motivazione autonoma e personale che l'ideologia della norma epico-storica" non riconosce: Conte, *Genere* 71)², mentre ciò che trova posto nello sviluppo finalistico risulta un passaggio necessario, anello di una catena certificata e scandita nel suo ritmo da presagi e profezie. Nel rapporto tra centro stabilito (e costituendo) del testo e periferia, allora, *euforico* è ogni spostamento che muova Enea e i suoi compagni da questa a quello, laddove è *disforica* ogni titubanza, esecrabili le soste e i rischi di deviazione³. Dall'impianto descritto si ricava un quadro da cui l'erranza, almeno al livello ideologico dell'epica augustea, è totalmente interdetta, poiché la sola giustificazione possibile per qualsivoglia *andare*, nell'*Eneide*, è l'essere funzionale e subordinato a uno *stare* che verrà, è il divenire passaggio dalla sconfitta di Troia alla sua ricostruzione *sub specie Romae*: ciò che da ultimo consentirà di accedere allo stato perenne dell'*imperium sine fine*.

3. Aristotele, Omero, Virgilio: i materiali portanti dell'epica occidentale, tanto teorici quanto pratici, si raccolgono in questa terna. Nonostante il fatto che pure per l'opera di Tasso, riflessiva e creativa, questa esigua rosa di nomi rivesta un ruolo fondamentale, si commetterebbe un errore passando da Virgilio a Tasso medesimo senza alcuna mediazione. Tra

l'uno e l'altro si permette uno sconto senz'altro indebito sulla produzione letteraria medievale, la multiforme stagione del romanzo cavalleresco con l'annessa coda di un complicato dibattito sulla teoria del genere (o del non-genere, tenuto conto delle forti resistenze del romanzo a farsi riconoscere come tale)⁴. Proprio tale coda teorica, va detto, procura la possibilità di saldarsi a quella fase di discussione della *Poetica* ricordata in avvio, poiché il lavoro esegetico su Aristotele non si può separare da quello su Ariosto. Il *Furioso*, così nella sua articolazione testuale come nella sua problematica ricezione, costituisce quindi un passaggio ineludibile sulla via che conduce a Tasso, la cui originalità, anzi, consiste in misura sensibile nell'approdo a una "formazione di compromesso" (Zatti, *Uniforme multiforme* 10) tra Omero e Ariosto, per indicare i diversi generi di epica e romanzo con i nomi propri dei loro più autorevoli rappresentanti. Nel panorama di un dibattito complesso, che qui si dovrà lasciare sullo sfondo, un nodo essenziale è costituito dalla discussione intorno al problema, accostabile da una prospettiva spaziale, dell'*unità* e della *varietà*⁵.

Col radicalizzarsi della richiesta di unità, destinata a prendere le tinte della regola aristotelica, il poema ariostesco, peraltro scritto quando la regola stessa non era operativa (Javitch, *Reconsidering* 389), finisce per apparire fatalmente trasgressivo: sovrabbondante e irregolare nelle dimensioni, non essendo "abbracciabile con lo sguardo" (Aristotele, *Poetica* 17), e privo di un inizio in sé per il fatto di presentarsi come continuazione dell'*Innamorato* di Boiardo, il *Furioso* manca di tratti considerati fondamentali. L'apparato normativo elaborato *ex post* lungo lo studio della *Poetica* lo rende un'opera difettosa, non corretta. Letto secondo la categoria dello *spazio*, il carattere anomalo del *Furioso* consiste nel non rispettare l'unità di luogo – un problema, si noti in modo cursorio, fortemente intrecciato al sistema dei personaggi quanto mai esteso e alla conseguente varietà a tutta prima incontrollabile delle azioni. Un centro in realtà c'è, ed è Parigi; ma Parigi, in questo senso, non evita le infinite dispersioni di una forza centrifuga che sembra non conoscere argini né confini: lo spazio del poema, a stento mappabile, non pare organizzato intorno a un centro da cui ci si allontana, ma disegnato, in modo quasi orchestrale pur se non esente da dissonanze, dalle linee molteplici dell'erranza e dell'avventura. Non lo *stare*, ma l'*andare* è il principio strutturante per ciò che riguarda lo spazio dell'*Orlando furioso*, e un andare non riscattato dalla calamita teleologica dell'*andare-verso*: se infatti è vero che le *quêtes* dei cavalieri hanno un loro obiettivo, esse tuttavia non ne hanno uno unico e unifican-

te per ciascuno; manca, in definitiva, un orizzonte davvero comune che si riveli accentratore per i destini e per i valori di tutti i personaggi. Il moto perpetuo di ricerche in eterno frustrate di oggetti sempre diversi ma sempre ugualmente sfuggenti (Zatti, *Furioso* passim; Ceserani, *Modelli* 493-494) genera lo spazio del testo, privo tanto del centro proprio dell'inquadratura fissa in piano-sequenza dell'*Iliade*⁶, quanto della meta/terra promessa dell'epica virgiliana.

Che la struttura pensata da Ariosto, in fase di produzione, non contrastasse scientemente con la *Poetica* di Aristotele né nascesse come preciso tradimento (anche spaziale) di Omero e Virgilio, ma prescindesse piuttosto dalla prima e non fosse ridicibile alla revisione dei secondi, è circostanza pressoché certa. Altrettanto certo, però, è che nelle mani di un poeta e di un teorico della poesia della stagione di Tasso, questa immagine irregolare di Ariosto dovesse essere ben avvertibile. Più in generale, tutto il romanzo cavalleresco doveva risultare contrario alle norme aristoteliche e quindi non più riproponibile, ma il fatto che il gusto del pubblico si fosse formato proprio attraverso il romanzo complicava la situazione fino al limite dell'*impasse: norma e uso*, disposti su due assi in reciproco e non appianabile contrasto, sembravano richiedere l'una obbedienza ai precetti del comporre secondo una regola indigesta ai lettori, l'altro rispetto delle preferenze del pubblico e parallela condanna presso il tribunale della teoria letteraria. Per tradurre nuovamente con un linguaggio spaziale: se un'azione unica vincolata a un solo luogo poteva facilmente riuscire insopportabile per il pubblico avvezzo alle divagazioni romanzesche (per quanto, invece, regolare in prospettiva aristotelica), la soluzione opposta si sarebbe guadagnata il bando dei 'dotti'. Lo scenario, vicino al *tertium non datur*, comporta la netta divaricazione fra componenti in passato forse componibili: intorno alla metà del Cinquecento, in altre parole, *epica* e *romanzo* diventano generi oppositivi, e con essi i loro inconciliabili spazi tra cognenza centripeta dell'epos e disponibilità centrifuga del romanzesco⁷.

Della soluzione praticata da Tasso nella *Gerusalemme liberata*, che può considerarsi come l'ardito e riuscito tentativo di colmare e annullare l'apparente distanza tra le due opzioni ora descritte, s'intende offrire nel prossimo paragrafo una lettura giocata sullo spazio. In questa fase l'analisi consisterà soprattutto in una presa d'atto delle interpretazioni più accreditate del poema e quindi, almeno di riflesso, della sua configurazione spaziale. Una proposta nuova, che cercherà di dare una diversa impostazione del problema e di alcune conseguenze da esso ricavabili in riferimento alla

questione dei generi letterari, sarà invece avanzata più oltre, dopo che, sulla scorta del lavoro di Matte Blanco⁸, sarà stata discussa la possibilità stessa del concetto di spazio. Quest'ultima, fin qui e ancora nel paragrafo successivo, si è assunta come cosa scontata: si può anticipare fin d'ora, però, che la possibilità dello spazio si connette a un'impostazione logica definita (quella *asimmetrica*, per dirla con Matte Blanco) che l'opera di Tasso – e si vedrà con quali ricadute per il genere – in parte conserva e in parte contesta, rendendo instabili le condizioni stesse della sua coerenza.

4. La reazione tassiana al *monstrum* del *Furioso*, benché strategicamente e strutturalmente organizzata su più direzioni di scrittura e perciò non esauribile entro la dimensione spaziale, si può nondimeno leggere a partire dal lavoro sullo spazio del poema: bandito il policentrismo e recuperata l'impalcatura di massima dell'*Iliade* (Bruscagli, *Stagioni* 201-209), Tasso individua in Gerusalemme il centro di ogni movimento, tanto del narratore quanto dei personaggi. La prima ottava della *Liberata*, in tal senso, provvede già a mettere in luce alcuni elementi di tutto rilievo per il programma dell'opera:

Canto l'arme pietose e 'l capitano
che 'l gran sepolcro liberò di Cristo.
Molto egli oprò co 'l senno e con la mano,
molto soffrì nel glorioso acquisto;
e in van l'Inferno vi s'oppose, e in vano
s'armò d'Asia e di Libia il popol misto.
Il Ciel gli diè favore, e sotto a i santi
segnì ridusse i suoi compagni erranti. (*Liberata* I.1)

Tre sono i punti, tra loro fortemente connessi, di maggiore operatività nell'articolazione spaziale e di riflesso assiologica del testo:

1) Col preannuncio della liberazione, risulta certo fin dall'avvio il lieto fine dell'impresa: il "gran Sepolcro", in maniera circolare, tornerà in primo piano proprio nel verso conclusivo del poema, sigillo della missione all'attimo che ne decreta il compimento. Fissato da subito, il centro del poema non sarà mai revocato in dubbio: tutte le azioni, anzi, saranno misurabili e valutabili a partire dalla distanza e dal rapporto che di volta in volta intratterranno con questo sempre presente luogo polare.

2) L'opposizione all'impresa, "guerra santa" di cui garante se non committente è il Cielo, si qualifica come *vana*: all'Inferno, insomma, ispiratore di ogni moto contrastivo, è concesso di opporsi al progetto divino ma soltanto in via provvisoria, con modalità cioè che in nessun caso giungono a mettere in reale pericolo il raggiungimento dello scopo. Il meccanismo, debitore dell'opposizione a sua volta radicale ma temporanea e perdente che Giunone portava avanti nell'*Eneide* (previo adattamento alla religione cristiana dell'intero piano soprannaturale: Gregory 140-177), comporta in termini di spazio che la dinamica centrifuga di contestazione ascrivibile alle forze infernali turbi l'ordine, ma non lo sovverte del tutto, destinata a spegnersi in favore della spinta centripeta prodotta dall'iniziativa celeste (Baldassarri, "*Inferno*" e "*Cielo*" 62-63).

3) Se l'azione dell'Inferno si dispone sul lato dello schieramento musulmano (e si noti l'indicazione di popolo "misto", con l'aggettivo dotato di una connotazione negativa che rimanda al "multiforme pagano" opposto all'"uniforme cristiano", per riprendere il titolo del saggio di Zatti), le maggiori insidie prodotte dalle forze diaboliche riguardano l'influsso che esse sono in grado di esercitare sul campo crociato, aprendo in questo un fronte interno di conflitto. La divisione, per rimanere agli ultimi versi dell'ottava citata, separa Goffredo e i suoi "compagni erranti", e proprio tale contrasto, più della guerra medesima, ostacola l'effettivo compimento dell'impresa: la riduzione dei guerrieri sotto i santi segni corrisponde così al prevalere di quella forza centripeta di cui Goffredo è garante in terra, funzione deputata a preservare se non a conseguire l'unità essenziale per la vittoria.

Come si vede, le coordinate principali attraverso cui il poema si sviluppa sono evidenti già dall'inizio; il luogo centrale, terreno e insieme simbolicamente collegato alla sfera divina, non può essere che uno, individuato il quale, in una rigida logica binaria, tutto il resto vi si oppone: la periferia, ogni periferia della *Gerusalemme liberata*, ha il torto di essere più o meno distante dall'unico spazio che conta e verso la cui luce ogni azione, se vuole iscriversi nella zona della virtù, deve risultare indirizzata⁹. Per quanto gli spazi del poema non possano ridursi a questa necessaria stilizzazione, utile sì per comprenderne l'architettura di fondo, ma da temperare con la concreta molteplicità di luoghi in cui gli eventi si svol-

gono – dalle Isole Fortunate alla selva di Saron, passando per la parentesi pastorale di Armida e altri ancora –, l'articolazione basilare del poema sembra davvero reggersi su una netta opposizione tra centro e periferia che rende agevole individuare, innanzitutto in senso spaziale, valore e disvalore: ciò che conduce verso il centro è buono, ciò che trasporta verso i margini è peccato.

E tuttavia, considerando il percorso finora compiuto, l'apparente schematismo dell'operazione che presiede alla *Liberata* ha ben poco di facile. Fissare il centro fatale nella città assediata ed esporlo al rischio, pur temporaneo, della forza centrifuga che pare metterne in questione la preminenza, infatti, consente a Tasso di dar vita a una struttura in cui trovano posto sia l'immobilità del piano-sequenza dell'*Iliade*, sia la dispersività spaziale dell'*Odissea*. Con più precisione: nella forma della *Liberata*, entrambi vivi e operativi con ruoli distinti, ma in continuo rapporto dialettico, entrano tanto l'epica della guerra quanto il romanzo delle avventure, l'unità di luogo e, in ragione di una precisa gerarchia, la molteplicità dei luoghi, la regola di Aristotele e l'uso dei poemi cavallereschi, Omero (nell'intransigente lettura di narrazione eroica senza deviazioni) e Ariosto (come paradigma della più sfrenata varietà). Dopo il caso dell'*Eneide*, che già a suo modo fondeva al proprio interno i due diversissimi poemi omerici, la *Liberata* perviene a una nuova soluzione unitaria (Tasso, *Poetiche* 213-214) in riferimento a una coppia, quella di *epica* e *romanzo*, che negli anni stessi dell'elaborazione del poema era divenuta oramai pienamente oppositiva. Il ritorno alla forma omerica dell'*Iliade*, col recupero dello schema dell'eroe, permette a Tasso di dare un valore strutturale anche al romanzo, che a tutti gli effetti si incarica di svuotare provvisoriamente il campo epico distogliendo dalla missione bellica alcuni degli eroi più rappresentativi del campo cristiano e soprattutto Rinaldo, il guerriero decisivo per liberazione di Gerusalemme. Pur rispettata, dunque, l'unità di luogo è minacciata e infranta per effetto della forza centrifuga (diabolica nella matrice, romanzesca per i contenuti) che allontana dalla città, mentre il romanzo è a sua volta negato in quanto componente peccaminosa. Resta il fatto che, avendo la negazione attraverso cui il romanzo viene interdetto un carattere freudiano (Zatti, *Uniforme multiforme* 32-37), essa consenta una paradossale affermazione di ciò che nega. Rimanendo entro una lettura spaziale, nonostante il doveroso richiamo psicoanalitico, si dovrà riconoscere come Tasso abbia fatto ricorso all'*Iliade* per ricavare la struttura di base dell'opera (guerra d'assedio e allontanamento-ritorno dell'eroe fa-

tale), ma insieme abbia previsto in essa l'azione del romanzo (viaggi e avventure), destinandole funzione contestativa: in tal senso, il romanzo stesso ha un valore generativo per il poema, essendo quest'ultimo il racconto del sorgere e del cessare di quelle difficoltà senza cui l'esito sarebbe non solo scontato, ma pure molto prossimo, secondo ciò che pare di vedere all'altezza del terzo canto. Proprio all'apertura del canto immediatamente successivo, il quarto, avviene invece la costituzione del nodo: è l'aprirsi di una "sacca oscura" (Baldassarri, *"Inferno"* e *"Cielo"* 58) di dieci canti che differisce nel tempo e allontana nello spazio la vittoria cristiana. Questa sezione, dove provvisoriamente prevalgono le forze contrarie all'impresa, si gioca nel segno dell'elemento demoniaco e, a livello spaziale e strutturale, dell'erranza romanzesca. Scaturigine di questo moto di contrasto, nella prima parte del canto quarto, è il concilio infernale, che riprende e rivitalizza l'assemblea degli dèi, momento tipico dell'epos; il programma oppositivo dettato da Plutone/Lucifero, volto a creare disordine nelle schiere cristiane, è soprattutto un invito alla dispersione:

Sia destin ciò ch'io voglio: altri disperso
se 'n vada errando, altri rimanga ucciso,
altri in cure d'amor lascive immerso
idol si faccia un dolce sguardo e un riso.
Sia il ferro incontra 'l suo rettor converso
da lo stuol ribellante e 'n sé diviso:
pèra il campo e ruini, e resti in tutto
ogni vestigio suo con lui distrutto. (*Liberata* IV.17)

Con l'esclusione di ciò che gli ultimi due versi prefigurano – al demoniaco, come detto, è concesso soltanto di ritardare ma non di impedire il compiersi della liberazione –, tutto quel che quest'ottava prevede viene a realtà. Errori e amori, discordie e rivolte intaccano a lungo la compattezza del campo crociato: la *Liberata*, da questo secondo *incipit*, è la storia della rimozione di una serie di ostacoli sulla via della vittoria, il racconto dell'unità persa e ritrovata che sola può garantirne il conseguimento.

Ricordando ciò che prima si è accennato per Gerusalemme, centro imprescindibile per narratore e personaggi insieme, occorre qui definire ulteriormente questo dovere di unità, un paradigma in cui si raccolgono questioni diverse ma in stretta connessione reciproca. L'erranza, dinamica di contestazione dell'unità di luogo, riguarda i cavalieri dell'esercito cristiano e insieme il narratore: mentre per i primi essa consiste nell'avven-

tura svincolata dal rapporto con l'impresa collettiva, per il secondo significa distacco dal corpo della favola verso i margini degli episodi, verso quelle parti, cioè, che non intrattengono relazioni necessarie con l'azione principale. Tra un'accezione e l'altra il legame è ovviamente assai stretto: la deviazione del personaggio comporta la divagazione del narratore, l'avventura si tiene con la digressione. In tempi di aristotelismo, senza con ciò costringersi a declinarne in modo univoco i termini, la condanna per l'avventura/digressione rischia di essere prima narratologica che morale, anche se le due prospettive, in considerazione del carattere soprattutto amoroso dell'avventura medesima, sono pressoché inseparabili. Di qui, per sfruttare un abusato ma sempre corretto slittamento semantico, la piena sovrapponibilità di *erranza* ed *errore*: peccano i cavalieri erranti, figure romanzesche irricevibili nell'epica regolare, sbaglia il narratore a perdersi negli episodi, al punto che, come ha suggerito Brusca (Stagioni 192), il grado di epicità è misurabile col compasso, "secondo il numero e l'ampiezza delle divaricazioni".

La polarità del poema, che distingue con rigore la positività del centro (dell'unità, dell'epica, della favola) e la negatività della periferia (della molteplicità, del romanzo, degli episodi), funziona in modo da produrre l'affermazione del polo positivo attraverso la negazione di quello negativo. Per lo spazio, ancora una volta, ciò vale a chiarire che il dovere dell'unità di luogo è rispettato in una modalità che si può definire indiretta: non con la totale fissità, ma attraverso l'esibita e apertamente condannata – ma in fondo decisiva – eccezione a questa fissità medesima. Durante la sacca oscura dei canti IV-XIII e con l'appendice dei successivi tre nel corso dei quali avviene il recupero di Rinaldo dalle Isole Fortunate, Gerusalemme è un centro negato, ma proprio per la connotazione negativa delle forze che negano il centro (diaboliche e romanzesche) la sua affermazione non viene mai meno: l'unità di luogo è ottenuta concedendo vitalità, ma negando vera soddisfazione, al suo tradimento.

5. Gli studi sugli spazi della *Liberata*, certo, non possono ridursi a quel che si è cercato fin qui di compendiare¹⁰: e tuttavia non c'è analisi che non faccia i conti con questa polarità fondamentale, spesso letta in termini di genere, tra centro (epico) e periferia (romanzesca), un'alternativa cui va riconosciuto in effetti un carattere strategico di primaria importanza, condizione di possibilità di ogni ulteriore distinzione. Per questo, nonostante siano legittimi i tentativi di chi ha provato a dividere il poema sul

modello della partitura tragica in cinque segmenti (Raimondi 71-96) o, ripensando tale struttura, in quattro (Larivaille 71-79; Gigante, *Tasso* 139-146), isolare tre fasi (I-III, IV-XIII, XIV-XX) è un'operazione che si lascia preferire perché sufficiente a dare conto, pur con necessarie quote di astrazione, dell'intero sviluppo degli eventi, oltre che rispettosa di alcuni segnali d'autore in tal senso (Baldassarri, "Inferno" e "Cielo" 56-58)¹¹. D'altro canto, uno schema di analisi così orientato è funzionale a leggere il poema in modo da espungerne quote di una pur costitutiva ambiguità oppure a riservare quest'ultima a una compromissione con l'elemento eterodosso del romanzesco (Zatti, *Uniforme multiforme* passim). Tende a perdersi, insomma, quanto di problematico possa esserci sul versante più schiettamente epico del testo; finisce sottovalutato il carattere intrinsecamente contraddittorio dell'unità di luogo. In altre parole: è possibile radicalizzare la differenza tra un modello epico ispirato all'*Iliade* e uno romanzesco accostabile all'*Odissea* (e poi al romanzo)? Se è corretto rispondere di sì, non bisogna però trascurare come la differenziazione possa produrre l'effetto forse falsificante di credere che la stabilità dell'azione corrisponda a un'unità di luogo disponibile per un investimento assiologico univoco: dire Gerusalemme per la *Liberata* (come dire Troia per l'*Iliade*), in questa prospettiva, significherebbe affermare un valore assoluto e uguale per tutti – diverso per ognuno, semmai, sarebbe il peccato dell'errore. Una simile concezione dell'epica, regno dell'Uno, non è distante dall'immagine del genere che è venuta cristallizzandosi nel tempo: fino al caso estremo di Bachtin – autore di un classico studio che oppone epos e romanzo con intento apertamente valutativo, tutto teso a dimostrare la superiorità del secondo termine rispetto al primo –, ma passando anche per l'analisi di diverso orientamento di Lukács, all'epica è attribuito un carattere di chiusura, di asfittica perfezione¹². Al centro dell'attacco del romanzo, genere ritenuto moderno per contrasto, oppure elevato a espressione più rappresentativa di una poesia originaria e perciò irrecuperabile, l'epos si trova relegato in un passato che non ha rapporto con il presente, nel passato assoluto di una compiutezza non più rivalutabile e da attingere con nostalgia o da respingere come residuo necrotizzato di un tempo inaccessibile, per riprendere una celebre immagine bachtiniana (456): tanto per l'accoglimento, quanto per il rifiuto, il mito romantico della poesia aurorale guadagna convalida (Fusullò, *Epica* passim; *Estetica* 73). Un processo analogo, con le dovute differenze, a quello che nel Cinquecento si era verificato nel corso dei dibattiti sulla questione del

genere letterario riguardo epopea e romanzo: anche in quest'occasione, sempre con schema dicotomico, l'elaborazione teorica contrastiva e polemica aveva finito per creare una differenza radicale tra due oggetti proprio con l'insistito tentativo di distinguerne a ogni costo i rispettivi statuti; nel caso specifico, sostenitori e detrattori dell'epica nei confronti del romanzo si trovavano in sostanziale relazione di alleanza. Che si rivendichi la superiorità o viceversa la si contesti, infatti, il risultato non cambia qualora ci si muova in un orizzonte polemico tra due oggetti, poiché tanto da un lato, quanto dall'altro, la mossa più importante consiste nell'affermare la differenza; soltanto quest'ultima consente di giudicare cosa valga di più e cosa valga di meno. Corollario ineliminabile del movimento che produce la differenza, quanto più netta possibile, la non-compromissione del termine positivo con le scomode caratteristiche del suo opposto: operazione che di fatto comporta la messa al bando di ogni contraddizione interna in favore del radicalizzarsi del contrasto con l'esterno. Tenendo a mente il quadrato semiotico, si potrebbe dire che la contraddizione interna venga trasformata in contrarietà da spendere sul fronte esterno: designati con A e B i concetti di epica e romanzo, ciò significa che le quote di non-A pertinenti ad A ne vengono espunte per essere assegnate a B e viceversa. A perde il suo non-A che si sovrappone a B fino a coincidervi, come B perde il suo non-B reso coincidente con A: una volta compiuto, il movimento produce l'invisibilità di non-A dietro B e di non-B dietro A. In piena dimenticanza del fatto che la relazione di contraddittorietà tra A e non-A preesiste (logicamente, non temporalmente) alla relazione di contrarietà tra A e B e la fonda, questa scalza quella e la ricomprende, fagocitandola, al suo interno: il non-epico intrinseco all'epica, insomma, diventa romanzo, la non-unità pertinente all'unità diventa varietà; in linguaggio spaziale, il non-centro intrinseco al centro diventa periferia e, unendo finalmente spazio e genere, il non-centro/non-epico intrinseco al centro epico si converte in periferia romanzesca. Riprendendo ora i termini adoperati in apertura per i distinti modelli archetipici di *Iliade* e *Odissea*, si può vedere come, nella differenza fattasi opposizione tra *fissità* e *movimento*, tra *stare* e *andare*, il non-stare della non-fissità confluisca nell'andare del movimento, così evaporando in quanto possibilità altra e contraddittoriamente interna allo stare stesso. Davvero, però, tutto ciò che è non-centro e non-unità è riducibile alla multiforme periferia?

Intanto, perché ci sia centro, e dunque perché ci sia la possibilità di un'opposizione con una periferia, è necessario che si dia spazio: senza la

possibilità dello spazio, l'unità di luogo perde significato, non potendo essere né rispettata né tradita. Affermare l'unità di luogo, in questo senso, è affermare lo spazio: ciò comporta, recuperando l'accenno a Matte Blanco fatto in precedenza, che si adotti una logica asimmetrica. Perché una relazione sia asimmetrica, la relazione stessa e il suo inverso non devono essere identici (*Inconscio* 44): la relazione di anteriorità, per esempio, funziona in questo modo, poiché se X precede Y, Y non precede (ma segue) X. Matte Blanco ha tuttavia notato che il sistema inconscio "tratta la relazione inversa di qualsiasi relazione come se fosse identica alla relazione", "le relazioni asimmetriche", cioè, "come se fossero simmetriche" (*ibidem*). Tra i corollari di questo principio, ve ne sono due di grande interesse:

1) Trascinati dall'impossibilità della successione, spazio e tempo svaniscono: se vale l'implicazione secondo cui se X viene prima di Y allora Y viene prima di X (traduzione simmetrica di una relazione asimmetrica), non si dà linearità, cioè non si danno spazio e tempo in senso fisico-matematico. Se il centro è periferia e se la periferia è centro, i termini coincidono: cade la loro differenza e, insieme, cade la possibilità di un investimento assiologico sull'uno e sull'altro. Con Greimas (126), si può sostenere che, perdendosi la distinzione tra *topia* ed *eterotopia*, non è possibile fondare un discorso sullo spazio.

2) La parte coincide con il tutto: se X è parte di Y, in logica simmetrica Y è parte di X, implicazione per cui la parte è parte del tutto e il tutto è parte della parte; i termini diventano reciprocamente indistinguibili.

Per quanto schiacciato dalla logica aristotelica della coscienza, che ne inficia la stessa possibilità di visualizzazione (il principio di simmetria sopra ricordato è una traduzione asimmetrica che consente di dare una qualche forma pensabile a ciò che diversamente rimarrebbe confinato nell'inesistenza dell'impensabile), questo modo di pensare simmetrico è proprio dell'uomo, tanto che, "senza essere falsa" la logica bivalente o aristotelica "è soltanto una parte della verità della mente dell'uomo" medesimo (Matte Blanco, *Inconscio* 67). Se qualcosa di simile potesse essere detto della forma epica, studiare testi come la *Liberata* o l'*Iliade* senza considerare questa possibilità varrebbe allora a ridurne l'articolazione. Parlare di spazio implica insomma l'opzione per un tipo di logica, quello asimmetrico, che non sarebbe necessariamente l'unico secondo cui è co-

struito il testo: non un totale tradimento, forse, ma almeno una compressione di significati, la soluzione anticipata e silenziosa per enigmi costitutivi; una modalità di lettura preziosa e dolorosa, che rende sì il testo perfettamente funzionante, ma insieme rischia di impoverirlo.

6. Derivati dello stesso principio, l'assenza di spazio e la coincidenza tra la parte e il tutto possono essere indagate l'una a partire dall'altra e viceversa: ciò che preme ora, ritornando alla *Gerusalemme liberata*, consiste nell'individuare tracce e modi operativi di una logica simmetrica tensiva rispetto a quella asimmetrica. A proposito di asimmetria, pare particolarmente esplicita una delle ottave più famose (e strategicamente decisive) del poema; mentre Rinaldo è ancora lontano, Ugone compare in sogno al comandante della spedizione Goffredo per invitarlo a richiamare l'eroe assente:

Perché se l'alta Provvidenza elesse
te de l'impresa sommo capitano,
destinò insieme ch'egli esser dovesse
de' tuoi consigli essecutor soprano.
A te le prime parti, a lui concesse
son le seconde: tu sei capo, ei mano
di questo campo; e sostener sua vece
altrui non pote e farlo a te non lece. (*Liberata* XIV.13)

La metafora organica, in base a cui il tutto non è in via esclusiva riducibile ad alcuna delle sue parti e la parte non può valere per il tutto, presuppone una netta asimmetria, peraltro in linea con l'affermazione finale secondo cui i personaggi non sono intercambiabili. Ciò che a uno è consentito all'altro è vietato e viceversa: l'insieme, condizione indispensabile per la vittoria, è formato da entrambi, ma le parti pur completandosi non coincidono. Il corpo, misura di un'unità che trascende gli elementi di cui è composta, è del resto una figura ricorrente nella *Liberata* (Savoia, passim)¹³ e il campo crociato deve costituirsi come unità organica fin dalle prime battute del poema; con le parole di Pietro l'Eremita:

Deh! fate un corpo sol de' membri amici,
fate un capo che gli altri indirizzi e frene,
date ad un sol lo scettro e la possanza,
e sostenga di re vece e sembianza. (*Liberata* I.31.5-8)

È un modello che prevede una differenza radicale tra il tutto e le sue parti e anche tra il capo e gli altri, come testimonia quanto Raimondo di Tolosa dice a Goffredo per distoglierlo dal proposito di sostituire in prima persona Tancredi, momentaneamente assente del campo, nel duello singolare con il musulmano Argante:

– Ah non sia vero
ch'in un capo s'arrischi il campo tutto!
Duce sei tu, non semplice guerriero:
publico fòra e non privato il lutto.
In te la fé s'appoggia e 'l santo impero,
per te fia il regno di Babèl distrutto.
Tu il senno sol, lo scettro solo adopra:
ponga altri poi l'ardire e 'l ferro in opra. (*Liberata* VII.62)

A ciascuno il suo, insomma: Goffredo, capo dell'intero esercito, non deve combattere, e ciò spiega perché il fallimentare tentativo del capitano di condurre un'azione bellica sia davvero un errore, come hanno giustamente osservato Chiappelli (94), Mazzacurati e Bruscaagli (*Errore*)¹⁴; tocca agli altri guerrieri, esentati da un ruolo di comando, portare avanti la battaglia. D'altra parte, l'assenza di Rinaldo, nel discorso che Tancredi rivolge all'eroe per indurlo a un allontanamento volontario dopo la funesta lite con Gernando, è rappresentata dall'immagine di un corpo mutilato:

Ben tosto fia, se pur qui contra avremo
l'arme d'Egitto o d'altro stuol pagano,
ch'assai più chiaro il tuo valore estremo
n'apparirà mentre sari lontano;
e senza te parranne il campo scemo,
quasi corpo cui tronco è braccio o mano. (*Liberata* V.50.1.6)

Il capo è Goffredo, la mano Rinaldo: per quanto l'uno sia essenziale, è nondimeno insufficiente senza la presenza dell'altro e viceversa; è il problema del dualismo, una questione molto delicata per la struttura e l'ideologia del testo perché è il punto di crisi per ciò che concerne l'unità di azione e di agente, snodo di articolati dibattiti nel Cinquecento e giuntura strategica per la definizione del genere letterario. Nelle *Lettere poetiche*, cinquanta lettere inviate dal Tasso ai revisori del poema tra il 1575 e il 1576, il rapporto tra Goffredo e Rinaldo è un argomento frequente, capace di suscitare tattiche difensive molteplici. Se da una parte la metafora

organica viene ripresa quasi per ricalco dal testo stesso – “i molti cavalieri sono considerati nel mio poema come membra d’un corpo, del quale è capo Goffredo, Rinaldo destra; sì che in un certo modo si può dire anco unità d’agente, non che d’attione” (Tasso, *Poetiche* 35) –, dall’altra rimane il fatto che il cosiddetto “eccesso di bravura” (102) di Rinaldo continui ad apparire dissonante rispetto alla dichiarata superiorità di Goffredo: è qui che, oltre a suggerire una nuova similitudine che per far passare l’eroe fatale come strumento nelle mani del capitano (360), Tasso tenta una sorta di ‘fuga’ dall’*Iliade*. Il testo omerico, solitamente utilizzato come modello autorizzante, viene abbandonato per il *Filottete* di Sofocle, opera in cui “all’espugnazione di Troia erano necessari Pirro e Filottete” (294): Achille e Agamennone, altrove termini di confronto quasi automatici per la coppia formata da Goffredo e Rinaldo, non sono nominati, come se Tasso chiedesse implicitamente di non misurare sugli eroi dell’*Iliade* i protagonisti del suo poema. Cosa ci fosse di inadeguato e potenzialmente destrutturante nel confronto con Omero, autorità ingombrante, viene rivelato qualche anno più tardi nel *Giudicio sovra la “Gerusalemme” riformata*, il testo incompiuto e pubblicato postumo che doveva accompagnare l’uscita della *Conquistata*:

E se ’l poema eroico, sí come parve ad Aristotele, somiglia il corpo d’un animale, Achille sarà in quel corpo simile ad un membro, il quale non abbia proporzione con l’altre membra, come leggiamo ne l’istorie ch’era la mano di Dario, re de’ Persiani, il quale per questa cagione fu detto “Longimano”. Era dunque Achille quasi un braccio o una mano smisurata di quell’essercito ed Agamennone quasi un capo scemo ed imperfetto [...]. (Tasso, *Giudicio* 140)

Traducendo in termini di logica simmetrica l’osservazione di Tasso circa il posto occupato da Achille nell’*Iliade*, si può affermare che l’eroe è una parte del tutto ma insieme è più grande del corpo di cui è parte: un rilievo che il poeta compie proprio mentre rivendica, poco più avanti, di aver sostituito la “discordia” e la “sproporzione” di Omero con la “proporzione” e la “concordia”. Unendo questo passo del *Giudicio* alla elusività delle *Lettere poetiche*, si ricava il profilo di un Tasso consapevole della fatica di riprendere l’archetipica struttura dell’*Iliade*, circostanza che può dimostrare quanto problemi di coerenza formale e ideologica derivassero, prima che da una compromissione col romanzesco, da una ricezione immediata dell’epica classica¹⁵. Per mantenere valido il discorso ricostruito attraverso la metafora organica di cui si è dato conto – un discorso

teso a dimostrare la differenza tra il tutto e ciascuna delle sue parti costitutive –, la simmetria non deve avere cittadinanza nel testo: più correttamente essa, se non esclusa, deve rimanere dalla parte del torto, subordinata alla logica asimmetrica di cui è espressione il capitano Goffredo (la cui superiorità, si ricordi, richiede asimmetria). Sulla base del modello omerico, questa inversione non è possibile: essendo il poema dell'ira di Achille, e dunque funzionando su processi emotivi estranei al principio aristotelico di non contraddizione che Paduano (*Scelte X-XI; Nascita 29-30*) ha già studiato rifacendosi alla teoria di Matte Blanco, l'*Iliade* si articola con, e non contro, la simmetria. Una simmetria che a livello più ampio presiede all'intero testo, poiché se l'*Iliade* come già Aristotele aveva notato (e come anche Tasso, contro alcuni lettori a lui contemporanei, sosteneva) non è il poema della guerra di Troia, ma di un suo singolo episodio, è però vero che questo episodio, il duello tra Achille e Ettore, è "risolutore" per l'assedio nel suo complesso (Baldassarri, *Sonno 79-80*). Ne consegue che la forma dell'*Iliade*, per quanto dotata di ogni crisma di epicità, risulti strutturalmente contraddittoria rispetto a una macchina testuale come quella della *Liberata*, quest'ultima tesa a far valere contro il (suo) eroe l'asimmetria in base a cui gli può essere imputato, con la sua parzialità riguardo al tutto, il torto dell'erranza. Quando Tasso sostiene di concordare con Omero nel prevedere "un cavaliere fatale e necessario", ma di distaccarsene "nel fine a ch'è drizzato il cavaliere" (*Poetiche 116*), coglie (contro se stesso) un tratto decisivo: la simmetria tra l'eroe e il collettivo è in conflitto con l'asimmetria in base a cui il fine per cui l'eroe deve combattere trascende la sua misura individuale (l'espugnazione di Gerusalemme in luogo della vendetta privata). Non contraddittoria in Omero, la struttura bi-logica "Simassi" (Matte Blanco, *Pensare 54-55*), che si organizza sulla simultaneità di asimmetria e simmetria e sembra rimandare alla non-separazione tra individuo e totalità sostenuta per l'*Iliade* da Hegel (*Estetica 1167-1169*), contrasta con il discorso etico e politico della *Liberata*. Nell'epos cristiano e collettivo di Tasso la parte non deve coincidere con l'insieme, e soprattutto (correlativamente) tempo e spazio devono contare: il qui-ora della missione, per caricarsi di significato e potersi inquadrare in un'assiologia, deve opporsi a un non-qui/non-ora, esattamente ciò che la simmetria dal canto suo non permette. Tutto ciò che nel poema di Tasso contrasta con questa rigida cartografia, dovrebbe iscriversi nel peccato e non trovare soddisfazione, ma questo, almeno per come la *Liberata* è stata letta per secoli, non accade. La relazione dell'eroe con Armida, che

lo aveva tenuto nella periferia romanzesca delle Isole Fortunate, non si spegne definitivamente, ritornando in piena evidenza nelle fasi conclusive del racconto fino alla riconciliazione finale. Nell'ultima sezione del poema, bellica e corale, riaffiora l'amore, sentimento individuale che, prima in contrasto con l'impresa collettiva, ne risulta ora strettamente intrecciato: se le gesta di Goffredo si mantengono sempre in linea con lo scopo della liberazione, le azioni militari di Rinaldo non si lasciano del tutto distinguere dalla riemergente trama amorosa. L'uccisione stessa di Solimano, evento in certo modo decisivo anche se non di per sé risolutore della guerra, è compiuta da Rinaldo in mezzo a due duelli di altro segno, che oppongono l'eroe crociato ad Adrasto prima e a Tisaferno poi, entrambi sedicenti difensori di Armida. Sull'onda di queste imprese, Rinaldo raggiunge la stessa Armida e vi si ricongiunge. Può essere utile un confronto tra il modo in cui Rinaldo e Goffredo smettono di combattere; Rinaldo:

Qui pon fine a le morti, e in quel caldo
disdegno marzial par che s'attuti.
Placido è fatto, e gli si reca mente
la donna che fuggia sola e dolente. (*Liberata* XX.121.5-8)

Goffredo:

Né pur deposto il sanguinoso manto,
viene al tempio con gli altri il sommo duce;
e qui l'arme sospende e qui devoto
il gran Sepolcro adora e scioglie il voto. (*Liberata* XX. 144.5-8)

Insieme con la chiusura circolare del capitano sul centro che il Sepolcro rappresenta, si realizza il movimento che porta Rinaldo nel non-centro del suo investimento emotivo privato: non più la periferia del romanzesco, interdetta perché separata dal campo, ma un luogo compossibile e appena appartato¹⁶. Jo Ann Cavallo (*Armida* 112-114) ha scritto che se l'amore di Rinaldo è una parentesi nella guerra, la riconciliazione testimonia che la guerra è una parentesi nell'amore stesso¹⁷; non a caso una simmetria, e una simmetria che proprio lo spazio rivela: il non-qui/non-ora della riconciliazione è adesso interno al qui-ora della missione epica e a essa non più esterno e contrario. Contraddittorio, forse, ma non per questo proibito: il centro/non-centro è il collasso di una differenza tra il qui e l'altrove e delle differenze che, attraverso l'insistito discorso spaziale analizzato in prece-

denza, a questi due poli erano riconducibili. Senza la differenza spaziale che l'equivalenza di *topia* ed *eterotopia* ora nega, ciò che era esterno torna a costituire corpo unico con l'interno, a lavorare da dentro (e non a contestarne da fuori) la stabilità. Lo spazio della *Liberata*, da diviso in due che era, diventa doppio in se stesso: non più distinto in una parte virtuosa ed epica e in una viziosa e romanzesca, ma tutto epico e tutto romanzesco insieme e così indisponibile a distinguere il pubblico dal privato, il sacro dal profano, il collettivo dall'individuale, il superiore dall'inferiore, l'ortodossia dall'eterodossia. Che Tasso si fosse convinto a espungere l'episodio del ricongiungimento tra Rinaldo e Armida (Poma 87-144, 165-177) – del resto criticato nel corso della “revisione romana” – potrebbe costituire la conferma del tentativo di proteggere un congegno quasi perfetto, ma capace nel finale di tradire la sua natura ibrida e intrinsecamente contraddittoria, con annessa possibilità di effetti retroattivi sull'interpretazione globale del poema e delle sue delicate assologie.

E tuttavia la razionalizzazione dell'asimmetria era destinata a durare poco, senza per giunta vedere mai la luce per le note vicissitudini editoriali del testo. Contro l'apparente carattere radicale delle modifiche almeno nella storia di Armida, l'esito della *Conquistata* conferma l'inscindibilità di centro e non-centro, di spazio e non-spazio nella sua articolazione. L'abbandono della periferia romanzesca dell'amore, avvicinata a Gerusalemme rispetto alle Isole Fortunate della *Liberata*, non basta più a Riccardo (l'erede di Rinaldo) per tornare al centro: lasciata per sempre Armida in catene presso una rupe (*Conquistata* libro XIII), l'eroe rimane per diversi libri ai margini della scena epica, finché la morte dell'amico Rupert, in pedissequo ricalco dell'*Iliade*, non lo riporta nel cuore della battaglia. Nella precoce interdizione del periferico, si riallarga lo spazio per il non-centro in cui Riccardo, guarito dall'amore, continua a trovar posto prima che una nuova passione privata come il desiderio di vendicare il compagno ucciso riesca a smuoverlo. Il *qui* della guerra di tutti e l'*altrove* dell'avventura del singolo non sono le categorie attraverso cui Riccardo ritaglia il mondo: un movente individuale, diverso ma amoroso in entrambi i casi, prima lo allontana dalla guerra e poi a questa lo riporta; il valore, privato, è lo stesso, e lo stesso, nella prospettiva dell'eroe, è lo spazio. L'identità tra luoghi diversi che vale per l'eroe fa tutt'uno con la logica simmetrica di cui egli è incarnazione. La mossa operata da Tasso per scongiurare questa logica destabilizzante consiste stavolta nell'accrescere l'autorità del capitano Goffredo¹⁸, una contromisura insufficiente perché addi-

rittura contraddittoria al modello cui in modo ancora più esplicito rispetto alla *Liberata* il testo è ispirato: sembra davvero impossibile che un poema informato all'*Iliade* possa coerentemente dare torto all'eroe (funzione-Achille) e far prevalere il capitano (funzione-Agamennone). Il non-centro, compreso nella *Liberata*, ritorna nella *Conquistata* a testimoniare una contraddizione costitutiva dell'epos: la simultaneità dell'asimmetria, il principio che consente la fondazione di una assiologia legata allo spazio, e della simmetria, il principio che, negando lo spazio, produce il crollo di quella stessa assiologia.

L'esito della *Conquistata*, poema che un programma poetico mutato di segno spinge Tasso a ricalcare per larghi tratti sull'*Iliade*, consente di vedere con una certa chiarezza che periferia e non-centro sono sì in relazione di complementarietà, ma non per questo sono la stessa cosa: il limbo in cui Riccardo si situa dall'abbandono di Armida al reintegro suscitato dalla vendetta è al di là di un'opposizione tra centro e periferia. Il modulo dell'*Iliade* vale tanto a consentire un'operazione di investimento di significati sullo spazio (e sarà la prospettiva di Goffredo) col prevedere un centro necessario, quanto a minare la categoria dello spazio con la presenza di un eroe che è parte di un tutto e di cui il tutto è parte (e sarà la prospettiva di Riccardo). Che l'eroe sia fondamentale per il compimento dell'impresa – e ciò è vero, pur se in misura diversa, per entrambi i poemi tassiani – indica che la sua prospettiva non può essere frustrata del tutto. Ciò comporta, in termini spaziali, che lo spazio ci sia e non ci sia, che l'unità di luogo conti e non conti. Leggere l'assenza di spazio caratteristica della simmetria dell'eroe come romanzesca infrazione all'unità di luogo, allora, equivale ad assumere il punto di vista del capitano Goffredo che, per quanto dichiaratamente vincente, non potrebbe risultare vincitore in autonomia. C'è bisogno del capitano e dell'eroe, c'è bisogno dell'asimmetria e della simmetria; c'è bisogno, cioè, di affermare la differenza tra parte e tutto che permette al capitano di essere tale e c'è bisogno di negare questa differenza percorrendo la relazione di asimmetria nei suoi due sensi contemporaneamente; c'è bisogno, ancora, di separare lo spazio del dovere pubblico da quello del piacere privato ma insieme di non riconoscere vitalità al concetto di spazio e con esso alla differenza tra queste due istanze; c'è bisogno, infine, di distinguere l'epica dell'ideologia regnante dal romanzo delle passioni, per usare le parole di Güntert, ma pure di riconoscere vitalità a una logica che, in ultima analisi, non lascia la possibilità di separare con nettezza un termine dall'altro. Parlare di romanzo, anzi, è

già adottare la logica asimmetrica funzionale a dividere in due parti ciò che, prima, è doppio in se stesso: è nella prospettiva del capitano che l'eccedenza costitutiva dell'eroe finisce nell'altrove del romanzesco, ma il concetto di 'altrove', se vale la simmetria, è qualcosa di impossibile. Lo spazio diviso ma compossibile del finale della *Liberata* e lo spazio a tre termini della *Conquistata* (centro, non-centro, periferia) dimostrano che l'opposizione centro-periferia non è adatta, da sola, a leggere l'articolazione spaziale e assiologica del testo: manifestazione di uno strumento binario, essa costringe l'eccedenza dell'eroe rispetto alla logica binaria e aristotelica a trovare posto in uno schema che non lo può mai contenere o che, quando lo contiene, ne cancella e addomestica lo statuto¹⁹. In questa ottica, dove l'eroe può soltanto essere deviante rispetto alla funzione-capitano o a essa subordinato, si perdono le sue più autentiche ragioni, spazializzate in un binomio qui-altrove che le tradisce in un polo come nell'altro; e si perde pure la forma del testo, che malgrado un'esibita assunzione dell'asimmetria non esclude il principio simmetrico. Una volta che si scelga la logica asimmetrica, coincidente con quella del capitano, non si può far altro che leggere il testo secondo la sua prospettiva oppure tentare di rovesciarla invertendo il segno dell'opposizione; e tuttavia mettersi dalla parte del 'qui' oppure situarsi nell'altrove non varrà a cambiare la struttura della relazione qui-altrove, ma soltanto a privilegiarne il *recto* o il *verso*. La preferenza per uno o per l'altro, insomma, non abilita a comprendere la presenza dell'uno e dell'altro dentro lo stesso: la contraddizione si acquieta in contrarietà, l'unità di luogo si oppone alla meravigliosa varietà che non la destabilizza, ma la conferma e le lascia l'impressione, parziale, di essere pura e davvero "una" al suo interno.

Battere la strada dell'*Iliade* non vale ad attingere un'unità di luogo che una lettura posteriore ha elevato a suo carattere costitutivo, quanto, piuttosto, a recuperare una struttura spaziale e a-spaziale insieme, per tradurre in topico il conflitto tra punti di vista che dà forma al testo omerico (Jackson 10). Per Tasso, quasi beffardamente, ciò comporta che la *Conquistata*, mentre chiude i conti col romanzo, si riapra con maggiore evidenza alle ambiguità originarie dell'epica (circostanza che, senza voler suggerire rivalutazioni, dovrebbe incoraggiare una lettura sempre più problematica del testo riformato)²⁰; per l'epica, invece, la convivenza di asimmetria e simmetria indica uno statuto aporetico del genere, forse non del tutto disponibile a lasciarsi leggere come polo omogeneo, monologico e quasi non-interpretabile in opposizione alla polifonia e al dialogismo del romanzo²¹.



- 1 La distinzione in due parti, una riconducibile all'*Odissea* e l'altra all'*Iliade*, non deve essere intesa in modo troppo rigido, secondo quanto già suggeriva lo studio di Knauer: su un piano di macrostrutture, tuttavia, e in particolare per il discorso sullo spazio affrontato qui, essa conserva piena validità, come testimonia l'uso che ne viene fatto da Quint.
- 2 Questo tipo di lettura è stato da Conte ulteriormente sviluppato in uno studio successivo (*Virgilio*) cui si rinvia.
- 3 Per la coppia *euforia-disforia*, che indica un investimento assiologico sulla partitura spaziale, mi sono servito dei lavori di Cavicchioli e di Marrone.
- 4 Sul dibattito teorico, oltre ai lavori già citati di Baldassarri e Javitch, si vedano altri tre articoli dello stesso Javitch (*Assimilation; Italian Epic; Spettro*) e inoltre Sberlati e il classico Weinberg; sullo stesso periodo, ma con maggiore attenzione ai testi, anche Jossa e Sacchi.
- 5 Utile, su *unità e varietà*, l'articolo di Rasi.
- 6 Per la suggestione cinematografica rinvio a Bruscaagli (*Stagioni* 194-195).
- 7 Precisando che, in questo contesto, *romanzo* significa *romance* (a differenza dell'italiano usato nel testo, l'inglese consente di distinguere tra *romance* e *novel*), per la lettura cui si allude si rinvia agli studi di Zatti (*Ombra; Modo*) a loro volta debitori dell'impostazione di Quint.
- 8 Anche se non direttamente presupposta qui, l'opera di Orlando resta un momento fondamentale per la conoscenza del lavoro di Matte Blanco. Nel presente articolo è più forte il riferimento alla lettura della figura dell'eroe epico fornite da Paduano (*Scelte; Nascita*) anch'esse ispirate al lavoro dello psicoanalista cileno.
- 9 Per una lettura che può essere ricondotta allo schema oppositivo si veda Bartlett Giamatti (179-210).
- 10 Tra i contributi di maggiore interesse si vedano Farinelli (36-44), Genot e Residori (*Mago*); di quest'ultimo va segnalato anche un recente profilo (*Tasso*), tra i lavori più felicemente attenti, nelle sezioni dedicate al poema, a non radicalizzare l'opposizione tra *epica* e *romanzo* su cui ci si concentra qui in prospettiva spaziale.
- 11 Se è vero che Larivaille (79) presenta il suo modello quadripartito con estremi flessibili – *introduzione* (I-III/IV), *perturbazione* (III/IV-X/XI), *rivolgimento* (X/XI-XVII/XVIII, *fine* XVII/XVIII-XX) – correggendo lo schema

di Raimondi (elaborato a partire da una suggestione di Leo Pollmann: I-III, IV-VIII, IX-XII, XIII-XVII, XVII-XX), la proposta di Gigante (I-III, IV-XIII, XIV-XVIII, XIX-XX), che a sua volta modifica leggermente quella dello stesso Larivaille, torna molto vicina alla tripartizione di Baldassarri, poiché ne rispetta le due cesure principali (concilio di demoni del IV canto e pioggia ristoratrice del XIII, quelle, come si allude nel testo, su cui di più insisteva Tasso nelle lettere) e ve ne aggiunge un'altra che non ha un carattere di discontinuità altrettanto forte.

- 12 A differenza di quanto valeva nella nota 7, questa volta *romanzo* significa *novel*. Per l'epica, tuttavia, il risultato non è diverso: l'impianto oppositivo, ancora di più rispetto al caso del Cinquecento, ne produce una concezione teorica così schematica che, soprattutto in Bachtin, rischia di essere caricaturale (Zatti, *Epica* 20). Un'immagine di questo tipo, anche solo per contrasto, sembra resistere talvolta in studi sul romanzo ispirati allo stesso Bachtin (Bertoni 13), le formulazioni del quale tendono talaltra a essere opportunamente ridimensionate (Mazzoni 383); nel suo grande libro sull'epica moderna, Moretti presenta molte osservazioni di rilievo su questa forma che probabilmente non sarebbe impossibile in via retrospettiva far valere, almeno in alcuni casi, anche per l'epica di cui si discute qui: è, in fondo, la tesi di Farrell, che parla infatti di "epica dialogica" opponendosi a un'idea di epos stereotipata e condizionata da Hegel, Lukács, Auerbach e, appunto, Bachtin (290). Il solo rilievo che proporrei consiste nel fatto che le responsabilità dei teorici citati da Farrell vanno distinte: infatti sul concetto di epos, mentre i lavori di Lukács e Bachtin pesano molto, sembra più sfumato il ruolo di Auerbach. E per Hegel, in particolare, suggerirei l'ipotesi che si sconti una ricezione troppo spesso limitata all'*Estetica* o a una sua parte, laddove altri testi del filosofo (*Scritti*) potrebbero procurare strumenti concettuali utili a una correzione, per così dire, *interna*. Mi rendo conto che sono questioni da riservare ad altre sedi: nel frattempo mi permetto di rinviare, per un approfondimento comunque ancora parziale, al mio articolo citato in bibliografia sulla forma epica studiata in riferimento al controverso episodio tassiano di Olindo e Sofronia.
- 13 Sulla metafora del corpo nella *Liberata*, seppure di taglio differente, si vedano gli importanti contributi di Stephens (*Saint Paul; Metaphor*).
- 14 L'articolo di Brusca gli è ripubblicato anche nella *Lettura* curata da Tomasi, circostanza che permette di segnalare l'utilità di questo strumento per l'analisi della *Liberata*. Sull'"errore" di Goffredo è tornato da ultimo Godard (*Sur l'"erreur"*), contestando l'idea che di "errore" si tratti: questa lettura, per quanto forse meno convincente sul piano della struttura complessiva del poema e in particolare del rapporto tra Goffredo e Rinaldo, non è priva di interesse, e fornisce elementi utili a definire l'*ethos* del capitano (tradizionalmente problematico perché troppo spesso inteso come non problematico).

- 15 Sulle necessità nel Cinquecento di correggere Omero nell'atto stesso di recuperarlo, gesto non esente da tratti potenzialmente aporetici, si veda il fondamentale Baldassarri (*Sonno*), cui va aggiunto, ancora sulle riscritture rinascimentali dell'epica classica, Greene; sulle ambiguità che il trapianto doveva comportare in termini di *tempo*, si veda il saggio di Chemello, mentre sulle difficoltà di adattare al monoteismo cristiano un genere sorto nel politeismo pagano, e su quest'ultimo strutturato, si veda il recente bel libro di Gregory.
- 16 Una suggestione sulla presenza di un "terzo spazio" nella *Liberata*, ma in riferimento al duello, viene da Erspamer (149). Al lettore attuale la nozione di "terzo spazio" ricorda il lavoro di Bhabha e più in generale il ricco dibattito sullo spazio nella narrazione per cui rinvio a Benvenuti e Ceserani (108-112) e prima a Maxia e soprattutto a Iacoli (29-60).
- 17 Cavallo ha poi ripreso e sviluppato l'idea di fondo dell'articolo citato in un volume successivo (*Romance Epics*) cui si rinvia per una lettura più ampia dell'epica cavalleresca.
- 18 Concordo con Gigante ("Vincer pariami..." 73-74) nel ritenere che l'autorità di Goffredo venga accentuata nel poema riformato. Sulla trasformazione della figura di Goffredo nel poema riformato si veda anche Godard (*Du "capitano"*).
- 19 Suggestiva, e utile per la lettura qui proposta, la fisionomia dell'eroe tracciata da Wu Ming 4.
- 20 Lettura problematica che, in modalità diverse, negli ultimi anni è stata già proficuamente condotta da Gigante ("Vincer pariami..."), Residori (*Idea*) e Baldassarri (*Sulla "Gerusalemme conquistata"*).
- 21 Un tentativo di estremo interesse metodologico nella definizione delle categorie di *epica* e *romanzo*, ma in riferimento al Medioevo (e dunque a canzoni di gesta e romanzi cortesi), è stato condotto da Schaeffer.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. A cura di Cesare Segre. Milano: Arnoldo Mondadori, 1976.
- Aristotele. *Poetica*. Roma-Bari: Laterza, 1998.
- Bachtin, Michail. “Epos e romanzo”. In Id. *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi, 1979, 445-482.
- Baldassarri, Guido. “*Inferno*” e “*Cielo*”. *Tipologia e funzione del “meraviglioso” nella “Liberata”*. Roma: Bulzoni, 1977.
- . *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*. Roma: Bulzoni, 1982.
- . “Introduzione ai *Discorsi dell’arte poetica*”. *Studi Tassiani* 25 (1977): 5-38.
- . “La prima formazione delle idee tassiane sulla poetica”. In Da Pozzo, Giovanni (a cura di). *Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*. Venezia: Il Cardo, 1995, 63-66.
- . “Sulla “Gerusalemme conquistata””. In Puggioni, Roberto (a cura di). *Ricerche tassiane*. Atti del Convegno di Studi – Cagliari, 21-22 ottobre 2005. Roma: Bulzoni, 2009, pp. 159-172.
- Bartlett Giamatti, Angelo. *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*. Princeton: Princeton UP, 1969.
- Benvenuti, Giuliana, e Ceserani, Remo. *La letteratura nell’età globale*. Bologna: il Mulino, 2009.
- Bertoni, Federico. *Romanzo*. Scandicci: La Nuova Italia, 1998.
- Bhabha, Homi K. *I luoghi della cultura*. Roma: Meltemi, 2001.
- Bruscagli, Riccardo. *Stagioni della civiltà estense*. Pisa: Nistri-Lischi, 1983.
- . “L’errore di Goffredo (*Gerusalemme liberata*, XI)”. *Studi Tassiani* 40-41 (1992-1993): 207-302.
- Carlino, Marcello. *Poetica*. Napoli: Guida, 2011.
- Cavallo, Jo Ann. “Armida: la funzione della donna-maga nell’epica tassiana”. In Venturi, Gianni (a cura di). *Torquato Tasso e la cultura estense*. Firenze: Olschki, 1999, 99-114.
- . *The Romance Epics of Boiardo, Ariosto, and Tasso. From Public Duty to Private Pleasure*. Toronto-Buffalo-London: Toronto UP, 2004.
- Cavicchioli, Sandra. *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*. Milano: Bompiani, 2002.

- Ceserani, Remo. "Due modelli culturali e narrativi nell'*Orlando furioso*". *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 161.516 (1984): 481-506.
- Chemello, Adriana. "Tempo lineare vs tempo circolare. La codificazione del "tempo epico" nel Cinquecento". In Baldassarri, Guido (a cura di). *Quasi un piccolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*. Milano: Unicopli, 1982, 57-90.
- Chiappelli, Fredi. *Il conoscitore del caos. Una "vis abdita" nel linguaggio tascosco*. Roma: Bulzoni, 1981.
- Confalonieri, Corrado. "Membra disiecta. Olindo e Sofronia e l'epica dell'imperfezione". In Gardini, Michela (a cura di). *Il frammento. Elephant & Castle 7* (2012): 5-26. http://cav.unibg.it/elephant_castle.
- Conte, Gian Biagio. *Virgilio. Il genere e i suoi confini*. Milano: Garzanti, 1984.
- . *Virgilio. L'epica del sentimento*. Torino: Einaudi, 2007.
- Erspamer, Francesco. *La biblioteca di Don Ferrante. Duello e onore nella cultura del Cinquecento*. Roma: Bulzoni, 1982.
- Farinelli, Franco. *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*. Scandicci: La Nuova Italia, 1992.
- Farrell, Joseph. "Walcott's *Omeros*. The Classical Epic in a Postmodern World". In Beissinger, Margaret, Tylus, Jane, and Wofford, Susanne (eds.). *Epic Traditions in the Contemporary World. The Poetics of Community*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1999, 270-296.
- Fusillo, Massimo. "Fra epica e romanzo". In Moretti, Franco (a cura di). *Il romanzo*, vol. 2, *Le forme*. Torino: Einaudi, 2002, 5-34.
- . *Estetica della letteratura*. Bologna: il Mulino, 2009.
- Genette, Gérard. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi, 1997.
- Genot, Gérard. "*I gran giochi del caso e della sorte*". *Saggio sulla topologia funzionale della "Gerusalemme Liberata"*. Nanterre: Institut d'études italiennes, 1974.
- Gigante, Tasso. "*Vincer pariami più sé stessa antica*". *La "Gerusalemme Conquistata" nel mondo poetico di Torquato Tasso*. Napoli: Bibliopolis, 1996.
- . *Tasso*. Roma: Salerno Editrice, 2007.
- Godard, Alain. *Du "capitano" au "cavalier sovrano". Godefroi de Bouillon dans la "Jérusalem conquise". Réécritures 3. Commentaires, parodies, variations dans la poésie italienne de la Renaissance*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle-Centre de Recherche sur la Renaissance Italienne, 1987, 205-264.
- . "Sur l'"erreur" de Godefroi (*Jérusalem délivrée*, chant XI)". *Italiae* 11 (2007): 37-55.
- Greene, Thomas M. *The Descent from Heaven. A Study in Epic Continuity*. New Haven: Yale UP, 1963.
- Gregory, Tobias. *From Many Gods to One. Divine Action in Renaissance Epic*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2006.

- Greimas, Algirdas Julien. *Per una semiotica topologica*. In Id., *Semiotica e scienze sociali*. A cura di Dario Corno. Torino: Centro Scientifico Editore, 1991, 125-154.
- Güntert, Georges. *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni. Saggio sulla "Gerusalemme Liberata"*. Pisa: Pacini, 1989.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetica*. A cura di Nicolao Merker. Torino: Einaudi, 1967.
- . *Scritti teologici giovanili*. A cura di Edoardo Mirri. Napoli: Guida, 1972.
- Iacoli, Giulio. *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*. Roma: Carocci, 2008.
- Jackson, William Thomas Obdell. *The Hero and the King. An Epic Theme*. New York: Columbia UP, 1982.
- Javitch, Daniel. "La nascita della teoria dei generi poetici nel Cinquecento". *Italianistica* 27.2 (1998): 177-197.
- . "Dietro la maschera dell'aristotelismo: innovazioni teoriche nei *Discorsi dell'arte poetica*". In Venturi, Gianni (a cura di). *Torquato Tasso e la cultura estense*. Firenze: Olschki, 1999, 523-533.
- . "The assimilation of Aristotle's 'Poetics' in sixteenth-century Italy". In Norton, Glyn P. (ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 3, The Renaissance. Cambridge: Cambridge UP, 1999, 53-65.
- . "Italian Epic Theory". In Norton, Glyn P. (ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 3, The Renaissance. Cambridge: Cambridge UP, 1999, 205-215.
- . "Lo spettro del romanzo nella teoria sull'epica del sedicesimo secolo". *Rinascimento* 43 (2003), 159-176.
- . "Reconsidering the Last Part of *Orlando Furioso*: Romance to the Bitter End". *Modern Language Quarterly* 71.4 (2010): 385-405.
- Jossa, Stefano. *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*. Roma: Carocci, 2002.
- Knauer, Georg Nicolaus. *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1964.
- Larivaille, Paul. *Poesia e ideologia. Letture della "Gerusalemme liberata"*. Napoli: Liguori, 1987.
- Lukács, György. *Teoria del romanzo*. Roma: Newton Compton, 1972.
- Marrone, Gianfranco. *Introduzione alla semiotica del testo*. Roma-Bari: Laterza, 2011.
- Matte Blanco, Ignacio. *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*. Torino: Einaudi, 2000.
- . *Pensare, sentire, essere. Riflessioni cliniche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo*. Torino: Einaudi, 1995.
- Maxia, Sandro (a cura di). *Letteratura e spazio. Moderna* 9.1 (2007), numero monografico.

- Mazzacurati, Giancarlo. "Dall'eroe errante al funzionario di Dio". In Id., *Rinascimenti in transito*. Roma: Bulzoni, 1996, 79-88.
- Mazzoni, Guido. *Teoria del romanzo*. Bologna: il Mulino, 2011.
- Moretti, Franco. *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine"*. Torino: Einaudi, 1994.
- Omero. *Iliade*. Torino: Einaudi-Gallimard, 1997.
- . *Odissea*. A cura di Guido Paduano. Torino: Einaudi, 2010.
- Orlando, Francesco. *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. Nuova ed. ampliata. Torino: Einaudi, 1997.
- Paduano, Guido. "Le scelte di Achille". In Omero. *Iliade*. Torino, Einaudi-Gallimard, 1997, IX-XLIX.
- . *La nascita dell'eroe. Achille, Odisseo, Enea: le origini della cultura occidentale*. Milano: BUR, 2008.
- Poma, Luigi. *Studi sul testo della "Gerusalemme liberata"*. Bologna: CLUEB, 2005.
- Quint, David. *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*. Princeton: Princeton UP, 1993.
- Raimondi, Ezio. *Poesia come retorica*. Firenze: Olschki, 1980.
- Rasi, Donatella. "Diacronie cinquecentesche. "Unità" e "varietà", "verità" e "finzione" nella "favola epica"". In Baldassarri, Guido (a cura di). *Quasi un picciolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*. Milano: Unicopli, 1982, 31-56.
- Residori, Matteo. "Il Mago d'Ascalona e gli spazi del romanzo nella *Liberata*". *Italianistica* 24 (1995): 453-471.
- . *L'Ida del Poema. Studio sulla "Gerusalemme conquistata" di Torquato Tasso*. Pisa: Scuola Normale Superiore, 2004.
- . *Tasso*. Bologna: il Mulino, 2009.
- Sacchi, Guido. *Fra Ariosto e Tasso. Vicende del poema narrativo*. Pisa: Edizioni della Normale, 2006.
- Savoia, Francesca. "Notes on the Metaphor of the Body in the "Gerusalemme liberata"". In Del Giudice, Luisa (ed.). *Western Jerusalem. University of California Studies on Tasso*. New York: Out of London Press, 1984, 57-70.
- Sberlati, Francesco. *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*. Roma: Bulzoni, 2001.
- Schaeffer, Jean-Marie. "Du texte au genre. Notes sur la problématique générique". *Poétique* 53 (1983): 3-18.
- Segre, Cesare. *Poetica*. In Id., *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi, 1985, 280-306.
- Stephens, Walter. "Saint Paul Among the Amazons. Gender and Authority in *Gerusalemme liberata*". In Brownlee, Kevin and Stephens, Walter. *Discourses of Authority in Medieval and Renaissance Literature*. Hanover and London: University Press of New England, 1989, 169-200.

- . “Metaphor, Sacrament, and the Problem of Allegory in *Gerusalemme liberata*”. *I Tatti Studies* 4 (1991): 217-247.
- Tasso, Torquato. *Gerusalemme conquistata*. A cura di Luigi Bonfigli. Bari: Laterza, 1934.
- . *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. A cura di Luigi Poma. Bari: Laterza, 1964.
- . *Gerusalemme liberata*. A cura di Lanfranco Caretti. Milano: Arnoldo Mondadori, 1979.
- . *Lettere poetiche*. A cura di Carla Molinari. Parma: Guanda-Fondazione Pietro Bembo, 1995.
- . *Giudicio sovra la “Gerusalemme” riformata*. A cura di Claudio Gigante. Roma: Salerno Editrice, 2000.
- Tomasi, Franco (a cura di). *Lettura della “Gerusalemme liberata”*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2005.
- Virgilio, Publio Marone. *Eneide*. Venezia: Marsilio, 1998.
- Weinberg, Bernard. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.
- Wu Ming 4. *L'eroe imperfetto*. Milano: Bompiani, 2010.
- Zatti, Sergio. *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla “Gerusalemme liberata”*. Milano: il Saggiatore, 1983.
- . *Il “Furioso” fra epos e romanzo*. Lucca: Maria Pacini Fazzi, 1990.
- . *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*. Milano: Bruno Mondadori, 1995.
- . *Il modo epico*. Roma-Bari: Laterza, 2000.
- . “L'epica”. *Rassegna europea di letteratura italiana* 38 (2011): 19-43.