

316000
084785 (made)
307 Italia Ein.
(A. 18)
E

Storia d'Italia

Annali 18

Guerra e pace

A cura di Walter Barberis



Giulio Einaudi editore

- p. 143 3. I fratelli Sangallo: il baluardo e le sue prime soluzioni
 147 4. Peruzzi e Michelangelo: l'aggiornamento delle preesistenze e le opere in terra
 151 5. Antonio da Sangallo il Giovane, Michele Sanmicheli, Gian Giacomo d'Acaya: ragioni di guerra e ragioni di architettura

FILIPPO CAMEROTA

- 169 Le scienze della guerra
 171 1. Il disegno del territorio
 175 2. "Prospectiva mechanica": una «nuova maniera di levar piante»
 181 3. Il compasso geometrico e militare
 185 4. La nuova scienza balistica
 189 5. "Machinatio": dalla pratica dell'assedio alla teoria meccanica

LINA BOLZONI

«O maledetto, o abominoso ordigno»: la rappresentazione della guerra nel poema epico-cavalleresco

- 201 1. Le armi e gli amori nell'«Orlando innamorato»
 213 2. «O maledetto, o abominoso ordigno»: l'«allora» della favola e l'«ora» delle guerre nell'«Orlando Furioso»
 228 3. Le «arme pietose» della «Gerusalemme liberata»
 240 4. Un poema epico di pace: l'«Adone»

SERGIO MAMINO

- 251 Una guerra per l'arte: modelli e motivazioni della raffigurazione rinascimentale di battaglie

PIERO DEL NEGRO

Una lingua per la guerra: il Rinascimento militare italiano

- 301 1. Francesco Algarotti, Giangiacomo Leonardi e la ricchezza della lingua militare italiana
 306 2. All'ombra della Francia: il lessico italiano per la guerra nel Duecento
 311 3. La svolta del Trecento: l'alba del modello militare italiano
 316 4. Il Quattrocento: il secolo dell'Italia militare
 319 5. Il Cinquecento: l'egemonia culturale e il declino politico-militare dell'Italia
 332 6. Il Seicento: la crisi

CORRADO VIVANTI

- 339 «Iustitia et armi» nell'Italia di Machiavelli
 340 1. «Certi minori uccelli di rapina...»
 343 2. Due metafore della disgregazione: «popolo» e «grandi»
 345 3. La commistione fra pubblico e privato

Nel sistema dei generi poetici che si consolida tra Cinque e Seicento, la guerra ha un suo luogo deputato: il poema epico-cavalleresco, che qui ripercorreremo attraverso i suoi autori classici: Boiardo, Ariosto, Tasso, Marino. Ma proprio in questo luogo deputato, come è noto, le armi si presentano strettamente legate agli amori, in un nesso che viene di volta in volta esaltato come vitale, denunciato come antitetico, o riproposto in chiave spudoratamente ossimorica. Partiremo di qui, da questa endiadi fondante del genere, per vedere quale consistenza abbia effettivamente la rappresentazione della guerra (e quindi la caratterizzazione del nemico, la presenza dell'attualità, in particolare delle guerre reali, passate e contemporanee) e come i modi della rappresentazione si intreccino con le soluzioni formali, con i modelli narrativi di volta in volta adottati.

1. *Le armi e gli amori nell'«Orlando innamorato».*

Le battaglie e i duelli non mancano certo nell'*Orlando innamorato* (o meglio nell'*Innamoramento de Orlando*)¹, ma nello stesso tempo veniamo subito avvertiti che la guerra che vediamo combattere in tutte le sue varianti possibili è anche l'immagine di un'altra guerra, ben più potente e universale, e cioè la guerra d'amore. Con un distanziamento malizioso dalla tradizione medievale, incarnata dal testo di Turpino, Boiardo ci dice subito che lui racconta una storia da quest'ultimo censurata (I, I, 2-3):

¹ Cfr., anche per la bibliografia, l'edizione critica M. M. BOIARDO, *L'innamoramento de Orlando*, a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, Milano-Napoli 1999, da cui deriviamo le citazioni. Cfr. inoltre ID., *Orlando innamorato*, a cura di R. Bruscaagli, Torino 1995; R. BRUSCAGLI, *Stagioni della civiltà estense*, Pisa 1983 e C. MICOCCHI, *Orlando Innamorato*, in *Letteratura italiana. Le opere*, I. *Dalle origini al Cinquecento*, Torino 1992, pp. 823-68. Per le vicende editoriali del poema, cfr. il catalogo della mostra bibliografica *I libri di «Orlando Innamorato»*, Ferrara 1987, e N. HARRIS, *Bibliografia dell'«Orlando Innamorato»*, Modena 1988.

Non vi para, signor, maraviglioso
 odir contar de Orlando innamorato,
 ché qualunque nel mondo è piú orgoglioso
 è da Amor vinto, al tuto e suiugato;
 né forte braccio, né ardire animoso,
 né scudo o maglia, né brando afilato,
 né altra possanza può mai far difesa
 che al fin non sia da Amor batuta e presa.

Questa novella è nota a poca gente,
 perché Turpino istesso la nascose,
 credendo forsi a quel Conte valente
 esser le sue scritture dispettose,
 poi che contra ad Amor pur fu perdente
 colui che vinse tutte l'altre cose:
 dico de Orlando, il cavalier adato.
 Non piú parole hormai, veniamo al fato.

Il tema del rovesciamento indotto dalla guerra d'amore è ripreso poco dopo, nelle considerazioni che lo stesso Orlando rivolge a se stesso (I, I, 30):

«Ahi pacio Orlando!» nel suo cor dicía
 «Comme te lassi a voglia traportare!
 Non vedi tu lo error che te disvía,
 e tanto contra a Dio te fa fallare?
 Dove mi mena la Fortuna mia!
 Vedome preso e non mi posso aitare;
 io che stimava tutto il mondo nulla,
 santia arme vinto son da una fanciulla.

Accanto al rovesciamento paradossale dei rapporti di forza², c'è un altro elemento che, nelle parole di Orlando, caratterizza la guerra d'amore: l'errore, inteso sia in senso morale che strutturale. È proprio per amore che i cavalieri *erranti* andranno lontano dal campo di battaglia, lontano dal dovere da compiere, facendosi sedurre dai molti volti, dalle labirintiche vie dell'avventura. In questa logica centrifuga lo sguardo della donna diventa forza irresistibile di attrazione, tanto che il morire stesso in battaglia si tramuta in una metafora poetica, diventa attuazione di uno di quei "miracoli d'amore" che la tradizione lirica declinava in tut-

² La potenza dell'Amore si rivela anche nei confronti delle armi magiche, che in genere vengono presentate come del tutto compatibili con il codice cavalleresco: alla fontana di Merlino, Rinaldo si incontra con il dio Amore in persona, accompagnato dalle tre Grazie, che lo colpiscono con rose, gigli, viole, giacinti; contro quei colpi, le arme fatate si rivelano del tutto impotenti (II, XV, 47-48). A sua volta la scarsa potenza sessuale di Orlando dilata ironicamente il tema dell'impotenza del paladino nei confronti dell'amore (cfr. I, III, 71 e I, XXIV, 44). Berni, nel rifacimento del poema, declinerà il tema nel senso dell'omosessualità (cfr. E. WEAVER, *Erotic Language and Imagery in Francesco Berni's Rifacimento*, in «Modern Language Notes», 99 [1984], n. 1, pp. 80-100).

te le loro virtuosistiche variazioni. Così ad esempio ragiona Sacripante, che sta per soccombere sotto i colpi di Agricane (I, XI, 12-13):

Vero è che Sacripante sta pur pegio,
 perché versa piú sangue il fianco fore;
 ma lui dela sua vita fa dispregio,
 e riguardando Angelica, il bel fiore,
 fra sé diceva: «O Re del Cielo, io chegio
 che quel che io facio per soperchio amore
 Angelica lo vede, e siagli grato;
 poi son contento de morir nel prato.

Io son contento al tuto de morire,
 pur che io compiaza a quella creatura.
 Oh, se lei nel presente avesse a dire:
 «Certo io son ben spietata e troppo dura,
 facendo un cavalier de amor perire,
 che per piacermi sua vita non cura!»;
 se ciò dicesse, et io fosse acertato,
 e morto e vivo poi sería beato».

Guerra e amore condividono del resto anche il campo metaforico della danza, del gioco³. Quando ad esempio Orlando e Ferraguto riprendono il duello, il poeta scrive (I, IV, 3):

E' comenciarno il dispietato gioco,
 ferendosi tra lor con crudeltate.

Alla Rocca crudele, dopo che Rinaldo ha ucciso uno dei tanti mostri che incontriamo nel poema, viene circondato dalla folla (I, IX, 29):

Hor li convien adoperar Fusberta,
 ché intorno a lui de gente crescia il balo:
 già son piú che seicento senza fallo.

E sempre Rinaldo combatte divertendosi, come in un gioco crudele, quando i suoi nemici non sono che gente da taverna (I, XVII, 28):

E' dà tra li altri con molta tempesta,
 ben che occider la gente non cura
 e spesso spesso de ferir se aresta,
 et ha dileto dela lor paura.
 Ma pur a quatro getò via la testa,
 doi ne partíte insino alla cintura:
 lui ridendo e da scrizo combatía,
 tagliando gambe e braze tuttavia.

³ Cfr., oltre a J. HUIZINGA, *Homo ludens*, Amsterdam 1939 [trad. it. *Homo ludens*, Torino 1973]; F. CARDINI, *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dall'età feudale alla Grande Rivoluzione*, Milano 1987 (prima ed. Firenze 1982), cui rinvio anche per la ricca bibliografia.

La metafora del gioco, associata a quelle guerresche dell'assalto e dello scontro, viene usata anche per descrivere l'incontro erotico tra Fior-delisa e Brandimarte (I, XIX, 62):

Parbe niente a loro il primo gioco,
tanto per la gran fretta era passato;
e nel secondo assalto intrarno al loco
che al primo ascontro apena fu tocato,
sospirando de amore, e a poco a poco
se fu ciascun di loro abbandonato
con la faza soave insieme stretta,
tanto il fiato del'un l'altro diletta.

Ma è nel proemio del XXVIII canto che questo tipo di metafora assume un valore universale (I, XXVIII, 1-2):

Chi provato non ha che cosa è Amore
biasmar potrebe e dui Baron pregiati,
[...]

Ma chi cognosce Amor e sua possanza,
farà la scusa di quel cavaliero;
ch'Amor il senno e l'intelletto avanza,
né giova al proveder arte o pensiero;
gioveni e vecchi vano ala sua danza,
la bassa plebe col signor altiero.
Non ha remedio Amor e non l'ha Morte:
ciascun prende, ogni gente e d'ogni sorte.

La danza dell'amore diventa così pericolosamente vicina, proprio per la sua portata universale, a quella danza dei morti che tanta fortuna aveva conosciuto nell'iconografia nordica. In amore, come in battaglia, l'uomo gioca con la sua vita, ne sperimenta la forza e i confini, fino a fronteggiare la morte.

Non ci meravigliremo allora di vedere che l'immagine del nemico è molto debole, tendenzialmente inesistente, se usiamo i parametri di una contrapposizione politica, religiosa, culturale. Certo non mancano i tratti esotici, e animali inconsueti, venuti dalle terre lontane, compaiono nel campo di battaglia contro i paladini cristiani: cammelli e dromedari, ad esempio, ma anche una povera giraffa, «ch'è bestia pigra per natura» (I, VII, 22). Si tratta però di elementi di colore, non della costruzione di due mondi contrapposti. Del resto nel I libro tutto inizia perché Gradasso, un re orientale, vuole impadronirsi della spada Durlindana e del cavallo Baiardo. Per questo la fede non è sempre determinante negli schieramenti: giunto in Spagna, Gradasso attacca il re saracino Marsilio, e Carlo Magno decide di aiutare quest'ultimo con un ragionamen-

to in cui la politica familiare e la ragion di stato, affidati a un linguaggio quanto mai concreto, hanno chiaramente la meglio sulle differenze religiose (I, IV, 14-15):

Il suo consiglio fece radunare:
fuve Ranaldo et ogni paladino.
E' disse lor: «Io odo ragionare
che quando egli arde il muro a noi vicino
de nostra casa debiàn dubitare:
dico che, se Marsilio è saracino,
ciò non attendo; egli è nostro cognato
et ha vicino a Francia gionto il stato.

Et è nostro parere e nostra intenza
che si li dona aiuto ad ogni modo,
contra ala extrema et oribil potenza
de il re Gradasso, il qual (sí come io odo),
minaccia ancor di Francia la excelenza,
né dela Spagna sta contento al sodo:
ben potemo saper che per niente
non fa per noi vicin tanto potente [...].»

L'elemento comune più importante, quello che attraversa gli eserciti schierati l'uno contro l'altro, e crea un forte senso di comune identità, è il codice cavalleresco. Così ad esempio Gradasso si rivolge a Carlo Magno, suo prigioniero (I, VII, 41):

Et a lui disse: «Savio imperatore,
ciascun signor gentil e valoroso
de gloria cerca e pasciese de honore:
chi atende a far ricchezza o aver riposo,
sancia mostrar in prima il suo valore,
merta de il regno al tuto esser deposedo.
Io che in Levante mi potea possare,
sono in Ponente per fama acquistare [...].»

Il nemico diventa allora, per così dire, la componente necessaria di un codice in cui la conquista della fama ha un valore autonomo, ben distinto dalla ricchezza e dal potere, e si lega alla dimostrazione del proprio coraggio, del proprio senso dell'onore. Combattere per questi valori e amare una donna sono del resto elementi strettamente connessi, in quanto costituiscono gli ingredienti della "gentilezza". Così ad esempio in nome del codice cavalleresco Ranaldo non resiste a lungo nel lasciare che degli infedeli combattano l'uno contro l'altro, ma interverrà in aiuto di Marfisa, la guerriera assalita da troppi nemici (I, XIX, 42-47).

Come i comportamenti anticavallereschi, anche le insidie diaboliche della magia sono un nemico comune, per così dire trasversale. Quando

ad esempio Orlando si decide ad afferrare Morgana per i capelli e riesce così a liberare i guerrieri che erano prigionieri nel suo giardino, la gioia e la preghiera a Dio accomunano gli uomini di diverse fedi (II, IX, 27):

Già Brandimarte e 'l sir de Montealbano
e tuti l'altri che fôr presi al ponte
avean veduto Orlando di lontano
che tenea presa quella Fata in fronte;
onde ogni Saracin e Cristiano
rengraziava il suo Dio con le man gionte.
Hor ciascadun de ussir ben si conforta,
sentendo già la chiave nela porta.

La divisione fra cristiani e "pagani" avverrà solo in seguito, e dopo che tutti avranno ringraziato il loro liberatore (II, IX, 44).

Il codice cavalleresco è un collante trasversale così forte da ispirare anche le conversioni. Il desiderio di convertire il nemico nasce infatti dal riconoscimento del suo valore, del suo senso dell'onore, e diventa così la sanzione definitiva che segna l'appartenenza a uno stesso gruppo⁴. Esempiare in questo senso è il duello fra Orlando e Agricane, che si svolge in più puntate nel I libro. Inizia nel canto XVI, quando Orlando individua in lui sia un nemico di straordinario coraggio, sia il destinatario ideale della conversione (I, XVI, 9):

Orlando, che ben scorgie in ogni banda
de il re Agricane il smisurato ardire,
a Giesú Christo per gratia dimanda
che lo possa a sua fede convertire;
fassi la croce e a Dio si aricomanda
e poi che vede il Tartero venire,
ver lui se mosse con molto ardimento:
il corso de' distrier par foco e vento.

Nello stesso canto c'è tuttavia una sospensione, quando Orlando (43) accetta di differire lo scontro perché Agricane possa andare ad aiutare i suoi compagni. Riprende nel canto XVIII, con una pausa notturna che vede i due guerrieri nemici giacere vicini, nello stesso prato («Oh gran bontà de' cavallieri antiqui», avrebbe commentato l'Ariosto, «come fosse tra loro antica pace», commenta Boiardo [I, XVIII, 40]) e con il riacendersi della battaglia a causa della gelosia scatenata in Agricane dalla notizia che anche Orlando ama Angelica. Il saracino si farà battezzare

⁴ Cfr. il modo in cui viene rappresentata la compassione che Ferraguto prova dopo aver ferito mortalmente Argalia: «Ma Feragù la daga avea in man tolta | e sotto al loco dove non è armato, | per l'anguinaglia li passò al galone. | Ah, Dio del ciel, che gran compassione! || Che se quel giovenetto avèa vita, | non saria stata persona più franca | né di tal forcia, né cotanto ardita: | altro che nostra fede a quel non manca» (I, III, 61-62).

solo in punto di morte (I, XI, 12), dopo aver resistito al tentativo perpetrato dal nemico di indottrinarlo attraverso la contemplazione del cielo notturno (I, XVII, 41). La differenza tra i due cavalieri, pur se accomunati dal codice dell'onore, non sta solo nella religione, ma anche nel valore riconosciuto ai libri, alla cultura: Agricane vanta la propria ignoranza (ha rotto la testa al maestro che cercava di insegnargli a scrivere) ed esalta una formazione tutta basata sulla caccia e sulle armi, mentre Orlando è il cavaliere colto, che riconosce un posto, sia pure subalterno, alla cultura (I, XVIII, 44)⁵:

Rispose Orlando: «Io tiro teco a un segno:
che l'arme son del' homo il primo honore;
ma non già che il saper faccia men degno,
anci lo adorna, comme un prato il fiore [...]».

Un'altra conversione sarà attuata da Orlando, sempre nei confronti di un nemico ignorante, ma questa volta più sensibile al fascino della cultura, o meglio dell'esibizione del sapere. A causa del tradimento di Origille, Brandimarte e Orlando sono imprigionati insieme, e il saracino è colpito dalla cultura religiosa che si manifesta nelle preghiere del cristiano (II, XII, 10-11):

«O Re del Ciel, o Vergine regina!»
diceva il Conte «Non me abandonati!»,
chiamando tuti e Santi ch'egli adora,
quanti n'ha il Ciel, e poi del'altri ancora.

E come se amentava depintura
a Roma, in Franza, o per altra provencia,
a quella facea voto, per paura,
de digiunar o d'altra penitentia.
Esso avia ' mente tuta la Scritura,
de oration, de salmi, ogni sciencia;
ciò che sapea dicèa, a quella volta,
e Brandimarte sempremai l'ascolta.

Quella di Orlando è una vera *performance* mnemonica, che si alimenta, oltre che dei testi e delle pratiche devote, anche della memoria visiva, delle immagini religiose. A questo punto Brandimarte riceve una specie di sunto dell'istruzione religiosa, condensata in un'ottava. La sua conversione coincide con la massima espressione delle virtù cortesi: Brandimarte infatti si sostituisce a Orlando per salvargli la vita.

⁵ La discussione sul valore delle armi e della cultura è, fra Quattro e Cinquecento, un tema canonico. Mi limito a rinviare a B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di W. Barberis, Torino 1998, I, 46, pp. 98-99.

Nel caso di un'altra conversione, quella che Ranaldo compie nei confronti della coppia di amici perfetti, Iroldo e Prasildo, e poi della donna da essi amata (I, XVII, 32-37), ritroviamo le stesse componenti di base, con un'unica variante. Anche qui il passaggio al cristianesimo viene a sanzionare straordinarie qualità morali: il cristiano Ranaldo desidera partecipare alla gara di cortesia e di nobiltà che i due amici pagani stanno da tempo conducendo fra di loro («Ma sol perché io cognosco, al parer mio, | che un par di amici al mondo tanto certo | né hora se trova né mai fo trovato: | se io fossi il tercio, io me tería beato»: I, XVII, 21). Quando salva loro la vita, viene adorato come un dio, come se fosse Maometto sceso sulla terra. Ranaldo spiega loro rapidamente le verità essenziali del cristianesimo e li converte. In questo modo si salda il cerchio della comunità ideale, dell'aristocrazia spirituale, e Ranaldo è diventato davvero "terzo" fra i due.

Le armi e gli amori sono strettamente legati anche nella poetica dell'autore, tanto da delineare uno spazio ben definito sia per la poesia che per il suo pubblico ideale, e da costituire un criterio di giudizio, e di distanziamento, nei confronti del presente. Questo aspetto si manifesta soprattutto nei proemi del secondo libro. Così all'inizio del IV canto il poeta invoca come musa ispiratrice la donna amata, e proietta questa sua invocazione – secondo *topoi* cari alla tradizione umanistica e nutriti di memoria lucreziana – sullo sfondo della natura civilizzatrice e pacificatrice dell'amore, inteso come forza che agisce nel cosmo e nella storia (II, IV, 2-3):

Amor primo trovò le rime, e versi,
e soni, e canti et ogni melodia;
le gente istrane e ' populi dispersi
congiunse Amor in dolcie compagna.
Il dileto e 'l piacer sarían sumersi
dove Amor non avesse signoria;
odio crudel e dispietata guera,
s'Amor non fosse, avrían tuta la tera.

Lui pone l'avaricia e l'ira in bando
e 'l core acresce al'animose imprese:
né tante prove piú mai fece Orlando,
quante nel tempo che d'Amor s'acese.

Piú che contrapporsi alla guerra *tout court*, l'amore si contrappone alla furia distruttiva che non conosce regole e misure. Le «animose imprese» che si alimentano dell'amore vengono esaltate per la loro bellezza e, per cosí dire, per la loro gratuità. Si tratta di una precisa scelta di poetica, che diventa esplicita nel proemio del XVIII libro (II, XVIII, 1-3):

Fo gloriosa Bertagna la grande
una stagion, per l'arme e per l'amore
(onde ancor hoggi il nome suo si spande
sí ch'al re Artuse fa portar honore),
quando e bon cavalieri a quele bande
mostrarno in piú batalie il suo valore,
andando con lor dame in aventura,
et hor sua fama al nostro tempo dura.

Re Carlo in Franza poi tienne gran corte,
ma a quella prima non fo somiliante,
ben che assai fosse ancor robusto e forte
et avesse Renaldo e 'l sir d'Anglante:
perché tiéne ad Amor chiuse le porte
e sol se dete ale bataglie sante,
non fo di quel valor o quella estima
qual fo quel'altra ch'io contava in prima;

però ch'Amor è quel che dà la gloria
e che fa l'homo degno et honorato;
Amor è quel che dona la vittoria,
e dona ardir al cavalier armato:
onde mi piace di seguir la historia,
qual comenciai, de Orlando innamorato.

Il poema del Boiardo vuole ispirarsi al ciclo arturiano, piuttosto che a quello carolingio. La scelta di trattare di Orlando innamorato, di una storia, come si diceva, censurata da Turpino, viene qui ulteriormente ribadita in un'ottica legata prima di tutto a una questione di poetica e, in secondo luogo, anche a una visione del mondo. Le "battaglie sante" che vengono rimproverate a Carlo Magno, e viste come un momento di decadenza rispetto alle battaglie d'amore (o ispirate dall'amore), erano tuttavia destinate a ripresentarsi nella realtà storica, a diventare sempre piú tragicamente attuali. La posizione di Boiardo appare come esplicitamente arcaicizzante e critica verso il presente.

L'inizio del II libro – che introduce il nuovo eroe Ruggero, il fondatore della dinastia estense – denuncia una fase di decadenza, un "inverno" che allude ai problemi interni e alle guerre che Ferrara aveva affrontato tra il 1476 e il 1478. Il poema che riprende e rinasce, animato dallo spirito che abbiamo appena visto, vuole essere anche un segno di questa nuova primavera (II, I, 1-3):

Nel gratioso tempo onde natura
fa piú lucente la stella d'amore,
quando la terra copre di verdura
e li arboseli adorna di bel fiore,
gioveni e dame et ogni creatura

fano alegrezza con zoglioso core;
ma poi ch'il verne viene e 'l tempo passa,
fugie el diletto e quel piacer si lassa.

Cossì nel tempo che virtù fioriva
neli antiqui signor e cavalieri,
con nui stava Alegrezza e Cortesia;
e poi fogirno per strani sentieri,
sí che un gran tempo smarirno la via,
né dil piú ritornar fèno pensieri.
Hor è il mal vento e quel verno compito
e torna il mondo di virtù fiorito.

Et io cantando torno ala memoria
dele prodeze de' tempi passati.

Ma il mito della rinascita non resiste a lungo: l'oggi, in particolare l'oggi delle armi, si rivela tragicamente diverso dal mondo cantato dal poeta. Il canto XII inizia "dall'alto", con l'invocazione di Marte e Venere, perché entrambi sono necessari a un canto che è «de amor e di battaglia», ed entrambi servono all'«homo gentile», ma subito dopo scende sulla terra, a sottolineare – anche con l'asprezza della forma dialettale, «al dí d'ancoi» – che le cose stanno diversamente (II, XII, 2-3):

Aben ch'al dí d'ancoi (s'io non m'inganno)
per verità del'arme dir vi posso
ch'è meglio el ragionar ch'averle indoso,

poi che quel'arte degna et honorata
al nostro tempo è gionta tra ' vilani.

Il culto delle «armi gionte con Amore», la poesia che le canta in primavera, nella stagione in cui fioriscono la natura e gli amori (II, VIII, 1)⁶, il gusto che accomuna il poeta e il suo pubblico: tutto ciò costituisce una barriera contro la barbarie del presente, quasi un cerchio magico. Nella corte estense che ascolta il suo poeta con partecipazione, si ricrea quel mondo antico: come il cavallo addestrato alla battaglia fremente quando sente la tromba che incita al combattimento, dice il proemio del XXIV canto (II, XXIV, 2) riprendendo una similitudine ovidiana (*Met.*, III, 704-7),

⁶ «Quando la tera piú verde è fiorita | e piú sereno il ciel e gratioso, | alhor cantando il rosignol se aita | la nòte e 'l giorno all'arboscel ombroso: | cossì lieta stagione hor me invita | a seguir il canto diletto | e racontar el pregio e 'l grande honore | che donan l'arme gionte con Amore. || Dame legiadre e cavalier pregiati | che honorati la corte e gentileza, | tirative davanti et ascoltati | deli antiqui Baron l'alta prodeza: | ché sarran sempre in terra nominati | Tristan e Isota dala bionda treza, | Guenevra e Lanciloto del re Bando, | ma sopra tutti il franco conte Orlando, || qual per amor de Angelica la bella | fecie prodecie e maraviglie tante | che 'l mondo sol di lui canta e favela» (II, VIII, 1-3).

cossì ad ogni ato degno e signorile
qual se raconti, di cavaleria,
sempre s'alegra l'animo gentile
come nel fatto fosse tuttavia,
manifestando fuor, il cor virile,
quel che gli piace e quel che piú disia:
onde io di voi comprendo il spiro audace,
poi che d'odirme vi diletta e piace.

Ma proprio i luoghi piú memorabili degli ultimi due libri – l'inizio e la fine – sono testimoni di quanto la realtà del presente, e in particolare la realtà della guerra, renda precarie quelle barriere, faccia dissolvere quel cerchio magico. La poesia rinasce, all'inizio del III libro, con la pace, celebra la fine della guerra che aveva contrapposto Ferrara a Venezia (1482-84), consegnandola al campo del diabolico (III, I, 2):

[...] dapoi che la infernal tempesta
dela guerra spietata è dipartita,
poi che tornato è il mondo in zoia e in festa
e questa corte è piú che mai fiorita,
farò con piú diletto manifesta
la bella istoria che ho gran tempo ordita:
venite ad ascoltare, in cortesia,
signori e dame, e bella baronia!

Tuttavia, la chiusa del II libro, nella sua duplice versione, aveva già denunciato la difficoltà di richiudere ancora una volta, almeno nel testo, il cerchio magico della cortesia, delle armi e degli amori. L'edizione del 1487, in due libri, terminava infatti così (II, XXXI, 49):

Però lassiate Orlando in questa parte,
che vi sta senza pena e senza lagno;
a dir come lo trasse Brandimarte
di questo incanto, il suo fido compagno,
bisognarebe agionger molte carte:
farebe il stampitor poco guadagno.
Ma a cui piacesse pur saper il resto,
venga a vederlo, e fia stampito presto.

Siamo d'improvviso proiettati in un'altra dimensione, prima rimossa dal testo. Il cerchio dell'oralità cortigiana, quel rapporto privilegiato di comune identificazione che il poeta puntualmente creava fra se stesso e i suoi uditori, le «dame leggiadre e cavallieri pregiati», che onorano «la corte e gentilezza» (II, VIII, 2), si apre su di un contesto, e su modalità di comunicazione, del tutto diversi: è il mondo del libro, dove entrano in gioco il guadagno dello stampatore, il numero delle pagine, e dove un pubblico ben piú vasto e indifferenziato è chiamato a

vedere e a comprare il poema, piuttosto che ad ascoltarlo nello spazio esclusivo ed elegante della corte.

Se la chiusa del II libro nell'edizione del 1487 richiama la nuova realtà della stampa, la conclusione, nell'ultima edizione del poema, quella in tre libri, costituisce un'altra, più tragica apertura sulla realtà del presente: ascolterete nuovamente il seguito, promette il poeta, in tempi più favorevoli, in tempi di pace (II, XXXI, 50-51):

Alhor con rime elete e miglior versi
farò bataglie e Amor tuti di foco:
non saran sempre e tempi sí diversi
che mi tragan la mente di suo loco!
Ma nel presente e canti miei son persi
e porvi ogni pensier mi giova poco;
sentendo Italia de lamenti piena,
non che hor canti, ma sospiro a pena.

A voi, ligiadri amanti e damegiele,
che dentro a' cor gentil aveti Amore,
son scritte queste istorie tanto bele
di cortesia fiorite e di valore;
ciò non ascolten quest'anime fele
che fan guera per sdegno e per furore.
Addio, amanti e damme peregrine,
a vostro honor di questo libro è il fine.

La realtà della guerra è quella che l'inizio del III libro ricorderà in termini infernali: lo scontro tra Ferrara e Venezia distrugge, insieme con gli ideali cortesi, il pubblico stesso del poeta, o almeno ne rivela i caratteri di debolezza e precarietà. Alla fine del III libro una nuova guerra, destinata a segnare profondamente la storia italiana, costituirà il limite contro cui si infrangono il poema e, a breve distanza, la vita stessa del suo autore. Un improvviso squarcio sulla realtà si apre infatti nell'ultima ottava del IX canto, e ne segna la fine (III, IX, 26):

(Mentre che io canto, o Dio redemptore,
vedo la Italia tutta a fiamma e a foco
per questi Galli, che con gran valore
vengon per disertar non sciò che loco:
però vi lascio in questo vano amore
di Fiordespinga ardente a poco a poco.
Un'altra fiata, se mi fia concesso,
raconterovi el tutto per espresso).

Contro il mito della corte estense – celebrato all'inizio del canto – come un "nuovo paradiso", in cui Amore può scendere ad abitare, si profilano implacabili il ferro e il fuoco a cui i Francesi stanno mettendo

l'Italia: un fuoco, questa volta, abissalmente lontano da quello per cui Fiordespinga arde d'amore. Contro i cortesi cavalieri così a lungo accompagnati nelle loro imprese, sta la concreta esperienza della nuova guerra, quella che Boiardo sperimenta come capitano di Reggio Emilia: una guerra in cui, come leggiamo nelle lettere inviate agli Estensi, i soldati francesi rubano le galline, molestano le donne, vogliono attaccare la sinagoga, maltrattano un ebreo trovato all'osteria, lo derubano del mantello e del cavallo «et s'el non fusse stati certi preti che se ge ritrovano a casu, lo amaciavano», saccheggiano città e fortezze, «morte le persone, done et puti, et mal tractati»⁷.

Potremmo allora mettere, accanto a queste testimonianze dal vivo della discesa delle truppe di Carlo VIII, il discorso che, nel canto XIX del II libro, Barigazo, il capo dei ladri, fa a Brandimarte che, colpito dal suo valore, vuole indurlo a cambiare vita (II, XIX, 40):

Rispose il malandrino: «Questo ch'io facio
falo anco al mondo ciascun gran signore:
e' de nemici fan in guerra istracio
per agranderse e far stato maggiore.
Io sol a sette o deci dono impacio,
e lor a decimillia con furore:
tanto anchor di me pegio essi fano,
togliendo quel dil che mistier non hano».

Brandimarte ribatte che «Egli è peccato l a tuor l'altrui, sí come al mondo s'usa: l ma pur quando se fa sol per il stato, l non è quel mal, et è degno di scusa»: II, XIX, 41), e infligge a Barigaccio una morte particolarmente crudele⁸. Chissà se, in quei giorni dell'ottobre 1494 in cui Boiardo scriveva agli Estensi i suoi accorati resoconti dal vivo delle imprese dei Francesi, tutto questo, e in particolare il discorso del ladro-filosofo, non gli tornava alla mente per apparire in una luce nuova e inquietante.

2. «O maledetto, o abominoso ordigno»: l'"allora" della favola e l'"ora" delle guerre nell'«Orlando Furioso».

L'Ariosto, come è noto, ha nei confronti della materia narrata, dell'"allora" della favola, un atteggiamento ben più complesso. Egli ama mette-

⁷ M. M. BOIARDO, *Lettere*, in ID., *Opere volgari. Amorum libri, Pastorale, Lettere*, a cura di P. V. Mengaldo, Bari 1962, pp. 305-19, lettere dell'ottobre 1494 (cfr. pp. 306, 309, 316). Cfr. inoltre i testi di *Guerra in ottava rima*, II. *Guerre d'Italia (1478-1527)*, a cura di M. Beer, D. Diamanti e C. Ivaldi, Modena 1989.

⁸ Il commento dell'edizione critica citata rinvia al dialogo tra Alessandro Magno e il pirata Dionides, «narrato anche nel commento del Capello a *Dittamondo* IV, II, 70, sulla base di Curzio Rufo e Valerio Massimo».

re in scena il suo lavoro di regista e di tessitore, facendo anzi di questa esibizione uno degli aspetti di novità della sua opera⁹, ma non è mai del tutto esterno rispetto al mondo rappresentato: con quel "se" geniale che si insinua nel bel mezzo di un'ottava, e nel bel mezzo della protasi, fra la proposizione e la dedica, nella parte topicamente prevista per l'invocazione, egli stesso si mette subito in gioco (I, 2)¹⁰:

Dirò d'Orlando in un medesimo tratto
cosa non detta in prosa mai né in rima:
che per amor venne in furore e matto,
d'uom che sí saggio era stimato prima;
se da colei che tal quasi m'ha fatto,
che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima,
me ne sarà però tanto concesso,
che mi basti a finir quanto ho promesso.

Nel mondo lontano e fantastico delle donne e dei cavalieri si inserisce così da subito l'io del poeta, partecipe dei loro amori e della loro follia, e si introduce sempre più la storia del presente, con le sue guerre, le sue violenze, la sua carica irrimediabile di crudeltà. Questa presenza, come è stato notato, si fa particolarmente forte nell'ultima versione del poema, quella pubblicata nel 1532, quando l'ottica, prima regionalistica, si allarga via via a un panorama nazionale fino ad arrivare a far proprie alcune componenti politiche e culturali del mito imperiale legato a Carlo V¹¹. L'impegno che tale operazione comporta trova riscontro anche in una tecnica narrativa più compatta rispetto a quella tradizionale, classica ma anche volgare, ad esempio boiardesca: lo strumento usato è quello tipico dell'*ecphrasis* profetica, e cioè della descrizione di immagini dipinte o scolpite che fanno vedere il futuro, anche se la descrizione, come ha scritto Casadei, si inserisce «nel tessuto narrativo non come digressione, ma come espansione del racconto»¹². Particolarmente significati-

⁹ S. ZATTI, *Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca 1990. Sulla complessità della figura del poeta nel poema, e sulle irrisolte tensioni dell'opera, cfr. A. R. ASCOLI, *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evolution in the Italian Renaissance*, Princeton 1987. Per una lettura decostruzionistica della tecnica narrativa di Ariosto, cfr. P. PARKER, *Inescapable Romance. Studies in the Poetics of a Mode*, Princeton 1979, pp. 16-53.

¹⁰ Cfr., anche per le citazioni successive e per la ricca bibliografia, L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di E. Bigi, Milano 1982. Cfr. inoltre ID., *Orlando Furioso e Cinque canti*, a cura di R. Cesserani e S. Zatti, Torino 1997.

¹¹ Cfr. F. A. YATES, *Astrea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London 1975 [trad. it. *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, Torino 1978] e G. COSTA, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari 1972.

¹² A. CASADEI, *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo «Furioso»*, Lucca 1988, p. 51. Cfr. anche ID., *Il percorso del «Furioso»*. Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521, Bologna 1993 e *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano 1997 e M. SANTORO, *La "addizione" delle scoperte geografiche*, in *Ariosto e il Rinascimento*, Napoli 1989, pp. 302-10.

vo dell'adesione ai nuovi miti imperiali è l'*excursus* profetico dedicato alla scoperta del Nuovo Mondo¹³, in cui Ariosto fa puntualmente sua una chiave interpretativa che riconduceva entro un ordine provvidenziale sia la novità, potenzialmente dirompente, di quella scoperta, sia la sua conquista sanguinosa. Tutto veniva infatti inscritto entro il compimento di una tradizione profetica che investiva tanto il potere politico (la realizzazione di un impero universale) quanto la missione della Chiesa, il compimento dei tempi ultimi. Nel canto XV del *Furioso* Andronica, ancella di Logistilla, la maga che rappresenta la forza della ragione, viaggia per i mari dell'Asia con Astolfo, gli spiega che le tradizionali concezioni geografiche sono sbagliate e gli fa questa profezia (XV, 21, 1-4)¹⁴:

Ma volgendosi gli anni, io veggio uscire
da l'estreme contrade di ponente
nuovi Argonauti e nuovi Tifi, e aprire
la strada ignota infin al dí presente.

La celebrazione della conquista imperiale, dei «capitani invitti» (XV, 27, 4) di Carlo V, va di pari passo con quella dell'azione missionaria della Chiesa (XV, 23):

Veggio la santa croce, e veggio i segni
imperial nel verde lito eretti:
veggio altri a guardia dei battuti legni,
altri all'acquisto del paese eletti:
veggio da dieci cacciar mille, e i regni
di là da l'India ad Aragon soggetti;
e veggio i capitani di Carlo quinto,
dovunque vanno, aver per tutto vinto.

I tempi che hanno visto la scoperta dell'America vengono fatti derivare da un piano divino: si dice infatti che Dio ha voluto farli coincidere con l'avvento al trono di Carlo V, l'imperatore che riporterà sulla terra l'età dell'oro (XV, 25, 5-8):

Astrea veggio per lui riposta in seggio,
anzi di morta ritornata viva;
e le virtù che cacciò il mondo, quando
lei cacciò ancora, uscir per lui di bando.

¹³ L'*excursus* sul Nuovo Mondo ha un precedente – in questo caso veramente profetico – nel Pulci (*Morgante*, XXV, 229 sgg.). Sulla presenza e il significato dell'*excursus* nella narrativa in ottave fra Cinque e Seicento, cfr. S. ZATTI, *Nuove terre, nuova scienza, nuova poesia: la profezia epica delle scoperte*, in ID., *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano 1996, pp. 146-207.

¹⁴ Per il nesso con il mito degli Argonauti, cfr. E. R. CURTIUS, *La nave degli Argonauti*, in ID., *Letteratura della letteratura*, a cura di L. Ritter Santini, Bologna 1984 [ed. orig. *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern 1954], pp. 301-25; G. MORETTI, *Gli Antipodi. Avventure letterarie di un mito scientifico*, Parma 1994.

Come è stato osservato, la conquista del Nuovo Mondo è vista in Europa anche come un risarcimento divino dei conflitti e delle perdite subiti nel Vecchio Mondo e serve a riproporre quei miti di unificazione e pacificazione politica e religiosa che la situazione europea aveva reso del tutto improponibili¹⁵. La Bontà divina, continua Ariosto (XV, 26, 7-8),

[...] vuol che sotto a questo imperatore
solo un ovile sia, solo un pastore.

L'esaltazione di Carlo V corrisponde a un cambiamento di alleanze intervenuto nella politica estense. L'Ariosto se ne fa interprete ma senza che questo lo induca a cancellare gli elogi riservati, nel poema, all'antico alleato, il re francese Francesco I. La sua figura continua a essere presente, anche nell'ultima versione dell'*Orlando Furioso*, piena di fascino, a incarnare un ideale politico e militare che è stato sconfitto dalla "fortuna", ma che ha ancora, pur nella nuova situazione, una forte carica esemplare. Nel canto XXVI (30-53) egli compare in una delle rappresentazioni artistiche e profetiche di Merlino, tra le figure intagliate in una fontana: contro il mostro dell'Avarizia – che è azzannato da Leone X – Francesco I guida una specie di internazionale della liberalità, in cui troviamo Massimiliano d'Austria, Carlo V e Enrico VIII d'Inghilterra. Nell'interno del quadro storico, più ampio e realistico, e tragicamente aggiornato, delle pitture profetiche che ornano la rocca di Tristano, la figura di Francesco I (XXXIII, 42-54) viene riproposta in un'analoga prospettiva. Egli è il sovrano generoso e cavalleresco, ignaro delle crudeltà a cui il suo esercito si abbandona¹⁶, che viene tradito dalla avarizia e dalle ruberie dei suoi ministri (XXXIII, 50-51) e che in battaglia combatte fino all'ultimo, proprio come un cavaliere antico, «ma virtù al fine a troppa forza cede» (XXXIII, 53, 3).

Con schemi analoghi, secondo lo stesso codice cavalleresco, Ariosto cerca di esaltare le imprese belliche dei suoi duchi, come ad esempio l'azione di Alfonso d'Este nella battaglia di Ravenna (1512), evocata magicamente nel III canto, davanti agli occhi di Bradamante (III, 55)¹⁷:

Costui sarà, col senno e con la lancia,
ch'avrà l'onore, nei campi di Romagna,
d'aver dato all'esercito di Francia

¹⁵ Cfr. A. PROSPERI, *America e Apocalisse. Note sulla "conquista spirituale" del Nuovo Mondo*, in «Critica storica», 13 (1976), n. 1, pp. 1-61.

¹⁶ «Eccovi poi, che mentre altrove attende | ad altre magne imprese il re Francesco, | né sa quanta superbia e crudeltà | usino i suoi, gli è tolta la cittade», cioè Milano, che nel 1521 viene occupata dall'esercito della lega, dopo aver subito le angherie del presidio francese.

¹⁷ Cfr. anche la rievocazione della battaglia di Ravenna all'inizio del canto XIV, con l'insistenza sulla clemenza di Astolfo (4-5) e sul valore cavalleresco dei suoi giovani compagni (3).

la gran vittoria contra Iulio e Spagna.
Nuoteranno i destrier fin alla pancia
nel sangue uman per tutta la campagna;
ch'a sepolire il popul verrà manco
tedesco, ispano, greco, italo e franco.

In realtà la vittoria di Astolfo a Ravenna era stata in larga parte dovuta all'uso dell'artiglieria, ad armi ben diverse, dunque, da quelle cavalleresche («col senno e con la lancia») qui ricordate da Ariosto. A queste nuove armi, e alla loro moderna potenza distruttrice, si doveva quel mare di sangue che la seconda quartina dell'ottava rievoca puntualmente.

Qui ritroviamo, appunto, il cuore della questione. Nel caso di Francesco I e, con qualche maggiore difficoltà, nell'esaltazione di rito delle imprese estensi, Ariosto cerca di creare un rispecchiamento fra "ora" e "allora". Solo che il presente della guerra era sempre più agli antipodi dell'ideale cortese e cavalleresco: la diffusione dei nuovi strumenti bellici diventa per Ariosto l'emblema non solo di una crescita esponenziale di crudeltà e di distruzione, ma anche della rovina di un intero modo di vivere. Ariosto, ha scritto Calvino, «può vedere tutto soltanto attraverso l'ironia e la deformazione fantastica ma [...] pure non rende mai meschine le virtù fondamentali che la cavalleria esprimeva, mai abbassa la nozione di uomo che anima quelle vicende, anche se a lui pare non resti altro che tramutarle in un gioco colorato e danzante»¹⁸. In un gioco, potremmo aggiungere, che proprio là dove si proietta sul mondo reale rivela insospettite dimensioni di serietà.

Tra le maggiori novità che fra Quattro e Cinquecento avevano riguardato l'arte della guerra c'erano la crisi della vecchia cavalleria, il nuovo ruolo giocato dalla fanteria e il diffondersi e perfezionarsi delle armi da fuoco. Tutti questi elementi trovano, con modalità diverse, una loro collocazione nel poema ariostesco¹⁹. Così, ad esempio, abbiamo alcune rappresentazioni grottesche del cavaliere appiedato²⁰, come quando, subito nel I canto, incontriamo Rinaldo che ha perso il suo cavallo Baiardo (I, 11, 1-4):

¹⁸ I. CALVINO, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* (1959), in *id.*, *Saggi* (1945-1985), a cura di M. Barenghi, Milano 1995, p. 75.

¹⁹ Cfr. R. PUDDU, *Eserciti e monarchie nazionali nei secoli XV-XVI*, Firenze 1975; J. R. HALE, *Renaissance War Studies*, London 1983 e *id.*, *War and Society in Renaissance Europe 1450-1620*, Montreal-Buffalo (NY) 1998; G.-A. PÉROUSE, A. THIERRY e A. TOURNON (a cura di), *L'homme de guerre au XVI^e siècle*, Saint-Étienne 1992; M. MURRIN, *History and Warfare in Renaissance Epic*, Chicago 1994; F. CARDINI, *Quell'antica festa crudele* cit.; S. LA MONICA, *Realtà storica e immaginario bellico ariostesco*, in «Rassegna della letteratura italiana», 89 (1985), nn. 2-3, pp. 326-58.

²⁰ M. BEER, *Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma 1987, cap. III, *La mossa del pedone*.

Indosso la corazza, l'elmo in testa,
la spada al fianco, e in braccio avea lo scudo;
e più leggier correva per la foresta,
ch' al pallio rosso il villan mezzo ignudo.

Il paragone fa regredire il guerriero a un livello sociale più basso, lo inserisce nella rappresentazione comica di una gara ben nota ai contemporanei, praticata a Ferrara e rappresentata negli affreschi di Schifanoia, in cui i contadini, nudi e a piedi, correavano in gara con i cavalli del duca, montati da fantini, venivano regolarmente sconfitti e ricevevano come ricompensa un drappo rosso.

Ma è proprio nell'episodio centrale del poema, nelle ragioni per cui Orlando diventa pazzo per amore, che si può leggere, secondo Marina Beer, una specie di parabola del ruolo decisivo che i fanti, i pedoni, hanno ormai acquistato, a spese del vecchio modello militare in cui il cavaliere era protagonista. Angelica, la bellissima principessa del Catai, viene colpita da Amore per vendetta proprio quando, disdegnato l'amore dei cavalieri più valenti, «se ne va sola, e non si degnerebbe | compagno aver qual più famoso viva» (XIX, 18, 5-6). Ma quel che rende per così dire storicamente connotata la vendetta di Amore è che Angelica si innamora di Medoro, un giovane fante, il quale tuttavia si è mostrato «capace di assumersi tutte le tradizionali virtù cortesi del guerriero. Amicizia, anzi amore marziale tra compagni d'arme, fedeltà nei confronti del signore caduto e insepolto, rifiuto di fare bottino di armi e oggetti durante la sortita nel campo francese addormentato»²¹. Al contrario, il suo infelice rivale, il più grande cavaliere cristiano, Orlando, non solo sprofonda nella follia, regredendo allo stadio di uomo silvestre, ma si assimila a quella plebaglia che ha sempre disprezzato, combatte con i contadini, uccide il cavallo: «al punto più basso del suo cammino di deculturazione, il cavaliere capovolge di segno tutte le gerarchie del suo sistema di valori»²². La sua guarigione sarà dovuta all'intervento di Astolfo, il compagno che riconduce Orlando anche in quella comunità cavalleresca da cui si era allontanato per sperimentare i rischi ultimi di un solitario abbandono alla passione²³. O almeno questa è una delle letture possibili, un'interpretazione che si basa sul codice cavalleresco. Ma è il poema stesso a mostrarne i limiti e, insieme, a suggerire una chiave

²¹ *Ibid.*, pp. 116-17. Su Medoro e Cloridano cfr. C. CABANI, *Gli amici amanti: coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Napoli 1995, pp. 17-35.

²² M. BEER, *Romanzi di cavalleria* cit., p. 124.

²³ Cfr. F. CARDINI, *Quell'antica festa crudele* cit., p. 370: «Orlando, folle, è solo e selvaggio: la sua condizione è un apologo della rischiosità dell'avventura; il suo ritrovare il senno grazie ai compagni sottolinea una volta di più il carattere di quella cavalleresca come esperienza sociale».

di lettura profondamente diversa. Se da un lato infatti Astolfo deve ricorrere a mezzi davvero inconsueti (il viaggio lunare), da cui peraltro il poeta prende subito ironicamente le distanze, in un suo celebre intervento «autobiografico» («Chi salirà per me, madonna, in cielo, | a riportarne il mio perduto ingegno?»): XXXV, 1, 1-2), dall'altro san Giovanni propone ad Astolfo una lettura della vicenda tutta in chiave epica e morale, di peccato, punizione, e intervento divino (XXXIV, 62-67): Dio, egli dice, ha voluto punire Orlando perché si è lasciato accecare dall'amore colpevole per una donna pagana («Sì accecato l'avea l'incesto amore | d'una pagana, ch'avea già sofferto | due volte e più venire empio e crudele, | per dar la morte al suo cugin fedele»: XXXIV, 64, 5-8), ma ora lo vuole ricondurre al suo compito, che è la liberazione di Gerusalemme. Per questo ha scelto Astolfo come un suo strumento, e il viaggio lunare appare improvvisamente al lettore come inserito in un disegno divino, parte di un piano provvidenziale. Non solo, si diceva, questa interpretazione sorprende il lettore, ma si inserisce a sua volta in un episodio in cui il rapporto fra poesia e verità è messo radicalmente in discussione proprio dallo scrittore dell'Apocalisse (XXXV, 25-29). Dal nostro punto di vista è però interessante che la chiave epica di lettura del viaggio lunare chiami in causa un'altra possibile lettura delle vicende raccontate, in grado da un lato di ricordare le «battaglie sante» che Boiardo deprecava nel ciclo carolingio (II, XVIII, 2, 6), e dall'altro di avvicinare il poema ariostesco alla *Gerusalemme liberata*.

Ma, come si è già accennato, è soprattutto la nuova, sanguinosa e crudele qualità della guerra moderna a rendere impossibile il rispecchiamento tra «ora» e «allora», o meglio ad attribuire a questo gioco di rinvii una particolare, tragica densità. Vediamo ad esempio i diversi modi in cui Ariosto crea via via dei collegamenti fra episodi della sua favola e la battaglia della Polesella, uno scontro navale vinto dal cardinale Ippolito il 22 dicembre 1509, durante la guerra tra Ferrara e Venezia. Nel proemio del canto XL si fa riferimento alla battaglia che la flotta cristiana combatte presso Biserta, mentre Astolfo e Orlando assediano la città. È inutile, dice il poeta rivolgendosi a Ippolito, che lui descriva quella battaglia navale (XL, 1, 7-8; 2)

che quanto per udita io ve ne parlo,
Signor, miraste, e feste altrui mirarlo.

Ebbe lungo spettacolo il fedele
vostro popol la notte e 'l dì che stette,
come in teatro, l'inimiche vele
mirando in Po tra ferro e fuoco astrette.
Che gridi udir si possano e querele,

ch'onde veder di sangue umano infette,
per quanti modi in tal pugna si muora
vedeste, e a molti il dimostraste allora.

La battaglia storica diventa uno spettacolo didattico, una specie di enciclopedia delle modalità e degli orrori di uno scontro navale. E fornisce così anche l'immagine visiva, potremmo dire il modello topico, grazie ai quali i lettori potranno ricreare nella loro mente l'immagine dello scontro navale di "allora", che Ariosto evoca con le parole (XL, 5)²⁴:

Chi vide quelli incendii e quei naufragi,
le tante uccisioni e sì diverse,
che, vendicando i nostri arsi palagi,
fin che fu preso ogni navilio, ferse;
potrà veder le morti anco e i disagi
che 'l miser popol d'Africa sofferse
col re Agramante in mezzo l'onde salse,
la scura notte che Dudon l'assalse.

La favola narrata si rispecchia nella realtà, che fornisce gli strumenti per una sua più efficace rappresentazione mentale²⁵. Ma altrove, nel poema, quella stessa battaglia era stata accostata alla favola più per differenza, che per somiglianza. Nel proemio del canto XXVI la cortesia di Bradamante verso i nemici vinti viene contrapposta al carattere empio e villano che caratterizza la guerra moderna; le crudeltà compiute dagli Schiavoni, mercenari al servizio di Venezia, durante gli scontri che precedettero la battaglia della Polesella, ne sono appunto un esempio. Ariosto ricorda gli incendi e, soprattutto la decapitazione di Eugenio Cantelmo, un giovane catturato durante una coraggiosa incursione. E una scena rievocata con realismo, con precisione di dettagli, con una forte tensione emotiva legata al fatto che viene vista attraverso gli occhi del padre (XXXVI, 7, 2-6):

Che cor, duca di Sora, che consiglio
fu allora il tuo, che trar vedesti l'elmo

²⁴ Sulla presenza, nel codice culturale cinquecentesco, di una traducibilità reciproca tra parole e immagini, cfr. L. BOLZONI, *La stanza delle memorie. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995.

²⁵ Cfr. anche il proemio del XLII canto, in cui l'ira e il desiderio di vendetta suscitati in Orlando dalla morte di Brandimarte servono a ricordare e giustificare le crudeltà compiute dai soldati ferraresi il 12 gennaio 1512, quando videro il duca Alfonso ferito da un sasso. L'episodio viene letto anche come vendetta nei confronti del massacro del capitano ferrarese Vestidello Pagano, compiuto da soldati spagnoli che erano per la maggior parte mercenari saraceni (di qui l'accento finale alla circonscisione): «Forse fu da Dio vindice permesso | che vi [riferito al duca] trovaste a quel caso impedito, | acciò che 'l crudo e scelerato eccesso | che dianzi fatto avean, fosse punito; | che, poi ch'in man lor vinto si fu messo | il misero Vestidel, lasso e ferito, | senz'arme fu tra cento spade ucciso | dal popol la più parte circonsciso» (XLII, 5).

fra mille spade al generoso figlio,
e menar preso a nave, e sopra un schelmo
troncargli il capo? [...]

In questo contesto la scena di Bradamante (XXXVI, 10) che aiuta i nemici vinti a rimontare in sella, acquista decisamente il sapore della fiaba, mentre la rievocazione delle crudeltà dei mercenari veneziani risulta doppiamente perturbante, perché porta dentro il campo cristiano un tipo nuovo di crudeltà, dai tratti esotici, "orientali"; un'irruzione che la parentesi diplomaticamente assolutoria nei confronti dei veneziani cerca inutilmente di esorcizzare (XXXVI, 3, 1-6)²⁶:

Tutti gli atti crudeli et inumani
ch'usasse mai Tartaro o Turco o Moro,
(non già con volontà de' Veneziani,
che sempre esempio di giustizia foro),
usaron l'empie e scelerate mani
di rei soldati, mercenarii loro.

Nella deprecazione contro lo «schiavon crudele», l'orizzonte si allarga fino a comprendere l'intero secolo (XXXVI, 8):

Schiavon crudele, onde hai tu il modo appreso
de la milizia? In qual Scizia s'intende
ch'uccider si debba un, poi che gli è preso,
che rende l'arme, e più non si difende?
Dunque uccidesti lui, perché ha difeso
la patria? Il sole a torto oggi risplende,
crudel seculo, poi che pieno sei
di Tiesti, di Tantali e di Atrei.

Nel proemio del canto XV l'affermazione machiavelliana sul valore, per così dire autonomo, della vittoria («Fu il vincer sempremai laudabil cosa, | vincasi o per fortuna o per ingegno») è temperata dalle considerazioni sui costi sanguinosi che a volte la vittoria comporta. Anche qui il paragone tra la favola e la battaglia della Polesella viene fatto per differenza, ma stavolta i termini si rovesciano: è il mondo della favola a essere investito dalla violenza (Rodomonte vince, ma fa precipitare nel fuoco migliaia dei suoi), mentre il comportamento del cardinale Ippolito crea un modello di vittoria per così dire "economica" (XV, 1, 7-8):

quando, servando i suoi senza alcun danno,
si fa che gl'inimici in rotta vanno.

²⁶ In realtà, come ricorda Bigi nel commento, furono proprio i veneziani a volere la decapitazione del Cantelmo, che prima aveva militato sotto le loro bandiere (cfr. M. CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto*, Genève 1930-31, vol. I, pp. 317-18).

A proposito di un'altra vittoria estense celebrata nel poema, la battaglia di Ravenna, abbiamo già ricordato i termini cavallereschi e la rimozione del ruolo delle artiglierie che Ariosto adotta nel canto III, fermanosi però, in modo più realistico, sulla carneficina e sul sangue. Anche questa vittoria viene rievocata in seguito, in un contesto che rilancia il tema del sangue, delle violenze, dei costi che la vittoria ha comportato, attraverso il paragone con la favola narrata. All'inizio del canto XIV egli paragona le perdite inflitte ai saraceni nella battaglia vittoriosa di Parigi, con le morti che hanno falciato i condottieri francesi, e con gli stupri, i massacri, le ruberie che la popolazione di Ravenna ha subito (XIV, 8):

Bisogna che proveggia il re Luigi
di nuovi capitani alle sue squadre,
che per onor de l'aurea Fiordaligi
castighino le man rapaci e ladre,
che suore, e frati e bianchi e neri e bigi
violato hanno, e sposa e figlia e madre;
gittato in terra Cristo in sacramento,
per torgli un tabernaculo d'argento.

La violenza del saccheggio di una città inerme sarà rievocata anche nella descrizione delle pitture della rocca di Tristano, a proposito del Sacco di Roma (XXXIII, 55):

Vedete gli omicidii e le rapine
in ogni parte far Roma dolente;
e con incendi e stupri le divine
e le profane cose ire ugualmente.
Il campo de la lega le ruine
mira d'appresso, e 'l piano e 'l grido sente;
e dove ir dovria inanzi, torna indietro,
e prender lascia il successor di Pietro.

La denuncia delle violenze della guerra, dei costi della vittoria, si fa realistica ed esplicita. Il paragone con l'"allora" dei Mori e dei paladini proietta su quel mondo favoloso la tragedia storica, e investe di un nuovo realismo le descrizioni di rito, a volte iperboliche, dei mille morti uccisi in battaglia, o delle violenze dei saccheggi.

Ci sono due momenti, come ha osservato Emanuela Scarano, in cui tra la favola e la realtà storica viene creata una connessione narrativa, e cioè l'episodio di Cimosco e l'archibugio, e l'episodio delle Arpie, agiunti nel 1532²⁷. In entrambi i casi un personaggio malefico agisce nel

²⁷ E. SCARANO, *Guerra favolosa e guerra storica nell'«Orlando Furioso»*, in L. LUGNANI, M. SANTAGATA e A. STUSSI (a cura di), *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, Lucca 1996, pp. 497-515.

mondo della favola e viene sconfitto da un eroe (Cimosco da Orlando, le Arpie da Astolfo). Ma nel mondo della storia il maleficio risulta non distrutto, ma solo momentaneamente allontanato, così che si ripresenta, con tutto il potere negativo di cui è portatore (l'archibugio, buttato in fondo al mare, viene ripescato, e le Arpie, cacciate nel fondo dell'Inferno, vengono di nuovo liberate). Inizia così un nuovo ciclo, in cui si passa dalla favola alla storia e i nemici degli eroi della favola recuperano e usano la forza malefica.

La connessione narrativa, possiamo osservare, fa sì che l'analogia tra la favola e la storia venga insieme riaffermata e tragicamente lacerata: la vittoria che la favola celebra sul mostro appare dunque come una forma di scongiuro, di esorcismo impotente. Qualcosa di simile a quella orazione deliberativa²⁸ visualizzata che Merlino ha profeticamente fatto dipingere nella rocca di Tristano (XXXIII), per convincere con la forza dell'evidenza visiva i Francesi a non portare guerra all'Italia: una profezia che è uno scongiuro, che a sua volta nega se stesso nel momento in cui le immagini narrano in modo così preciso eventi terribili di morti e distruzioni. Ma la poesia si ritaglia i suoi spazi nella capacità di raccontare le favole, di "dipingere il futuro", e anche di costruire modelli esemplari, che raddoppiano il mito e si proiettano lontano, al di là del tragico presente, nella prospettiva di un tempo ciclico. Vediamo appunto i due episodi di Cimosco e delle Arpie. Che cosa le Arpie rappresentino trasportate sul piano della storia lo dice chiaramente il proemio del XXXIV canto (1-3):

Oh famelice, inique e fiere arpie
ch'all'accecata Italia e d'error piena,
per punir forse antique colpe rie,
in ogni mensa alto giudizio mena!
Innocenti fanciulli e madri pie
cascan di fame, e veggon ch'una cena
di questi mostri rei tutto divora
ciò che del viver lor sostegno fora.

Troppo fallò chi le spelonche aperse,
che già molt'anni erano state chiuse;
onde il fetore e l'ingordigia emerse,
ch'ad ammorbare Italia si diffuse.
Il bel vivere allora si sommerse;
e la quiete in tal modo s'escluse,
ch'in guerre, in povertà sempre e in affanni
è dopo stata, et è per star molt'anni:

²⁸ Uso qui la terminologia della retorica classica, per cui orazione deliberativa è quella che si tiene in vista di una decisione politica.

fin ch'ella un giorno ai neghitosi figli
 scuota la chioma, e cacci fuor di Lete,
 gridando lor: – Non fia chi rassimigli
 alla virtù di Calai e di Zete?
 che le mense dal puzzo e dagli artigli
 liberi, e torni a lor mondizia liete,
 come essi già quelle di Fineo, e dopo
 fe' il paladin quelle del re etiopo –.

Le Arpie sono le invasioni straniere, la rapacità che le ha generate, la tragedia delle guerre dell'Italia contemporanea. È interessante che l'invocazione di un futuro liberatore si appoggi su due precedenti esemplari, uno mitico (Calai e Zete, i figli di Borea che liberarono Fineo dalle Arpie) e l'altro tratto dalla favola che il poema racconta. Per questo, come si diceva, la poesia cerca di ricomporre la frattura con la storia (la cacciata delle Arpie non è stata definitiva) attraverso il modello ciclico: come il paladino Astolfo ripete e reincarna il mito di Calai e Zete, così si può sperare che avvenga sul piano *altro* della storia, su cui quei personaggi e quelle vicende si modellano, e che insieme vogliono rappresentare, quasi prefigurare, funzionando da esorcismo e da auspicio.

Un altro proemio può trovare nelle Arpie una rappresentazione emblematica, così da funzionare quasi da commento, da esempio: è quello del canto XVII, con la sua precisa denuncia dei "tiranni" e dei "lupi" che sono responsabili della rovina dell'Italia (XVII, 1, 1-5; 3, 5-8; 4).

Il giusto Dio, quando i peccati nostri
 hanno di remission passato il segno,
 acciò che la giustizia sua dimostri
 uguale alla pietà, spesso dà regno
 a tiranni atrocissimi et a mostri,
 e dà lor forza e di mal fare ingegno.
 [...]

Di questo abbiàn non pur al tempo antiquo,
 ma ancora al nostro, chiaro esperimento,
 quando a noi, greggi inutili e malnati,
 ha dato per guardian lupi arrabbiati:

a cui non par ch'abbi a bastar lor fame,
 ch'abbi il lor ventre a capir tanta carne;
 e chiaman lupi di più ingorde brame
 da boschi oltramontani a divorarne.
 Di Trasimeno l'insepulto ossame
 e di Canne e di Trebia poco parne
 verso quel che le ripe e i campi ingrassa,
 dov'Ada e Mella e Ronco e Tarro passa.

Proprio il nesso fra le Arpie e i tiranni ci permette di riconoscere il legame che unisce questo episodio a quello di Cimosco, e alla celebre de-

precazione delle armi da fuoco in cui esso culmina. Cimosco viene infatti presentato come re di Frisia (un luogo significativo, visto che di là provenivano molti degli archibugieri)²⁹ e ha tutte le connotazioni del tiranno: il popolo, si dice, lo odia «perch'era ingiusto, empio e rapace» (IX, 83, 4). Le sue caratteristiche morali sono la negazione del codice cavalleresco («ma quel, che né virtù né cortesia | conobbe mai, drizzò tutto il suo intento | alla fraude, all'inganno, al tradimento»: IX, 63, 6-8) e hanno già in sé quella carica di corruzione che poi le armi da fuoco da lui introdotte potenzieranno (IX, 28, 1-6):

Oltre che sia robusto, e sí possente,
 che pochi pari a nostra età ritruova,
 e sí astuto in mal far, ch'altrui niente
 la possanza, l'ardir, l'ingegno giova;
 porta alcun'arme che l'antica gente
 non vide mai [...]

Cimosco è una sorta di figura emblematica, una specie di modello negativo che tornerà, come per diffrazione, nella perorazione che Orlando rivolge all'archibugio quando lo getta nel fondo del mare (IX, 90, 5-8, 91)³⁰:

[...] Acciò più non istea
 mai cavallier per te d'esser ardito,
 né quanto il buono val, mai più si vanti
 il rio per te valer, qui giú rimanti.

O maledetto, o abominoso ordigno,
 che fabricato nel tartareo fondo
 fosti per man di Belzebú maligno
 che ruinar per te disegnò il mondo,
 all'inferno, onde uscisti, ti rasigno.

La voce stessa del poeta, poi, riprenderà puntualmente le parole del paladino, dando loro la drammaticità nuova che nasce da un preciso riferimento alla guerra in atto, oltre che da una puntuale descrizione di come le nuove armi si siano diffuse, moltiplicate, differenziate nei diversi paesi³¹, provocando la distruzione dei valori cavallereschi e un crescendo di morte (XI, 26-27):

²⁹ Cardini nota che molti archibugieri venivano «dall'area corrispondente ai moderni Paesi Bassi» (F. CARDINI, *Quell'antica festa crudele* cit., p. 103).

³⁰ Ha probabilmente in mente Ariosto lo scanzonato Galileo del *Capitolo contro il portar la toga*, quando scrive: «Credi pur ch'ella sta com'io ti dico, | che 'l vestir panni e simil fantasie | son tutte quante invenzion del Nimico; | come fu quella dell'artiglierie, | e delle streghe e dello spiritare, | e degli altri incantesimi e malie» (G. GALILEI, *Capitolo contro il portare la toga*, Pisa 1980, vv. 123-25).

³¹ Cfr. D. HENDERSON, *Power Unparalleled: Gunpowder Weapons and the Early «Furioso»*, in «Schifanoia», 13-14 (1992), pp. 109-31.

Come trovasti, o scelerata e brutta
invenzion, mai loco in uman core?
Per te la militar gloria è distrutta,
per te il mestier de l'arme è senza onore;
per te è il valore e la virtù ridutta,
che spesso par del buono il rio migliore:
non più la gagliardia, non più l'ardire
per te può in campo al paragon venire.

Per te son giti et anderan sotterra
tanti signori e cavallieri tanti,
prima che sia finita questa guerra,
che'l mondo, ma più Italia, ha messo in pianti;
che s'io v'ho detto, il detto mio non erra,
che ben fu il più crudele e il più di quanti
mai furo al mondo ingegni empì e maligni,
ch'imaginò sí abominosi ordigni.

Nella denuncia appassionata il distacco tra storia e favola si riduce, tanto che mai, probabilmente, un personaggio del poema è portatore delle parole del poeta con tanta fedeltà. Ricondurre alle armi da fuoco la crisi dei valori cavallereschi era evidentemente frutto di una semplificazione, espressione nostalgica di un mito, ma è interessante che proprio in questo contesto l'Ariosto trovi un pur piccolo spazio per i soldati comuni, quelli che aspettavano, spesso inutilmente, la paga (XI, 25, 5-8):

Rendi, miser soldato, alla fucina
pur tutte l'arme c'hai, fin alla spada;
e in spalla un scoppio o un arcobugio prendi;
che senza, io so, non toccherai stipendi.

In genere ridotta a una massa informe e disprezzata, destinata soltanto a essere l'oggetto delle gesta dei cavalieri, la folla dei soldati acquista qui una pur fuggevole visibilità.

Come si vede anche dai passi citati, le armi da fuoco sono connotate con termini infernali. Il massimo della rappresentazione in negativo che così si ha è facilitato dall'associazione tra il fuoco delle armi e il fuoco che caratterizza il regno diabolico³². È interessante vedere come il testo prepari a poco a poco, attraverso il gioco delle similitudini, la presentazione della natura infernale dell'invenzione, che consiste in una distorta imitazione del divino. Il tema viene annunciato,

³² Sulla fortuna iconografica dell'associazione fra le armi da fuoco e l'Inferno, cfr. J. R. HALE, *Artists and Warfare in the Renaissance*, New Haven - London 1980, cap. VIII, *War and Values: the Visual Vocabulary*, dove cita fra l'altro il frontespizio dell'edizione di Basilea del 1489 del *De civitate Dei* di Agostino in cui un diavolo usa un'arma da fuoco contro un angelo disarmato.

attraverso il paragone con il fulmine, nella descrizione della nuova arma di cui Cimosco si serve (IX, 29, 6-8):

che si può dir che tuona e che balena;
né men che soglia il fulmine ove passa,
ciò che tocca arde, abatte, apre e fracassa.

Poco dopo il paragone si addensa in una metafora, per cui l'archibugio è chiamato «fulmine terrestre» (IX, 66, 5). Nell'invettiva di Orlando, che abbiamo già citato, si denuncia l'origine diabolica dell'«abominoso ordigno» (IX, 91, 1) e infine il poeta stesso, quando riprende il tema riportandolo nella dimensione storica, attribuisce al diavolo sia l'invenzione delle armi da guerra, sia la loro ricomparsa nell'Europa moderna e spiega che il modello gli venne appunto da Dio, dal fulmine che egli ha creato (XI, 22):

Ma poco ci giovò: che'l nemico empio
de l'umana natura, il qual del telo
fu l'inventor, ch'ebbe da quel l'esempio,
ch'apre le nubi e in terra vien dal cielo;
con quasi non minor di quello scempio
che ci diè quando Eva ingannò col melo,
lo fece ritrovar da un negromante,
al tempo de' nostri avi, o poco inante.

L'opera divina viene pervertita nell'imitazione diabolica, e i suoi effetti sono paragonati a quelli del peccato originale. Si capisce allora che, in questo andirivieni dell'archibugio fra la favola e la storia, tra «allora» e «ora», la possibilità che la sua forza diabolica sia sconfitta è decisamente confinata nell'«allora» della favola. Quando Cimosco infatti spara a Orlando, non riesce a colpirlo e uccide solo il suo cavallo. Il paladino cade a terra ma si rialza più forte di prima, celebrando una specie di rinascita che lo accomuna al mitico Anteo. A questo punto la sua forza distruttrice viene paragonata a quella di un fulmine che cade su di una polveriera (IX, 78):

Chi vide mai dal ciel cadere il foco
che con sí orrendo suon Giove disserra,
e penetrare ove un richiuso loco
carbon con zolfo e con salnitro serra;
ch'a pena arriva, a pena tocca un poco,
che par ch'avampi il ciel, non che la terra;
spezza le mura, e i gravi marmi svelle,
e fa i sassi volar sin alle stelle.

Il paladino incorpora così in sé, combinati insieme, il potere della nuova arma e quello del fulmine divino, cui essa si ispira. Con analogo

procedimento la forza straordinaria di Ruggero verrà paragonata, nel canto XXV, a quella dei due cannoni del granduca, che venivano chiamati Terremoto e Gran Diavolo (XXV, 14):

La forza di Ruggier non era quale
 or si ritrovi in cavallier moderno,
 né in orso né in leon né in animale
 altro più fiero, o nostrale od esterno.
 Forse il Tremuoto le sarebbe uguale,
 forse il Gran Diavol; non quel de lo 'nferno,
 ma quel del mio signor, che va col fuoco
 ch'a cielo e a terra e a mar si fa dar loco.

Con Orlando che sopravvive e lo getta in mare, la favola concede al poeta, e al lettore, l'unica rivincita possibile contro la nuova barbarie meccanica: si compie un esorcismo destinato a non trovare corrispondenza nella storia. Nello stesso tempo è significativo che l'unico esplicito riferimento alle artiglierie estensi si situi in un contesto chiaramente favoloso, dove è usato a sottolineare la speciale, diversa forza dei cavalieri antichi. Oltre che attraverso l'esorcismo, la deprecazione, la distruzione mitica, è solo così che le nuove armi possono essere nominate, possono trovare spazio nel poema: solo facendosi inglobare nel mondo dei cavalieri, diventandone un attributo metaforico.

3. Le «arme pietose» della «Gerusalemme liberata».

Le guerre contemporanee, la storia, non sono immediatamente presenti nella *Gerusalemme liberata*. Cercheremmo invano nel poema gli sguardi sulla situazione italiana, lo sguardo ravvicinato alla cronaca sanguinolenta degli scontri, dei saccheggi, delle violenze prodotte dalla nuova tecnologia militare che abbiamo visto nell'*Orlando Furioso*, soprattutto nella sua ultima versione. Il Tasso, come è noto, è all'inquieta ricerca di un poema che sappia riprodurre in sé l'antica grandezza del modello epico, reinterpretata in chiave cristiana, e nello stesso tempo sappia parlare ai lettori moderni, come aveva fatto l'Ariosto, proponendo un modello di straordinario fascino e successo, ma in un certo senso inimitabile e non più attuale. Per questo la *Gerusalemme* non rinuncia agli «amori e agli incanti», ma cerca di incanalare la logica centrifuga e molteplice dell'avventura cavalleresca entro il modello unitario e centripeto dell'epica³³. Nel poema la sto-

³³ Cfr. E. RAIMONDI, *Poesia come retorica*, Firenze 1980, pp. 71-202, riproposto come introduzione a T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di B. Maier, Milano 1995 (terza edizione), cui si farà riferimento per il testo e per il commento (ma cfr. anche l'edizione curata da L. Caretti, Mi-

ria, che corrisponde al «vero», è quella antica della prima crociata, che riverbera sul presente la sua esemplarità morale e religiosa. Il presente è programmaticamente lontano, tutt'al più visibile attraverso il punto di vista artificioso, anamorfico, che Galileo rimprovera al poema in un passo famoso delle sue *Considerazioni al Tasso*³⁴, una prospettiva appunto che poggia su di una complessa allegoria. Così ad esempio, attraverso una raffinata analisi, David Quint ha riconosciuto nella rivolta di Argillano contro Goffredo (canto VIII) e nell'origine etiope di Clorinda una rappresentazione delle possibili divisioni interne alla cristianità, sia nel senso di scismi religiosi e di eresie, che di difficili rapporti – come era nel caso degli Estensi – con il potere politico della Chiesa³⁵.

Ma al di là di questi o di altri episodi in cui si può ravvisare un'allegoria della storia contemporanea, e dei suoi conflitti, il presente resta lontano dalla rappresentazione. Perfino un luogo tradizionalmente deputato a profetizzare il futuro, e quindi a introdurre nella favola il presente, si ferma sulla soglia di un passato arcaico: nel canto XVII (64 sgg.) il mago di Ascalona mostra a Rinaldo, ormai allontanato dal giardino di Armida e pronto a riprendere la sua missione guerriera, lo scudo su cui sono raffigurati i suoi discendenti e le imprese che compiranno. La dinastia estense appare in tutta la sua gloria, iniziando dalle origini romane, dalla mitica famiglia degli Azi, per poi fermarsi al XII secolo.

Nella dedica troviamo forse l'unico, esplicito riferimento a un problema aperto nel presente, e cioè i conflitti con i Turchi e l'auspicio di una nuova crociata (I, 4-5):

Tu, magnanimo Alfonso, il quale ritogli
 al furor di fortuna e guidi in porto
 me peregrino errante, e fra gli scogli
 e fra l'onde agitato e quasi absorto,
 queste mie carte in lieta fronte accogli,

lano 1979, che contiene anche ottave poi rifiutate); S. ZATTI, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla «Gerusalemme liberata»*, Milano 1983. Per la bibliografia più recente, cfr. gli atti dei convegni tenuti per il quinto centenario della morte, fra cui D. ROTA, G. RESTA e G. BÀRBERI SQUAROTTI (a cura di), *Tasso e l'Europa: con documentazione inedita*, Viareggio 1996 e G. VENTURI, A. GHINATO e R. ZIOSI (a cura di), *Torquato Tasso e la cultura estense*, Firenze 1999.

³⁴ G. GALILEI, *Considerazioni al Tasso*, in ID., *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Firenze 1970, pp. 493-635, in particolare pp. 603-5.

³⁵ D. QUINT, *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton 1993, pp. 213-47, dove viene segnalato anche il fatto che in un altro episodio di ribellione, quello di Rinaldo che uccide Gernando (canto V), la versione a stampa fa scomparire il preciso riferimento politico antispagnolo che era contenuto nella versione manoscritta (Gernando era Ernando, principe di Castiglia). Rinaldo, fondatore degli Estensi, nella misura in cui si contrappone a Goffredo, viene a rappresentare un conflitto fra i principi ferraresi e la Chiesa che sarà positivamente risolto con la sua riconciliazione con Goffredo.

che quasi in voto a te sacrate i' porto.
Forse un dí fia che la presaga penna
osi scriver di te quel ch'or n'accenna.

È ben ragion, s'egli s'averrà ch'in pace
il buon popol di Cristo unqua si veda,
e con navi e cavalli al fero Trace
cerchi ritòr la grande ingiusta preda,
ch'a te lo scettro in terra o, se ti piace,
l'alto imperio de' mari a te conceda.
Emulo di Goffredo, i nostri carmi
intanto ascolta, e t'apparecchia a l'armi.

Il poema sembra qui avere la funzione di un modello esemplare: Goffredo diventa l'*alter ego* del destinatario, colui che indica ad Alfonso d'Este una missione da compiere e lo aiuta così a ricomporre in una superiore unità anche l'altro modello, quello giovanile, avventuroso e inquieto di Rinaldo, cui pure viene accostato³⁶. La guerra per la liberazione del sepolcro di Cristo appare sempre attuale: la narrazione del passato vuole essere lo stimolo per l'azione nel presente. In questa ottica il poeta è il profeta, il vate che canta il passato perché è presago del futuro (I, 4, 7-8). Nello stesso tempo, tuttavia, anch'egli è «peregrino errante», come i suoi cavalieri. Per lui il compimento del voto corrisponde alla realizzazione del poema, che è in forse, quasi travolto dai flutti, tentato dalle sirene della tradizione romanzesca, fino a che non finisce e viene consegnato al suo lettore ideale, il duca emulo di Goffredo³⁷. Fin dall'inizio la crociata rivela così la sua densità simbolica. Essa corrisponde a un «vero» storico rimasto incompiuto, che si prolunga per questo sulle guerre – reali o possibili – del presente. Nello stesso tempo la liberazione del sepolcro di Cristo, la conquista di Gerusalemme, il compimento del voto, sono anche l'immagine emblematica di una guerra interiore, che si combatte tra la logica del desiderio e quella del dovere e della missione, e anche di una specie di guerra fra generi letterari, fra modelli possibili di scrittura, fra diversi codici culturali, che trovano nel compimento del poema, come si accennava, un equilibrio di affascinante ricchezza, anche se fragile e contraddittorio.

³⁶ Cfr. T. HAMPTON, *Writing from History. The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature*, Ithaca (NY) - London 1990, pp. 81-133. Riprendendo l'analisi di David Quint, Hampton sottolinea che associare Alfonso d'Este a un'eventuale crociata corrispondeva anche a indicare una positiva soluzione dei conflitti fra gli Estensi e il potere pontificio.

³⁷ È importante che si tratti dell'unico riferimento autobiografico del poema (R. DURLING, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge [Mass.] 1965, p. 209). Zatti ne propone un'interpretazione in chiave di identificazione del poeta con il signore: «l'opera nasce [...] come itinerario dall'identità debole e disgregata dell'errante a quella autorevole e compatta del signore: strumento di autocoscienza e di legittimazione, essa si concepisce quale esercizio vitale atto a rimuovere la minaccia di una consistenza frantumata» (S. ZATTI, *L'uniforme cristiano* cit., pp. 93-95).

Si capisce che, in questo contesto, le suggestioni legate alla guerra d'amore, a quel gioco tra dimensione erotica e dimensione guerriera che abbiamo visto nel Boiardo, si facciano straordinariamente forti. Il duello mortale fra Tancredi e Clorinda (XII, 51 sgg.), con la sua carica di struggente sensualità, è solo il momento culminante, e più famoso, di un motivo che percorre buona parte del poema ed è declinato in diverse forme: nella storia di Erminia e Tancredi, ad esempio, o in Armida che scende in campo contro Rinaldo.

Certo – con un forte stacco rispetto a Boiardo e ad Ariosto – il nemico ormai c'è: la sua alterità, la sua differenza sono fortemente caratterizzate, tanto che la guerra che si combatte sulla terra, nella dimensione orizzontale della storia, si intreccia spesso, anche nel vivo della narrazione, in misura ben più significativa che in Ariosto, con una guerra per così dire verticale, fra Dio e Satana, fra angeli e demoni. E così ben più forti che nella tradizione si fanno le componenti di quello che Said ha chiamato orientalismo, di quello «sguardo» cioè attraverso cui il mondo cristiano e occidentale costruisce l'altro da sé, e lo colloca appunto a Oriente³⁸. Ad esempio la rassegna dell'esercito che il califfo d'Egitto ha radunato a Gaza è all'insegna della moltitudine varia e smisurata (XVII, 2, 6-8):

qui traslato il gran seggio e qui raccolta
già da varie provincie insieme avea
l'innumerabile oste a l'assemblea.

Una ricchezza straordinaria ed esotica, uno splendore «barbarico», come dice esplicitamente il testo, contraddistinguono il trono da cui il califfo guarda le moltitudini (XVII, 10):

Egli in sublime soglio, a cui per cento
gradi eburnei s'ascende, altero siede;
e sotto l'ombra d'un gran ciel d'argento
porpora intesta d'or preme co 'l piede,
e ricco di barbarico ornamento
in abito regal splendor si vede:
fan torti in mille fascie i bianchi lini
alto diadema in nova forma a i crini.

La varietà dei popoli, delle armi, dei costumi che caratterizza la rassegna viene, per così dire, condensata e raddoppiata nella descrizione dei soldati che vengono dal Cairo (XVII, 17):

Quella che terza è poi, squadra non pare
ma un'oste immensa, e campi e lidi tiene;

³⁸ E. SAID, *Orientalism*, New York 1978.

non crederai ch'Egitto mieta ed are
per tanti, e pur da una città sua viene:
città, ch'a le provincie emula e pare,
mille cittadinanze in sé contiene.
Del Cairo i' parlo: indi il gran vulgo adduce,
vulgo a l'arme restio, Campsone il duce.

Il Cairo è la città babelica, dove si incrociano mille popoli e si parlano mille lingue. Questo tema, della molteplicità discorde e oziosa, poco dotata di valore militare, verrà ripreso e rilanciato nel discorso che Goffredo indirizza all'esercito cristiano prima dell'assalto finale (XX, 14-18):

O de' nemici di Giesù flagello,
campo mio, domator de l'Oriente,
ecco l'ultimo giorno, ecco pur quello
che già tanto bramaste omai presente.
[...]

Non sia, non sia tra voi temenza alcuna
in veder così grande oste nemica,
ché discorde fra sé mal si raguna
e ne gli ordini suoi se stessa intrica,
e di chi pugnì il numero fia poco:
mancherà il core a molti, a molti il loco.

Quei che incontra verranci, uomini ignudi
fian per lo più senza vigor, senz'arte,
che dal lor ozio o da i servili studi
sol violenza or allontana e parte.
[...]

Quel capitan che cinto d'ostro e d'oro
dispon le squadre, e par sí fero in vista,
vinse forse talor l'Arabo o 'l Moro,
ma il suo valor non fia ch'a noi resista.
Che farà, benché saggio, in tanta loro
confusione e sí torbida e mista?
Mal noto è, credo, e mal conosce i suoi,
ed a pochi può dir: «Tu fosti, io fui».

Ma capitano i' son di gente eletta:
pugnammo un tempo e trionfammo insieme,
e poscia un tempo a mio voler l'ho retta.
Di chi di voi non so la patria o 'l seme?
quale spada m'è ignota? o qual saetta,
benché per l'aria ancor sospesa treme,
non saprei dir se franca o se d'Irlanda,
e quale a punto il braccio è che la manda?

Lo splendore barbarico («Quel capitan che cinto d'ostro e d'oro») rivela tutta la sua inconsistenza nel momento in cui si contrappone al

modello autoritario/familiare dell'esercito cristiano, dove la pluralità è stata ricomposta in unità, dove l'occhio del comandante/padre sa riconoscere ognuno dei suoi, e la memoria di un comune passato si rinsalda nel compimento di una comune missione³⁹.

La rappresentazione dei diversi modi in cui Emireno, il capo nemico, si rivolge ai suoi, è una puntuale ripresa rovesciata del rapporto tra Goffredo e l'esercito cristiano (XX, 24, 1-4).

Così Emiren gli schiera, e corre anch'esso
per le parti di mezzo e per gli estremi:
per interpreti or parla, or per se stesso,
mesce lodi e rampogne e pene e premi.

La necessità dell'interprete rilancia la suggestione babelica, e diventa immagine dell'impossibilità di una unificazione morale della moltitudine dei soldati: Emireno è costretto, in ogni senso, a parlare lingue diverse, a far leva su motivazioni quanto mai varie, come puntualmente commenta il poeta (XX, 27, 5-6)⁴⁰:

Così con arti varie, in varii suoni
le varie genti a la battaglia alletta.

Ma non è certo una rappresentazione schematica e manichea di due campi contrapposti quella che il Tasso ci propone. Uno dei motivi di fascino del suo poema – come è stato osservato – è riscontrabile proprio nel fatto che i nemici possono apparire in una luce nobile e grande, a cominciare dallo stesso Satana, che incita i suoi alla lotta in nome della virtù, e dell'«invitto ardir» (IV, 15) che caratterizzarono la vicenda coraggiosa e sfortunata della ribellione a Dio, per culminare nella scena di Solimano, che guida i suoi all'impossibile, ultima resistenza nella Gerusalemme invasa dai nemici e contempla per un momento dall'alto della torre lo spettacolo tragico del teatro del mondo (XX, 73):

Or mentre in guisa tal fera tenzone
è tra 'l fedel essercito e 'l pagano,
salse in cima a la torre ad un balcone
e mirò, benché lunge, il fer Soldano;
mirò, quasi in teatro od in agone,

³⁹ La critica ha individuato nel VII libro dei *Pharsalia* di Lucano il modello dei due discorsi contrapposti dei due capitani. David Quint ha notato che, mentre per Lucano Cesare è il nemico della libertà repubblicana, per Tasso egli diventa un modello positivo, nel senso che l'etica "imperiale" della *Gerusalemme* lo assimila a Goffredo. Cfr. D. QUINT, *Epic and Empire* cit., p. 216.

⁴⁰ Le stesse componenti caratterizzano l'esercito nemico visto dalla spia Vafrino: «Vede tende infinite e ventillanti | stendardi in cima azzurri e persi e gialli, | e tante udì lingue discordi e tanti | timpani e corni e barbari metalli | e voci di cameli e d'elefanti, | tra 'l nitir de' magnanimi cavalli, | che fra sé disse: "Qui l'Africa tutta | translata viene e qui l'Asia è condotta"» (XIX, 58).

l'aspra tragedia de lo stato umano:
i vari assalti e 'l fero orror di morte,
e i gran giochi del caso e de la sorte.

Gli ideali eroici di virtù e di onore, così come il senso della fragilità della vita, della caducità e della rovina, sono collocati dal poeta nel campo avversario, per rappresentare e insieme negare – secondo l'interpretazione di Sergio Zatti – un atteggiamento morale e culturale che in realtà fa parte del *suo* mondo, e corrisponde a una mancata subordinazione della vicenda umana alla dimensione religiosa⁴¹.

Armida, la bella maga incantatrice, è naturalmente l'espressione culminante del mondo nemico, e di quell'"orientalismo" che ne caratterizza la rappresentazione. Con lei infatti si conclude degnamente la rassegna dell'esercito radunato a Gaza (XVII, 33-36):

Nessun più rimanea, quando improvvisa
Armida apparve e dimostrò sua schiera.
Venìa sublime in un gran carro assisa,
succinta in gonna e faretrata arciera;
[...]
Somiglia il carro a quel che porta il giorno,
lucido di piropi e di giacinti;
e frena il dotto auriga al giogo adorno
quattro unicorni a coppia a coppia avinti.
Cento donzelle e cento paggi intorno
pur di faretra gli omeri van cinti,
ed a i bianchi destrier premono il dorso
che sono al giro pronti e lievi al corso.

Segue il suo stuolo, ed Aradin con quello
ch'Idraote assoldò ne la Soria.
Come allor che 'l rinato unico augello
i suo' Etiopi a visitar s'invia,
vario e vago la piuma, e ricco e bello
di monil, di corona aurea natia,
stupisce il mondo, e va dietro ed a i lati,
meravigliando, essercito d'alati,

così passa costei, maravigliosa
d'abito, di maniere e di sembiante.
Non è allor sí inumana o sí ritrosa
alma d'amor che non divegna amante.

Qui lo splendore barbarico, la raffinatezza orientale, si uniscono con il fascino sensuale, in un clima di fiaba che viene sottolineato dal richiamo al carro del Sole e alla mitica Fenice.

⁴¹ S. ZATTI, *L'uniforme cristiano* cit.

Proprio in associazione con Armida, d'altra parte, la "profezia" della scoperta dell'America – che sta diventando una componente topica del genere epico-cavalleresco – assume una connotazione nuova, più drammaticamente "moderna" rispetto al modello ariostesco, che pure è fortemente presente⁴². La profezia è collegata al luogo in cui Armida ha collocato il suo splendido giardino, dove Rinaldo viene portato, lontano dalla sua missione e iniziato ai piaceri dell'amore: si tratta delle Isole Fortunate, verso le quali si dirigono, sulla barca guidata dalla Fortuna, i due guerrieri, Carlo e Ubaldo, che hanno la missione di ricondurre Rinaldo al suo dovere di crociato⁴³. La Fortuna profetizza il viaggio di Colombo ed esalta la conquista religiosa, l'azione missionaria che ne seguiranno. Rispetto ad Ariosto, resta sullo sfondo il tema della conquista militare, mentre la descrizione delle popolazioni americane, tutta all'insegna dell'idolatria e del cannibalismo, è tale da giustificare, quasi da invocare l'intervento civilizzatore dell'Occidente (XV, 28):

[...] «Diverse bande
diversi han riti ed abiti e favelle:
altri adora le belve, altri la grande
comune madre, il sole altri e le stelle;
v'è chi d'abominevoli vivande
le mense ingombra scelerate e felle.
E 'n somma ognun che 'n qua da Calpe siede
barbaro è di costume, empio di fede».

La profezia della scoperta dell'America viene così a innestarsi nel cuore della storia narrata, e acquista un valore che va ben al di là della pura digressione encomiastica. Il giardino di Armida si trova oltre le colonne d'Ercole, nelle Isole Fortunate, dove gli antichi situavano l'Eden⁴⁴. La collocazione del luogo in cui Rinaldo si abbandona al piacere, ha scritto Sergio Zatti, materializza «nell'eccentricità fisica dello spazio atlantico l'eccezionalità morale di una esperienza che si svolge tutta fuori dei confini della *ratio* occidentale e cristiana». In questo contesto la descrizione, tutta negativa, degli abitanti del nuovo mondo «enfattizza nell'ec-

⁴² Cfr. D. QUINT, *Epic and Empire* cit., pp. 248-53; P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna 1992, pp. 67-70, 91-94; P. LARIVAILLE, *Il canto del "gran viaggio"* («Gerusalemme liberata» XV), in «La rassegna della letteratura italiana», XCVIII (1994), n. 1-2, pp. 20-34; M. RESIDORI, *Colombo e il volo di Ulisse. Una nota sul XV della «Liberata»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XXII (1992), pp. 931-42; S. ZATTI, *Nuove terre, nuova scienza, nuova poesia: la profezia epica delle scoperte*, in id., *L'ombra del Tasso*, Milano 1996, pp. 146-207 (su Tasso, cfr. pp. 167-89).

⁴³ Per le diverse versioni di questo viaggio, cfr. TH. J. CACHEY, *Le isole Fortunate: appunti di storia letteraria italiana*, Roma 1995, pp. 223-83.

⁴⁴ Cfr. V. MANFREDI, *Le isole fortunate: topografia di un mito*, Roma 1996.

cesso di barbarie quella diversità che caratterizza nella *Liberata* tutto il mondo non omologato dalla fede cristiana»:

l'eurocentrismo cristiano si situa dunque, con il suo sistema di valori assoluti, all'equidistanza simmetrica fra i due spazi antagonisti: un Oriente infedele da sconfiggere o da redimere attraverso le crociate, e un Occidente barbaro da conquistare alla civiltà e alla ragione. Ovvero un "proprio" (Gerusalemme) che deve essere riscattato dal suo essere divenuto "alieno" per volontà di Satana e per opera degli infedeli, e un "alieno" da rendere "proprio" per la maggior gloria di Dio⁴⁵.

Declinato in modo nuovo, rispetto ad Ariosto, è anche il tema della crudeltà della guerra. Non c'è nessun riferimento, come si diceva, alle nuove armi; le vecchie bastano abbondantemente per alimentare un'osservazione ravvicinata di orrori anatomici, che non disdegna l'effetto concettistico, come nella descrizione della morte di Latino, che viene ferito da Solimano dopo aver perso i suoi cinque figli (IX, 38, 6-8)⁴⁶:

Il misero Latin singhiozza e spira,
e con vomito alterno or gli trabocca
il sangue per la piaga, or per la bocca

dove l'immagine del vomito corrisponde a una variante realistica (e a un'accentuazione della crudeltà) rispetto alla descrizione di Stazio cui si ispira (*Theb.* III, 90-91: «extremisque animae singultibus errans | alternus nunc ore venit, nunc vulnere sanguis»). Più avanti, nello stesso canto, seguendo questa volta le imprese di Clorinda, l'occhio del poeta inquadrerà da vicino una mano mozzata, che ancora si agita nella polvere (IX, 69, 1-6):

La destra di Gerniero, onde ferita
ella fu già, manda recisa al piano:
tratta anco il ferro, e con tremanti dita
semiviva nel suol guizza la mano.
Coda di serpe è tal, ch'indi partita
cerca d'unirsi al suo principio invano.

Anche in questo caso Tasso ha nella mente una fonte classica (*Aen.*, X, 395-6), ma diverso è il modo in cui la rielabora: non attraverso una condensazione e una variazione a effetto, ma tramite un paragone naturalistico che la raddoppia e insieme la distanzia⁴⁷. Il gusto per la me-

⁴⁵ S. ZATTI, *L'ombra del Tasso* cit., pp. 169 e 177; cfr. anche ID. (a cura di), *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, Lucca 1998.

⁴⁶ Sui precedenti cinquecenteschi di questo gusto anatomico, cfr. G. BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma 1982, pp. 52 sgg., che rinvia al modello di Lucano.

⁴⁷ Un altro paragone tratto ora dai lavori agricoli rafforza e raddoppia l'impatto visivo della scena in cui il mago Ismeno e due maghe, che iniziano a lanciare incantesimi dall'alto delle mura di Gerusalemme, vengono colpiti da un gran sasso: «In pezzi minutissimi e sanguigni | si disperser così l'inique teste, | che di sotto a i pesanti aspri macigni | soglion poco le biade uscir più peste» (XVIII, 89).

raviglia concettistica ispira anche la conclusione di una delle ottave dedicate al combattimento finale a Gerusalemme (XX, 39):

Riman da i colpi d'Altamoro ucciso
Brunellone il membruto, Ardonio il grande.
L'elmetto a l'uno e 'l capo è sì diviso
ch'ei ne pende su gli omeri a due bande.
Trafitto è l'altro insin là dove il riso
ha il suo principio, e 'l cor dilata e spande,
talché (strano spettacolo ed orrendo!)
ridea sforzato e si moria ridendo.

L'esperienza del teatro anatomico viene così trasportata sui campi di battaglia a ispirare nuove soluzioni spettacolari nella rappresentazione della morte.

L'intervento diabolico contribuisce ad accentuare il nuovo gusto per l'orrore di cui il poema si fa interprete. Così ad esempio Solimano riconosce, malgrado il suo travestimento, la furia Aletto e fa suo il delirio sanguinoso che lei gli ispira (IX, 12, 1-7):

Grida il guerrier, levando al ciel la mano:
«O tu, che furor tanto al cor m'irriti
(ned uom sei già, se ben sembante umano
mostrasti), ecco io ti seguo ove m'inviti.
Verrò, farò là monti ov'ora è piano,
monti d'uomini estinti e di feriti,
farò fiumi di sangue [...]».

Il voto diabolico di Solimano – quello di operare attraverso la strage dei nemici una metamorfosi, uno stravolgimento della natura – prelude all'impressionante quadro notturno che troviamo poco dopo, dove la presenza diabolica e i presagi del sangue della battaglia sono inestricabilmente uniti (IX, 15):

Ma già distendon l'ombre orrido velo
che di rossi vapor si sparge e tigne;
la terra in vece del notturno gelo
bagnan rugiade tepide e sanguigne;
s'empie di mostri e di prodigi il cielo,
s'odon fremendo errar larve maligne;
votò Pluton gli abissi, e la sua notte
tutta versò da la tartaree grotte.

Le armi, il sangue, la crudeltà forniscono gli ingredienti per un registro sublime che non esita a cantare, come momento culminante dello spettacolo sinestetico degli eserciti schierati, la bellezza dell'orrore (XX, 28-30):

Grande e mirabil cosa era il vedere
quando quel campo e questo a fronte venne

come, spiegate in ordine le schiere,
di mover già, già d'assalire accenne;
sparse al vento ondeggiando ir le bandiere
e ventolar su i gran cimier le penne:
abiti e fregi, imprese, arme e colori,
d'oro e di ferro al sol lampi e fulgori.

Sembra d'alberi densi alta foresta
l'un campo e l'altro, di tant'aste abbonda.
Son tesi gli archi e son le lance in resta,
vibransi i dardi e rotasi ogni fionda;
ogni cavallo in guerra anco s'appresta:
gli odii e 'l furor del suo signor seconda,
raspa, batte, nitrisce e si raggira,
gonfia le nari e fumo e foco spira.

Bello in sí bella vista anco è l'orrore,
e di mezzo la tema esce il diletto.

Il carattere religioso della missione da compiere, il fatto che, prima della battaglia, l'esercito cristiano si sia comunicato (XVIII, 62) non mutano per nulla la scena finale della guerra, il saccheggio di Gerusalemme, che infatti presenta tutti i caratteri tipici, e tragicamente prevedibili, di eccidi, ruberie, stupri, devastazioni. Tasso si ferma da vicino su questo tragico spettacolo, riprendendo il racconto della cronaca di Guglielmo di Tiro e insieme sottolineando la sfida espressiva che esso costituisce, sia per la poesia, sia per la pittura (XIX, 29-30):

l'ira de' vincitor trascorre ed erra
per la città su 'l popolo nocente.
Or chi giamai de l'espugnata terra
potrebbe a pien l'immagine dolente
ritrarre in carte od adeguar parlando
lo spettacolo atroce e miserando?

Ogni cosa di strage era già pieno,
vedeansi in mucchi e in monti i corpi avolti:
là i feriti su i morti, e qui giacieno
sotto morti insepolti egri sepolti.
Fuggian premendo i pargoletti al seno
le meste madri co' capegli sciolti,
e 'l predator, di spoglie e di rapine
carco, stringea le vergini nel crine.

Come spesso avviene nel poema, si ha una specie di raddoppiamento della scena rappresentata, in questo caso particolare attraverso i discorsi dei due capi degli eserciti. Solimano, che guida l'ultima, disperata resistenza, rivolgendosi ai suoi uomini descrive con molta precisione il comportamento dei crociati, e ne trae motivi di speranza (XIX, 54-55):

Vano trofeo d'abbandonata terra
abbiansi i Franchi; alfin perdran la guerra.

E certo i' son che perderanla alfine,
ché ne la sorte prospera insolenti
fian vòliti a gli omicidi, a le rapine
ed a gli ingiuriosi abbracciamenti;
e saran di leggier tra le ruine,
tra gli stupri e le prede, oppressi e spenti,
se in tanta tracotanza omai sorge
l'oste d'Egitto, e non pote esser lunge.

Goffredo, sul far della sera, invita i suoi al riposo e a mettere fine al saccheggio (XIX, 52):

Ite, e curate quei c'han fatto acquisto
di questa patria a noi co 'l sangue loro.
Ciò più conviensi a i cavalier di Cristo,
che desio di vendetta o di tesoro.
Tropo, ah! troppo di strage oggi s'è visto,
troppa in alcuni avidità de l'oro:
rapir più oltra, e in crudelir i' vieto.
Or divulgihin le trombe il mio divieto.

Sempre Goffredo, poco dopo, ripropone, questa volta a livello individuale, un diverso modello di comportamento: risparmia la vita ad Altamoro, re di Samarcanda, e quando questi gli offre in cambio l'oro e le gemme del suo regno li rifiuta, dicendo: «guerreggio in Asia, e non vi cambio o merco» (XX, 142, 8), una negazione individuale, possiamo osservare, che è necessaria proprio per segnare la distanza da un comportamento generale ben diverso.

In una torbida atmosfera di sangue si svolge l'ultimo atto, quello definitivo della vittoria e dello scioglimento del voto (XX, 143-144).

Preso è repente e pien di strage il vallo,
corre di tenda in tenda il sangue in rivi,
e vi macchia le prede e vi corrompe
gli ornamenti barbarici e le pompe.

Così vince Goffredo, ed a lui tanto
avanza ancor de la diurna luce
ch'a la città già liberata, al santo
ostel di Cristo i vincitor conduce.
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.

Un fiume di sangue travolge «gli ornamenti barbarici», segnando la sconfitta dell'Oriente. E il vincitore cristiano si reca al Sepolcro anco-

ra tutto insanguinato, con una scelta comportamentale che si contrappone sia al racconto storico, in cui si dice che i cristiani si lavano le mani e si vestono «nobilissimamente» prima di recarsi ai luoghi sacri, sia al modello virgiliano, in cui Enea ricorda come sia sacrilego (*nefas*) toccare gli oggetti sacri prima di essersi purificati dal sangue della battaglia (*Aen.*, II, 717-20)⁴⁸. L'eroe cristiano rivela così un sovrappiù di barbarie rispetto al modello pagano. Laura Benedetti, che ha richiamato l'attenzione su questo aspetto, propone di leggerlo come la naturale conclusione di un poema che ha via via sottomesso, cancellato, eliminato la componente femminile. Certo non mancano, anche in quest'ultimo canto, accenni di umana pietà per le vittime dei crociati; tuttavia, quando Rinaldo sfonda la porta di quello che era stato il tempio di Salomone e dà il via a una strage indiscriminata della folla che vi aveva cercato scampo, la chiave di lettura proposta è quella – rafforzata da un'ostentata citazione dantesca (*Inf.*, XXIV, 119-20) – della punizione divina contro chi aveva profanato un luogo sacro (XIX, 38):

Rende misera strage atra e funesta
l'alta magion che fu magion di Dio
O giustizia del Ciel, quanto men presta
tanto più grave sovra il popol rio!
Dal tuo secreto proveder fu desta
l'ira ne' cor pietosi, e incrudelio.
Lavò co 'l sangue suo l'empio pagano
quel tempio che già fatto aveva profano.

Il trionfo cristiano con cui il poema si chiude viene così celebrato con immagini tremende, attraverso la santificazione del sangue versato.

4. Un poema epico di pace: l'«Adone».

L'*Adone* si apre con un'invocazione a Venere e con la dedica a Maria de' Medici, si presenta cioè ostentatamente in chiave femminile. Venere è, secondo il modello lucreziano, la forza vitale che «serena il cielo ed innamora il mondo» (I, 1, 8), ed è la dea che porta la pace inducendo Marte ad amarla (I, 2, 7-8)⁴⁹:

e con armi di gioia e di diletto
guerreggia in pace ed è steccato il letto

⁴⁸ Cfr. *Aen.*, II, 717-20 e GUGLIELMO DI TIRO, *Historia della guerra sacra di Gierusalemme*, Venezia 1562, tradotta da G. Horolloggi, citati da L. BENEDETTI, *La sconfitta di Diana. Un percorso per la «Gerusalemme liberata»*, Ravenna 1996, pp. 130-34.

⁴⁹ Cfr., anche per il commento e i preziosi apparati, G. B. MARINO, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano 1988.

una chiusa di ottava che ha infastidito Croce, malgrado la sua ascendenza petrarchesca⁵⁰, e che costituisce subito un'efficace autopresentazione del poema, con il suo capovolgimento dell'esaltazione epica della guerra e la sua realistica versione del vecchio tema della battaglia d'amore.

L'*Adone* viene pubblicato a Parigi nel 1623, con il sostegno economico del re (cui pure Marino dedica l'opera, cercando di mantenere un difficile equilibrio nel conflitto che a lungo contrappone Maria de' Medici e il figlio). Il paratesto è composito, e tale da creare complicati meccanismi ottici, quasi un gioco di prospettive diverse attraverso cui il lettore è invitato a guardare al poema⁵¹. Basta pensare all'effetto straniente che si crea se si prova a usare come chiave di interpretazione l'allegoria che è preposta a ogni canto. Fra le componenti della «soglia» che il lettore deve attraversare, c'è un testo francese, la lettera che un giovane letterato destinato a una brillante carriera, Jean Chapelain, scrive a difesa preventiva del poema. L'effetto anche qui straniente è dovuto non solo alla differenza linguistica, con la quale Marino vuole sottolineare la sua polemica distanza dal panorama letterario italiano⁵², ma anche ai contenuti della lettera, al modo in cui Chapelain colloca l'*Adone* entro il sistema aristotelico dei generi. Il giovane francese interpreta brillantemente la provocazione, il gusto dei contrari che il poema contiene in sé. Muovendosi con abilità e spregiudicatezza entro le caselle della griglia comunemente accettata, egli scopre possibilità impreviste che si nascondono negli spazi vuoti e si avventura nella zona grigia che si apre fra i contrari. L'*Adone* viene così a collocarsi, secondo Chapelain, nel genere nobile dell'epopea (intesa come narrazione di un'azione illustre), pur costituendone una versione nuova: è un'epopea di pace, proprio come fino ad allora il poema eroico era stato un'epopea di guerra. La grandezza del poeta sta, secondo il critico francese, nell'aver esplorato tutte le possibilità legate ai generi contrari, ai più bassi e ai più elevati: l'*Adone* è misto, «comme posé entre la tragédie et comédie, l'héroïque et le romant»; è incentrato sull'amore, come è naturale che lo sia un poema di pace, e insieme è una specie di contenitore di tutte le «belles imaginations» che rischiano di perdersi perché non trovano «luogo», è il monumento letterario in cui si possono collocare, e sopravvivere, le mil-

⁵⁰ Cfr. F. PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*, 226, 8 e B. CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari 1946, p. 261, che commenta così: «dove si ha il caso [...] del finto gentiluomo decoroso, che esce in una trivialità».

⁵¹ Cfr. G. GENETTE, *Seuils*, Paris 1982 [trad. it. *Soglie: i dintorni del testo*, Torino 1989]; L. BOLZONI, *Il volto segreto della scrittura. Immagini della ricezione tra Cinque e Seicento*, in U. FLORIS e M. VIRDIS (a cura di), *Il segreto*, Roma 2000, pp. 335-56.

⁵² Cfr. le osservazioni di Pozzi in G. B. MARINO, *L'Adone* cit., vol. II, p. 170.

le bellezze degli antichi, che altrimenti sarebbero «esgarées et ensevelies dans les ruines de l'ancienneté»⁵³. La formula del poema epico di pace è chiaramente un ossimoro⁵⁴, ma proprio per questo può giustificare, e sottolineare, il carattere enciclopedico, collezionistico, onnivoro dell'*Adone*. Nello stesso tempo «quella stupefacente metafora della pace», come ha scritto Pozzi, «attissima certo a rappresentarlo, ha [...] la capacità di evocare tutto un sostrato di contenuti politici e morali circolanti nel poema»⁵⁵.

Ne abbiamo subito una riprova nel modo in cui Marino rielabora il *topos* dell'*excursus* profetico sulla scoperta dell'America. Nel canto X, intitolato *Le meraviglie*, Adone sale in cielo con Venere, sotto la guida di Mercurio e, arrivato al cielo della Luna, interroga il dio sulle macchie lunari. Nella risposta Mercurio inserisce una profezia sia dei viaggi di Colombo, sia delle scoperte che Galileo farà grazie all'«ammirabile strumento» del telescopio (X, 42, 3), aprendo così nuovi spazi alla conoscenza umana (X, 45):

Aprondo il sen del'oceano profondo,
ma non senza periglio e senza guerra,
il ligure argonauta al basso mondo
scoprirà novo cielo e nova terra.
Tu del ciel, non del mar Tifi secondo,
quanto gira spiando e quanto serra
senza alcun rischio, ad ogni gente ascose
scoprirai nove luci e nove cose.

Marino riprende qui il codice tradizionale, che vedeva nel viaggio di Colombo l'adempimento di una tradizione che si rifaceva a Tifi, il mitico inventore della nave degli Argonauti. Ma, nel momento stesso in cui cita puntualmente il linguaggio profetico di cui quel codice si era nutrito («novo cielo e nova terra»), ne capovolge il senso, ne distrugge le componenti «imperiali», di esaltazione della conquista politica e religiosa, che abbiamo visto puntualmente presenti nell'ultima versione del *Furioso*. Come già era successo in alcune pagine splendide, e violentemente polemiche, della *Cena de le ceneri* di Giordano Bruno, le scoperte astronomiche si collocano sì come momento culminante di una tradi-

⁵³ *Ibid.*, vol. I, p. 19.

⁵⁴ Nella dedica un ruolo importante svolge l'immagine del centauro Chirone, per la quale Marino attinge a Omero e a Filostrato; la sua duplice natura rappresenta emblematicamente sia il principe che il poema: «Parmi veramente la figura biforme di quel misterioso semicavallo ben confacevole al mio soggetto, come molto espressiva delle due necessarie e principali condizioni del principe, dinotando per la parte umana il reggimento della pace e per la ferina l'amministrazione della guerra» (*ibid.*, vol. I, p. 8).

⁵⁵ *Ibid.*, vol. II, p. 172.

zione di viaggi e di scoperte geografiche, ma nello stesso tempo ne ribaltano la logica violenta e sanguinaria che già il mito di Medea, associato a quello degli Argonauti, lasciava prevedere⁵⁶. Per Bruno e per Marino la superiorità dei «moderni» navigatori della conoscenza è legata alla pace (e la sua natura «celeste» ne è conferma ed emblema). Se Bruno inseriva se stesso, la sua scoperta dei mondi infiniti, in questo nuovo ciclo di viaggiatori e ne traeva auspici per una possibile «mutazione» del mondo, Marino canta la scoperta galileiana dei nuovi cieli con un linguaggio che associa i ricordi del *Sidereus nuncius*⁵⁷ con il fascino per il nuovo strumento, la nuova «macchina» del telescopio e assume esplicitamente i toni erotici dell'incontro amoroso (X, 43)⁵⁸:

Del telescopio, a questa etate ignoto,
per te fia, Galileo, l'opra composta,
l'opra ch'al senso altrui, benché remoto,
fatto molto maggior l'oggetto accosta.
Tu, solo osservator d'ogni suo moto
e di qualunque ha in lei parte nascosta,
potrai, senza che vel nulla ne chiuda,
novello Endimion, mirarla ignuda.

L'*Adone* è un poema epico di pace e Galileo è il navigatore pacifico, sedotto dalla dimensione erotica della conoscenza. Se Colombo scopre nuovi mondi, dischiude la via alla conquista, «ma non senza periglio e senza guerra», Adone è il riluttante erede di un trono, quello di Cipro, che si conquista con una gara di bellezza maschile. La sfilata di bellezze maschili che il canto XVI ci descrive amplifica l'effetto dissacrante: degli uomini sono chiamati a gareggiare in un campo che è tradizionalmente di pertinenza femminile e la posta in palio è qualcosa – il regno –

⁵⁶ Cfr. G. BRUNO, *La cena de le ceneri*, in *id.*, *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di M. Ciliberto, Milano 2000, pp. 27 sgg. Per la posizione di Bruno e la tradizione in cui si inserisce, cfr. G. AQUILECCHIA, *Bruno e il Nuovo Mondo*, in «Rinascimento», VI (1995), n. 1, pp. 168-70; *id.*, *Da Bruno a Marino. Postilla all'«Adone»* X, 45, in «Studi secenteschi», XX (1979), pp. 89-95; S. RICCI, *Infiniti mondi e Mondo Nuovo. Conquista dell'America e critica della civiltà europea in Giordano Bruno*, in «Giornale critico della filosofia italiana», X (1990), n. 2, pp. 204-21; M. GRANADA, *Giordano Bruno y America. De la crítica de la colonización a la crítica del cristianismo*, in «GeoCrítica. Cuadernos Críticos de Geografía Humana», XC (1990), pp. 8-61; A. BATTISTINI, «Cedat Columbus» e «Vicisti Galilee!»: due esploratori a confronto nell'immaginario barocco, in «Annali d'italianistica», X (1992), pp. 116-32; L. BOLZONI, *Note su Bruno e Ariosto*, in «Rinascimento», LI (2000), n. 40, pp. 19-43.

⁵⁷ Cfr. la descrizione della superficie lunare (X, 39, 5-40) e la relativa nota nel commento di Pozzi.

⁵⁸ Pozzi (G. B. MARINO, *L'Adone* cit., vol. II, p. 442) legge questo passo in chiave epitalamica, contrapposta a quella della violenza, dello stupro; S. ZATTI, *L'ombra del Tasso* cit., pp. 189-97, parla di atto dissacratorio, di voyeurismo. Cfr. anche M. GUGLIEMINETTI, *L'«Adone» poema dell'Arte*, in *id.*, *Tecnica e invenzione nell'opera di Giambattista Marino*, Messina-Firenze 1964, pp. 107-41.

che viene tradizionalmente associato con doti ben diverse, ad esempio con la potenza guerriera. Un vero e proprio proclama epicureo e pacifista è il discorso che Adone rivolge a Venere quando accetta, contro voglia, di partecipare alla gara (XV, 226 sgg.). Quello che desidera, egli dice, è l'amore, non il potere o la guerra (XV, 227, 3-8; 229):

Ambizion non nutre il petto mio,
siché per grado insuperbir ne deggia.
Finch'essali lo spirito vogl'io
che solo il grembo tuo sia la mia reggia.
Se'l regno di quel cor che mi donasti
conservato mi fia, tanto mi basti.

Altri con l'armi pur seguendo vada
schiere nemiche e pace unqua non aggia.
[...]

Sazio del poco mio, sprezzo e non curo
l'oro adorato e gl'indorati onori.
Né vo', solché di te viva sicuro,
altre gemme più fine, altr'ostri, altr'ori,
di quegli ori e quegli ostri e que' rubini
onde ingemmi le labra, indori i crini.

Il discorso di Adone va ben al di là della scelta individuale e dell'omaggio erotico a Venere, per tramutarsi nello smascheramento della infelicità profonda, nutrita di sospetti e di terrori, che caratterizza la vita dei potenti (XV, 230, 5-8).

Tra catene gemmate è prigioniero
chi di scettro e diadema ha pompa e fregio;
giogo che dolce in vista, aspro e protervo
rende il suo possessor publico servo.

La dichiarazione di Adone, come ha notato Pozzi, «coincide singolarmente» con il modo in cui nel primo canto (I, 144-161) il pastore Clizio – ovvero il poeta Giovanni Vincenzo Imperiale, autore dello *Stato rustico* – esalta la propria scelta di vita, lontana dai tumulti e dalle insidie della città, così come ci riporta alla memoria il discorso che nella *Gerusalemme liberata* Erminia ascolta dal vecchio pastore, il quale ha scelto la vita semplice e solitaria della campagna dopo aver sperimentato la vita alla corte di Menfi (VII, 8-13). Quello che dà al testo di Marino un carattere più decisamente innovativo e radicale è il fatto che discorsi “arcadici” vengono messi in bocca al protagonista del poema: il rovesciamento della tradizione epica, già implicito nell'ossimoro del “poema epico di pace”, è qui pienamente operante.

L'ottica francese – tutt'al più integrata, ma su di un piano subordi-

nato, da un'ottica italiana, o meglio attenta ad alcune corti italiane – guida il modo in cui la storia e le guerre del presente entrano nel tempo e nello spazio mitico del poema. Marino cerca di costruire un osservatorio abissalmente lontano da cui guardare – “profeticamente”, secondo il canone tradizionale – gli eventi più vicini, come ad esempio le guerre di religione e i conflitti tra Maria de' Medici e il figlio. Nel canto X Mercurio osserva e descrive il tutto guardando in un meraviglioso mappamondo, «vasto edificio d'ingegnosa sfera» (X, 168, 1) che racchiude in sé i cieli e la terra (X, 183, 1-2):

Grande è il teatro e ne' suoi spazi immensi
chi langue in pena e chi gioisce in gioco.

Questa prospettiva, da universale teatro del mondo, non impedisce però che la rappresentazione di alcuni momenti delle guerre di inizio secolo – in particolare la guerra del Monferrato – si faccia accurata, realistica, carica di indignazione per i prezzi pagati dalle popolazioni. È il caso della presa di Alba (X, 232):

Pur nel'alba medesima Alba è sorpresa
e pur dale rapine oppressa langue.
Il misero cittadin non ha difesa,
per doglia afflito e per paura essangue;
va il soldato ove 'l trae fra l'ire accesa
fame d'or, sete d'or più che di sangue;
suscita l'oro ch'è sotterra accolto
e sepolisce poi chi l'ha sepolto

o della devastazione delle campagne, «tragedia miserabile a vedere» (X, 234, 5), o delle infinite angherie cui sono soggetti i contadini (X, 259):

In questo mezzo il capitano alpino
di far gualdane e correrie non resta;
Filizano ed Annone e'l Monferrino
con mille piaghe in mille guise infesta;
oltre il frutto perduto, il contadino
forza è che paghi or quella taglia or questa;
corre l'altrui licenza, ove l'alletta
desire o di guadagno o di vendetta.

Le sofferenze delle popolazioni che la guerra del Monferrato porta con sé diventano così un esempio quanto mai preciso e convincente di quella decadenza profonda dei costumi militari che Marino denuncia nel proemio del canto XIV (1, 1-2):

Deh come fatta è vile a' giorni nostri
la milizia ch'un tempo era sí degna.

L'esibizione delle armi, lo splendore delle vesti, la pompa dei pennacchi, costruiti a spese dei poveri uccelli⁵⁹, sono solo, nella denuncia del Marino, l'apparenza ingannevole di una "milizia" che è dedita agli stupri e alle rapine (XIV, 6):

Oggi pochi ha tra noi veri soldati
che per vero valor vestan lorica.
Calzan più per fuggir sproni dorati
che per seguir talor l'oste nemica.
E con abuso tal son tralignati
dalla virtù, dala prodezza antica
che, sol rubando e violando, al fine
son le guerre per lor fatte rapine.

Come in Ariosto, la similitudine fa da legame tra l'"ora" della storia e l'"allora" della favola, e la denuncia del presente è giustificata dalla sua capacità di aiutare il lettore a rappresentarsi i fatti narrati: «tai forse esser devran gli empì villani | che far al nostro Adon vogliono oltraggio» (XIV, 7, 1-2). In realtà la lucida analisi della decadenza contemporanea dà un nuovo valore a quella presa di posizione contro la tradizione letteraria cavalleresca ed eroica che caratterizza tutto il canto: «la svalutazione dell'eroico non è [...] un affare privato del mondo letterario. Nasce piuttosto dalla convinzione che l'eroico in letteratura sia impossibile [...] perché il mondo e nel mondo specialmente l'Italia più non offrono materia eroica»⁶⁰.

L'altro registro che Marino usa per la rappresentazione delle guerre del presente è quello allegorico. L'esempio più complesso è quello fornito dall'ultimo canto del poema, un canto sproporzionatamente lungo, intitolato *Gli spettacoli* e dedicato ai giochi funebri che Venere celebra in onore di Adone. Essi culminano nel duello che vede contrapposti due guerrieri, arrivati entrambi a Cipro per caso, portati da un naufragio. Sapremo poi che si tratta in realtà di una donna, Austria, che porta le insegne della Casa reale spagnola, e di Fiammadoro, che porta le insegne francesi. La donna ha il sopravvento nel duello, ma non appena si toglie l'elmo, rivelando la sua identità, il suo nemico si innamora di lei e lo stesso capita a lei. Dopo che entrambi si sono raccontati la storia, quanto mai intricata, della propria vita e genealogia, Venere li invita a unirsi in matrimonio e celebra, insieme con il loro amore, un'alleanza politica e militare che porterà la pace (XX, 478):

Le due gran monarchie nel mondo sole,
cedan Greci e Romani e Persi e Siri,
per voi fien grandi e per la vostra prole

⁵⁹ «Che val gli augelli impoverir di penne | per dispiegar al vento alti cimieri, | s'onor mercando infra 'l nemico stuolo | non impennate a' vostri nomi il volo?» (XIV, 4, 5-8).

⁶⁰ Pozzi, in G. B. MARINO, *L'Adone* cit., vol. II, pp. 542-43.

la qual fia ch'Asia tema, Europa ammiri.
Le lor terre, i loro mari apena il sole
visitar potrà mai con mille giri,
d'amicizia congiunte e d'alleanza,
emule di grandezze e di possanza.

Uno dei doni di nozze che Venere dà al cavaliere francese è uno scudo, le cui figure profetiche sono interpretate da Apollo. In questo modo ritornano sulla scena del poema le guerre del presente, anzi degli anni che immediatamente precedono la stampa del testo. Le campagne contro i protestanti sono presentate come una lotta necessaria contro le divisioni che rischiano di mandare in rovina il regno⁶¹, come il proemio sanguinoso a una nuova era di perdono, di tranquillità, un'era in cui le arti fioriscono perché fiorisce la pace (XX, 514, 5-8):

riposan l'armi orrende, i ferri crudi
pendon dimessi e le battaglie han fine.
Son fatti i cavi scudi e i voti usberghi
nidi di cigni e di colombe alberghi.

Il rapporto di quest'ultimo canto con il resto del poema è quanto mai problematico, tanto che, secondo alcuni critici, nei due cavalieri che si combattono e poi si sposano rinasce in realtà Adone, compiendo una metamorfosi che visualizza la duplice componente, femminile e maschile, che lo ha caratterizzato per tutto il poema⁶². Mentre con l'incidente di caccia toccato ad Adone la morte si insinua nel giardino di Venere, «la grande area dei duelli – ha scritto Cherchi – produce pace e amore perché finge la guerra e il dissidio»⁶³. Certo ancora una volta Marino gioca con i contrari e sperimenta le strategie più diverse per riproporci un ideale di pace e di piacere, faticosamente – e a volte macchinosamente – ricomposto attraverso le esperienze laceranti del presente.

⁶¹ È interessante il fatto che, nel canto X, in relazione a uno dei momenti delle guerre francesi (la secessione dei principi in provincia, che prelude alla campagna di Normandia), il Regno di Francia viene rappresentato come Atteone divorato dai propri cani: «Ma l'orgoglio de' principi abbattuto | sorge ancor più superbo e più robusto | e 'l bel regno da lor stracciato a brani | rassomiglia Atteon tra' propri cani» (X, 278, 5-8). Il mito di Atteone viene così a fare da collegamento tra il Regno di Francia e lo stesso Adone: nel canto V la tragedia di Atteone viene infatti rappresentata nel palazzo d'Amore perché gli sia di ammonimento, ma il giovane si addormenta (V, 11250).

⁶² «Il canto è fuori dalla storia, è un'appendice non conclusiva, ma addiziva. Il suo significato potrebbe esser questo: chiuso il turbamento, il mondo entra nel suo stato pacifico, che il gioco ben rappresenta. Il poeta si è sforzato lungo tutto il corso dell'*Adone* di scrivere un poema di pace, senza turbamenti, ma l'istituto narrativo non glielo concesse; per ciò fare ci vuole un dopo-poe-ma (così si spiegherebbe anche l'insolita lunghezza del canto)». Cfr. Pozzi, in G. B. MARINO, *L'Adone* cit., vol. II, p. 695. Per una diversa interpretazione, cfr. F. GUARDIANI, *Il gran teatro del mondo, ovvero il mondo a teatro*, in ID. (a cura di), *Lectura Marini. L'«Adone» letto e commentato*, Toronto 1989, pp. 325-40.

⁶³ P. CHERCHI, *La metamorfosi dell'«Adone»*, Ravenna 1996, p. 17.