



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
http://cav.unibg.it/elephant_castle

IL FRAMMENTO
a cura di Michela Gardini
ottobre 2012

CORRADO CONFALONIERI

Membra disiecta. Olindo e Sofronia e l'epica dell'imperfezione

Grigia, caro amico, è ogni teoria
Wolfgang Johann GOETHE, *Faust*

Liberami dalla parola che dura.
Maurice BLANCHOT, *Il passo al di là*

Genere che "ritrae la totalità estensiva della vita" (Lukács 1972: 56), l'epos sembra rimanere del tutto estraneo alla dimensione del frammento: anzi, se è vero che "l'estetica moderna del frammento, dell'incompiuto e dell'informale tende a svalutare l'unità compatta e organica dell'universo eroico" (Zatti 2000: 6), si può sostenere che "tra epica e modernità vige un rapporto inversamente proporzionale" (Moretti 1994: 12) tale per cui "dove c'è l'una non può esserci l'altra, e viceversa" (ibidem). L'epica, insomma, finisce dove il frammento, forma particolare della modernità, comincia; e si comprende bene come l'idea di una "morte definitiva dell'epica nell'età moderna in Occidente" (Zatti 2000: 5) non sia affatto contraddetta dal concetto di "opera mondo" o "epica moderna" proposto da Moretti (1994), ma ne risulti, all'opposto, un'intima condizione di possibilità: proprio perché l'epica è finita, infatti, è possibile la sopravvivenza postuma di una sua variante moderna ossimorica nel tentativo, peraltro destinato a costitutiva imperfezione, di congiungere l'anelito alla totalità della forma ereditata e la frustrazione di questo stesso desiderio imposta da un mondo ormai diviso. E così, da una parte sta la totalità dell'epica, dall'altra la parzialità del frammento; in mezzo, il tutto frammenta-

rio dell'epica moderna che, sintesi senza conciliazione ultima, afferma nuovamente ciascuno dei due elementi di cui è composta: i presupposti non vengono messi in questione, il fascino delle opere mondo – che fa tutt'uno col loro difetto, tanto che si è parlato di “mezzi fallimenti” (Moretti 1994: 6) – risiede nel far stare insieme ciò che insieme non può stare.

Ma l'epica, quella “vera”, compie davvero l'idea di totalità che, in modo più o meno implicito, si continua a dare quasi per scontata all'atto di dichiararla spenta o, in maniera complementare, viva in una sua versione irrimediabilmente incompiuta? La domanda non intende né contestare un effettivo esaurimento storico del genere né tantomeno negare validità alla categoria di opera mondo: si tratta, invece, di riesaminare certi aspetti della forma epica verificando se e come essa sia propriamente in grado di articolarsi secondo la totalità che la teoria del genere vi ha di solito voluto vedere. Di questa stessa totalità, nel corso del tempo, il dibattito teorico ha fornito in realtà interpretazioni tanto diverse da apparire addirittura contrastanti: ancora Moretti (1994: 43), per esempio, ha ricordato come nel Settecento Schiller sostenesse la fondamentale autonomia delle parti nella poesia epica quando, solo un secolo prima, circolava al contrario una rigorosa concezione organicista capace di leggere il poema a partire dalla metafora del corpo. Elaborazioni teoriche divergenti, si capisce, ma in fondo accomunabili qualora ci si convinca, con Bachtin (1979: 473), che nell'epos “la struttura del tutto si ripete in ogni parte e ogni parte è compiuta e tonda come il tutto”; nello studio del critico russo, con parti e tutto in rapporto di necessaria coincidenza, il genere, “cristallizzato e quasi necrotizzato” (456) si chiude in una perfezione così asfittica che lo relega in un “passato assoluto” (457) e “inaccessibile” (455), scalzato nella gerarchia delle forme dal romanzo, quest'ultimo intriso di dialogica diversità proprio in opposizione all'unità monologica dell'epica medesima (Bachtin 1979: 67-83; 1988: 330-331; Todorov 1990: 123). Il confronto impostato da Bachtin tra epica e romanzo – tutt'altro che neutrale, condotto com'è con “lo scopo di elevare il significato del romanzo come genere dominante della nuova letteratura” (Bachtin 1979: 452) –

ha condizionato non poco lo studio di questi generi letterari, contribuendo a radicalizzare un'opposizione che, per certi versi giustificata, può nondimeno produrre, proprio con la sua nettezza, qualche distorsione; senza contare che, come è stato scritto di recente, i giudizi di Bachtin funzionano anche in ragione della loro stessa vaghezza e della “mancanza di dettagli” con cui sono formulati (Mazzoni 2011: 383). Tuttavia, quando si legge che “le parole che salgono automaticamente alle labbra, pensando al romanzo, sono *apertura, varietà, molteplicità, dinamismo, libertà*” (Bertoni 1998: 1), occorre ricordare come la serie si costruisca per differenza soprattutto rispetto all'orizzonte dell'epica che si pretende viceversa chiuso e uniforme, indisponibile per qualsivoglia re-interpretazione (Bachtin 1979: 457-459). Destinata al ruolo di fondamento inespresso, la concezione unitaria dell'epos, spinta fino alla sua “estremizzazione” (Paduano 1997: X), è dunque silenziosamente attiva quando si sostiene che

La pluralità del romanzo, in fondo, ci dice che l'ultima parola sul mondo non è ancora stata pronunciata, che la storia è ancora in movimento e che i tasselli di questo gigantesco puzzle, prelevati dalla vita senza restrizioni né censure, compongono un'immagine che si può continuamente distruggere e rimescolare, per tentare sempre una nuova, dinamica e provvisoria combinazione di frammenti (Bertoni 1998: 13).

Ci si può chiedere invece, riprendendo e modificando i termini della questione appena impostata, se la prima parola che l'epos oggettivamente dice – Omero inaugura la letteratura occidentale, e più in generale l'epica si connette a un che di aurorale e di fondante (Madelenat 1986: 114; Hainsworth 1997: 8-9; Fusillo 2002: 5-7) – sia anche di necessità una parola ultima, fissata una volta per tutte e non più rivalutabile; o se, in modo diverso, questa fondazione non escluda la possibilità di un che di instabile e di non definitivo, di incompiuto e di originariamente, pur in via potenziale, frammentario. Per quanto il lavoro di Bachtin sia di decisiva importanza nel panorama teorico attuale, esso non è affatto nuovo nel proporre uno studio del proprio oggetto articolato per confronto se non per

opposizione. Saltando indietro al dibattito del Cinquecento italiano, anzi, ci si accorge di quanto l'epica già in quell'occasione si delinei proprio per analogia e, soprattutto, per differenza: circostanza di fatto inevitabile, se si considera da una parte come la *Poetica* di Aristotele, pietra angolare su cui doveva costruirsi il genere, fosse pressoché integralmente dedicata alla tragedia (Baldassarri 1977b; 1995; Javitch 1999b; 1999c) dall'altra come il romanzo cavalleresco, subito forte del successo dell'*Orlando Furioso*, costituisse il polo negativo da cui differenziare e così definire l'epica stessa (Javitch 2003: 165). Nella stagione che segue Ariosto e accompagna poi Tasso fino all'esaurirsi della sua attività teorica e pratica, il lavoro sul genere segue strade molteplici, ma con qualche approssimazione riassumibili nel doppio tentativo di leggere il lacunoso trattato aristotelico in senso creativo per le nuove esigenze, e di mostrare insieme come fossero divergenti le soluzioni formali e in definitiva ideologiche proprie del romanzo e, appunto, dell'epos (Sberlati 2001; Jossa 2002). Di questo tra poco; per ora basti osservare che, nell'operazione descritta, era compresa una lettura dei modelli poetici, Omero su tutti, funzionale a convalidare in concreto un'elaborazione teorica che, anche quando si richiamava a una sempre necessaria tradizione autorizzante, era essenzialmente innovativa (Javitch 1999b). Controparte complementare dell'impegno in sede teorica, dunque, il bisogno di interpretare in senso fortemente pratico e interessato i testi finiva per produrre di questi ultimi immagini unilaterali e comunque parziali (Baldassarri 1982) che, se hanno avuto largo credito nel corso del tempo, devono tuttavia trovare una loro collocazione storica precisa, un posto tale da consentire, delle opere stesse, letture alternative rispetto a una consolidata ma spesso limitante ricezione. Lo studio di Aristotele, per giunta mescolato con quello dell'*Ars poetica* di Orazio (Weinberg 1961: 422-423), e la lettura di Omero con regolarità mediata e condizionata attraverso il filtro virgiliano (Baldassarri 1982: 17-18) hanno condotto a una concezione dell'epica intesa come genere che rischia, in una crescente radicalizzazione, di dover fare a meno delle sue stesse origini (Voltaire 1999): sostenitori cinquecenteschi e detrattori (e qui si arriva davvero fino

a Bachtin) del genere, in questo caso, si trovano di frequente in rapporto di paradossale alleanza, impegnati entrambi, sebbene con scopi differenti, a far più netta un'opposizione che proprio mentre si estremizza riduce e semplifica i suoi poli costitutivi. Concetto logicamente solidale con quello di totalità che finisce per cassare ogni frangia di incompiuto, il paradigma dell'unità è ciò che consente di spostare più decisamente il baricentro dell'indagine all'interno delle polemiche cinquecentesche, e ciò sulla base di una duplice convinzione: se da un lato nel Cinquecento italiano si vengono in certo modo a prefigurare posizioni teoriche successive, dall'altro lo stretto intreccio di teoria e prassi permette di illuminare da un luogo privilegiato il rapporto tra il testo e la sua interpretazione – un rapporto di condizionamento che, occorre ribadirlo, è del tutto bidirezionale, tanto che risulta illusorio parlare di “testo” senza richiamarsi, contemporaneamente, a una data situazione ermeneutica. Pur non essendo possibile ripercorrere nei dettagli minimi la discussione cinquecentesca sull'unità, cosa che comporterebbe la rassegna di un'articolata serie di proposte (Weinberg 1961; Sberlati 2001: 167-182), ne va almeno ribadito un elemento costante: in qualunque modo venisse intesa, infatti, l'unità doveva la propria urgenza alla *Poetica* di Aristotele e ortodossa rispetto a quest'ultima scontava l'obbligo di presentarsi, anche se nuova e sostanzialmente sconosciuta nei suoi termini concreti alla trattazione dello Stagirita. In altre parole: nella comune origine aristotelica, le varie soluzioni praticate in tema di unità potevano essere ed erano in realtà diverse e creative rispetto alla fonte, ma sempre ad Aristotele continuavano a riferirsi (Weinberg 1961: 989). Ambiguità costitutiva e possibile o addirittura necessaria considerando che, su questo come su altri punti non meno importanti, la *Poetica*, quando pure non silenziosa, lascia margini così ampi di discrezionalità che il lavoro di estensione all'epica delle norme sulla tragedia è solo il dato più evidente, ma non quello maggiormente decisivo, riguardo l'uso teorico-pratico di un testo tanto essenziale quanto, di fatto, da scrivere (Rasi 1982: 31). Tuttavia occorre recuperare, tra le tante, la teoria tassiana della “unità mista” (Baldassarri 1977b: 28) che, destinata a incontrare

applicazione nella *Liberata*, trova un'esposizione celebre già nei giovanili *Discorsi dell'arte poetica*; la pagina è così famosa che esime dal dovere di una citazione integrale: sarà sufficiente ricordare come Tasso accosti l'immagine del poeta a quella di Dio, pensando a un poema che, "quasi [...] picciolo mondo", "uno sia [ma] tanta varietà di materie contegna" (Tasso 1964: 36), in questo non diversamente dal cosmo creato dal "supremo Artefice" (*ibidem*). All'interno dell'insieme, gli elementi devono disporsi in modo che qualora venga "una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini" (*ibidem*): come si vede, è un'idea di unità organica in cui c'è posto per l'eterogeneo a patto che un principio superiore garantisca coesione complessiva al tutto. Non si è distanti, così, dalla metafora del corpo (Savoia 1984) che del resto, nel corso della fatidica "revisione romana" della *Gerusalemme liberata*, lo stesso Tasso avrebbe richiamato per chiarire un altro fondamentale aspetto dell'opera: quello, cioè, del rapporto sussistente tra Goffredo e Rinaldo. In luogo della stretta unità di uno Speroni, il quale "vuole che l'attione del poema sia non solo una ma d'uno" (Tasso 1995: 108), Tasso cerca per la sua opera una unità d'azione ma non d'agente, anche se, attraverso la stessa metafora organicista, afferma poi che "i molti cavalieri sono considerati nel [...] poema come membra d'un corpo, del quale è capo Goffredo, Rinaldo destra; sì che in un certo modo si può dire anco unità d'agente, non che d'attione" (Tasso 1995: 35). Nuovamente legata a esigenze apologetiche in tema di aristotelismo, questa dichiarazione non fa tuttavia che ribadire quanto Tasso, nella *Liberata*, aveva messo in bocca a Ugone, comparso in sogno al capitano Goffredo per rammentargli la fatalità dell'eroe assente (*GL*, XIV.13):

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

Un corpo l'esercito cristiano, un cosmo l'opera; una simile concezione organicista presiede alle due metafore che, a livelli diversi, s'incaricano di articolare nella struttura del poema il rapporto tra l'uno e il molteplice, tra l'unità e la varietà, tra il tutto e le sue parti: ciò che nel funzionamento dei personaggi comporta l'unione della milizia crociata in cui i vari guerrieri sono congiunti nel perseguire il medesimo fine, ad altezza narratologica prevede che gli "episodi" si leghino in vincolo di rigorosa necessità alla "favola". Come ogni cavaliere prende posto nel meccanismo dell'armata, così ciascun episodio, quand'anche digressivo, si giustifica in ragione del vincolo strutturale che lo connette alla totalità dell'opera. In un impianto di questo tipo – in cui le parti trovano legittimità nell'insieme laddove quest'ultimo, totalizzante, non ammette residui fuori di sé –, è strategicamente decisivo un esame condotto su ciascun elemento parziale con lo scopo di testarne la posizione all'interno dell'organismo; verifica tanto più doverosa se si pensa che la *Liberata*, nonostante il programma di unità, si compone di alcuni episodi che l'apparente autonomia, peraltro accresciuta da un'incontestabile felicità poetica, poteva condurre a vivere di vita propria (ne fa fede, tra i vari esempi possibili, la ricezione figurativa: Careri 2010). Inevitabile, nel controllo di pertinenza, che i sospetti maggiori cadano sugli episodi che Tasso si risolse a tagliare nella sfortunata riscrittura della *Gerusalemme conquistata*, opera che, per quanto sfortunata presso ogni pubblico di lettori, resta nondimeno l'unica affidata alla pubblicazione dall'autore in persona. Più indietro, però, bisogna tornare alla revisione romana cui si è già accennato, e cioè alla fase, collocabile tra il 1575 e il 1576, in cui il poeta sottopose volontariamente il testo a una commissione di autorevoli lettori per sentirne i pareri prima della stampa alla quale, tuttavia, la *Gerusalemme* non approdò che diversi anni dopo (1581) e senza l'autorizzazione di Tasso oramai recluso a Sant'Anna. La revisione, intrapresa per ragioni di ordine poetico, a queste vide ben presto intrecciarsi problemi morali, in una sovrapposizione di questioni formali e ideologiche in cui proprio la zona degli episodi era quella destinata a rivelarsi più scomoda: in quest'area, infatti, si annidavano i racconti degli amori (Genot 1974: 12) e più

in generale di tutto ciò che poteva ostacolare il compimento del fine militare collettivo, in base a una consapevole strutturazione del testo che accoglie, all'inizio del canto IV, un concilio infernale destinato a produrre effetti vistosi di ritardo del compimento dell'azione bellica ("da questo canto, quasi da fonte, derivano quasi tutti gli episodi"; Tasso 1851: 205) fino alla svolta del canto XIII (Baldassarri 1977a), poiché nelle reti digressive dell'amore e del romanzesco finiscono per impigliarsi sostanzialmente tutti i principali eroi del poema a esclusione di Goffredo e, con minore importanza, di Raimondo di Tolosa.

Tra gli episodi che richiamarono forti critiche in sede di revisione del poema, ve n'è uno che si stacca dal quadro complessivo per una serie di motivi: se infatti è collocato prima della "sacca oscura" (Baldassarri 1977a: 56-58) che si estende dal canto IV al canto XIII, esso non prende neppure parte a quel meccanismo contestativo e antilineare che contrasta l'avanzamento della guerra, risultando, di fatto, nient'altro che una semplice digressione in cui peraltro non trovano coinvolgimento diretto i maggiori guerrieri crociati. Il riferimento, in questo caso, è alla storia di Olindo e Sofronia, episodio che occupa la prima sezione del canto II della *Liberata* (ottave 1-54)¹: in qualche misura funzionale a presentare direttamente Clorinda – alla quale si deve la soluzione positiva della vicenda –, esso gode in effetti di un'autonomia pressoché unica nel poema, "enclave narrativa" (Terzoli 1998: 113) in apparenza priva delle funzioni ostativa o ausiliaria cui ogni altra tessera testuale può di fatto essere altrimenti ricondotta. Che Olindo e Sofronia entrino nel testo per uscirne subito e in maniera definitiva, allora, pare contraddire il proposito tassiano di organizzare l'opera secondo l'idea di cosmo ordinato, e dunque in modo tale che non ci siano parti superflue la cui soppressione possa avvenire senza conseguenze per l'intero. Questa sarebbe, a conti fatti, la ra-

¹ Il testo della *Gerusalemme liberata* che si cita è quello fissato da Caretti: l'edizione di riferimento, segnalata in bibliografia, non è tuttavia l'unica in cui esso sia disponibile, essendo stato anzi più volte ristampato; motivo per cui, nelle citazioni, si indicherà solo la sigla (GL) accompagnata dal canto in numero romano e dall'ottava e dai versi in numeri arabi.

gione più economica per spiegare perché l'episodio fu poi cassato nella *Conquistata*; argomento frequente delle lettere scambiate coi revisori, il racconto di Olindo e Sofronia, è, almeno per ciò che riguarda il suo rapporto con il tutto del poema, problematico per lo stesso Tasso:

All'episodio di Sofronia opposero: prima, che fosse troppo vago; appresso, che fosse troppo tosto introdotto; ultimamente, che la soluzione fosse per machina. Alle quali opposizioni risposi, secondo me, veramente e realmente, mostrando ch'erano di non molto valore. Ora voi mi scambiate i dadi in mano, referendomi che pare che non sia fortemente connesso. Di questo, in vero, io sempre dubitai; e voi il sapete, ché ve 'l dissi quando il faceva. Ma non è però così poco attaccato, che non ve ne siano de' manco attaccati in Virgilio et Omero. Pure vo ripensando se si potesse stringer più con la favola (Tasso 1995: 88-89).

Impegnato a rintuzzare critiche sfuggenti che spesso cambiano prospettiva non appena ne venga mostrata l'opinabilità, Tasso sembra condividere almeno uno dei rilievi rivoltigli, e precisamente quello in base a cui l'episodio non avrebbe valore strutturale nel poema: va detto, tuttavia, che le riserve su questo punto non impediscono un tentativo di difesa che qui, con una tattica ricorrente, cerca possibili contatti autorizzanti con gli esempi di Omero e di Virgilio mentre altrove, in modo più ancora significativo, porta il poeta a sostenere che non c'è "altro luogo ove trasporlo" (Tasso 1995: 29), rivelando così una certa funzione strategica della sua collocazione. Se l'episodio fosse davvero inessenziale, si potrebbe concludere, riallacciandosi all'esordio e dunque senza alcuna novità, che il frammento, nella fattispecie inteso come segmento non-strutturale in un corpo contraddistinto invece da forte strutturazione, deve rimanere fuori dall'epica. Ciò che s'intende fare, all'opposto, è prima di tutto illustrare con nuove ragioni la coerenza dell'episodio rispetto all'orizzonte complessivo dell'opera (anche se forse basterebbe ricordare che "la coerenza semantica non comporta sempre la coesione testuale": Fabbri 2000: 165); successivamente, mostrare come sia proprio questo essere parte orga-

nica di un tutto coeso dell'episodio a indicare quanto la pretesa di totalità dell'epica (il carattere totale che le più abituali letture attribuiscono al genere) risulti in se stessa compromessa con una dimensione di frammentarietà e di incompiutezza o quantomeno di non-chiusura e di non-coincidenza a sé.

Se alcuni studi si sono dedicati all'indagine dell'"intransigenza dottrinale" e delle ragioni di "rigida codificazione letteraria" che condussero Tasso all'espunzione dell'episodio (Terzoli 1998: 128), magari ritenendo la storia come "aggiuntiva", "in sé conclusa" e "perfettamente isolabile" (Scrivano 1997: 122), il tentativo di considerare l'episodio di Olindo e Sofronia come in certo modo connesso all'impianto generale dell'opera può contare su alcuni precedenti che, sulla scorta di motivazioni molteplici, vi hanno letto alternativamente una "ingegnosa prefigurazione del poema" (Güntert 1983: 795) o un racconto buono a fare "prospettiva" (Argan 1957: 214) o ancora l'annuncio di particolari linee del testo, quali "il gusto delle situazioni patetiche, degli effetti scenografici, del sofisticato e pur prestigioso virtuosismo stilistico, e soprattutto dei vortici lirici entro la gran corrente epico-eroica" (Sozzi 1960: 9) o, da ultimo, ne hanno indagato il significato in tema di disciplina della gerarchia tra elemento maschile ed elemento femminile nella *Liberata* (Yavneh 1999).

Innanzitutto un riassunto della vicenda. L'episodio si svolge all'interno della Gerusalemme 'occupata' dai musulmani, dove Tasso, sul finire del canto I, ha trasferito il fuoco del racconto: seguendo il consiglio del mago Ismeno, il re Aladino ordina che sia sottratta un'immagine della Vergine ai cristiani e ne dispone il trasferimento in una moschea, dalla quale, però, il "casto simulacro" (*GL*, II.7.4) viene trafugato durante la notte successiva. L'atto, compiuto da mano ignota, scatena la reazione del sovrano che, in mancanza di un preciso colpevole, progetta un'indistinta rappresaglia nei confronti dei cristiani. È a quest'altezza che vengono presentati i personaggi di Sofronia e Olindo, la prima figura di naturale e quasi trascurata bellezza, il secondo pieno per la giovane di un amore discreto se non segreto, compendiato nella memorabile formula "brama assai, poco spera, e nulla chiede" (*GL*, II.16.4). Davanti al rischio concreto di una strage imminente, Sofronia, con "magnanima

menzogna" (*GL*, II.22.3), si dichiara responsabile esclusiva del furto, attirando soltanto su di sé la vendetta di Aladino che la condanna al rogo. Avuta notizia dell'evento, Olindo rivendica a propria volta il gesto col proposito di salvare la donna che ama pur senza esserne ricambiato: ne segue una contesa molto particolare in cui i due giovani contestano ciascuno le pretese dell'altro, Sofronia votata al martirio, Olindo a salvarla; Aladino, contrariato, stabilisce oltre ogni apparente ragione che si creda a entrambi, e manda a morte anche l'uomo. Uniti nel rogo fatale, ma in modo che non possano guardarsi ("Sono ambo stretti al palo stesso: e vòlto / è il tergo al tergo, e 'l volto ascoso al volto", *GL*, II.32.7-8), i due si parlano: mentre Olindo confessa il suo amore, Sofronia, inflessibile, lo invita a pensieri di diversa e più alta devozione ("lieto aspira a la superna sede", *GL*, II.36.6). Quando il destino della coppia sembra segnato, ecco giungere Clorinda: al di là della presentazione del personaggio, pur componente rilevante della vicenda, importa qui vedere come la vergine guerriera conduca a salvezza i due giovani, convinta sì della loro innocenza, ma più ancora del dovere di non avere idoli, "e men gl'idoli altrui" (*GL*, II.50.8): scampati alla morte, Olindo e Sofronia passano "dal rogo a le nozze" (*GL*, II.53.5), poiché la donna accetta che l'uomo, il quale "volse con lei morir", non essendo con lei morto, insieme con lei viva.

Come si vede, motivazioni divergenti sono all'origine di un'identica azione: se l'offrirsi di Sofronia, infatti, è ispirato al totale sacrificio attraverso cui, donando se stessa, essa intende riscattare e salvare la sua comunità, l'atto di Olindo si giustifica esclusivamente in base all'amore che egli prova. Un sentimento collettivo, quello di Sofronia, e un affetto individuale, quello di Olindo, convergono in un gesto che, per l'aspetto del suo essere esposto al mondo, non è immediatamente distinguibile, tanto che anche l'uomo, pur finendo sul rogo con la motivazione di cui si è appena detto, partecipa in una certa misura della magnanimità della donna e condivide con lei, da prospettiva diversa, l'immolarsi per il bene di tutti. E così, coerente nell'intenzione e nell'effetto, l'agire di Sofronia è sostanzialmente indiviso, totale e riuscito: il suo programma narrativo prevede il sacrificio per la comunità, e precisamente questo è il risultato che es-

sa ottiene. L'azione di Olindo, al contrario, è divisibile in almeno due segmenti separati, poiché c'è discrepanza tra l'intenzione del giovane e l'effetto che egli sulle prime consegue: il sacrificio di sé, per Olindo, non ha altro movente interno che la volontà di salvare Sofronia; sul fronte esterno, tuttavia, si nota come il programma venga frustrato e rovesciato rispetto alla propria componente intenzionale (in questo, anzi, si realizza una certa coincidenza col gesto di Sofronia, se "la verità dell'intenzione non è altro che l'atto stesso": Hegel 2008: 115). Aladino, irritato dalla strana gara a morire della coppia, condanna entrambi, sancendo il mancato riconoscimento dell'intero mondo soggettivo di Olindo: quest'ultimo *mondo*, anzi, trova sul piano oggettivo una radicale inversione, perché il tentativo di risparmiare la morte a Sofronia fallisce, mentre riesce, in piena sovrapposizione con l'atto della donna, un non-programmato sacrificio in favore della comunità. Letto in questo modo, allora, l'episodio articola in maniera congiuntiva (Residori 2009: 95) istanze che il testo, stando alle interpretazioni canoniche, cerca altrimenti di tenere separate con estremo rigore (Genot 1974: 19): se si intende l'epica secondo i caratteri del pubblico e del collettivo e se si pensa al romanzo nei termini del privato e dell'individuale (Quint 1993), la parabola di Olindo, differentemente da ciò che sembra accadere nel resto del poema, produce l'unione di due generi distinti. Il romanzo, dando questo nome a ciò che riguarda l'amore come sentimento del singolo, non è per Olindo un ostacolo sulla strada del compimento di un gesto eroico quale è, in fondo, quello del sacrificio: motivazione interiore, non condivisa e tutta privata, l'amore è piuttosto ciò che conduce Olindo a tenere un comportamento comunque *epico*. Le opposizioni tra privato e pubblico e tra individuale e collettivo, insomma, non si mantengono stabili nell'episodio in questione: si può affermare, anzi, che esse almeno qui non sono vere opposizioni, perché il perseguimento di un fine tra i due non produce la conseguente eliminazione dell'altro. Non è inseguendo il suo amore per Sofronia che Olindo si sottrae a una missione di ordine superiore; allo stesso modo, non è un qualche compito eroico che impone al personaggio di lasciar perdere ogni sua passione privata: tutt'altro

che in rapporto di contestazione reciproca, le due opzioni si concedono solidarietà e si costruiscono insieme. Di più, esse si realizzano insieme: dopo l'intervento "per machina" di Clorinda, infatti, il fine privato che ha costituito il movente di Olindo e il sacrificio per la collettività cui si era votata Sofronia (e dal quale, si è visto, nemmeno Olindo può dirsi estraneo) trovano contemporanea e congiunta realtà, poiché se il matrimonio chiude la vita testuale della coppia, non si verificano nemmeno le tremende ritorsioni promesse da Aladino. Dire che privato e pubblico, individuale e collettivo giungono a comune compimento significa, a livello di genere, che epica e romanzo non si articolano l'un l'altro in maniera contrastiva e oppositiva: se valgono le interpretazioni più tradizionali del poema – quelle, cioè, che considerano l'amore opposto alla guerra, l'erranza romanzesca opposta alla teleologia epica, il piacere opposto al dovere –, la vicenda di Olindo e Sofronia risulta eccentrica rispetto all'impianto assiologico complessivo del testo. In questo modo, allora, si tornerebbe nuovamente all'estraneità della storia e a una lettura della sua cassazione nei termini consueti; la questione, tuttavia, non è così semplice, perché se il percorso di Olindo appare problematico, quello di Sofronia è, dal punto di vista assunto, certamente ortodosso, e in quanto tale accostabile alla dimensione di *pietas* e di sacrificio dell'individuale a fronte della missione collettiva di cui massimo rappresentante è Goffredo stesso. Non una totale contestazione dei valori del poema, dunque, ma una convivenza, senz'altro scomoda, tra questi e un universo eroico che si rifiuta di distinguere con radicale nettezza il privato dal pubblico (il romanzo, cioè, dall'epica); caso eccezionale di amore di felice fine, l'episodio non è però l'unico a rifiutarsi di distinguere ciò che, nel progetto crociato, deve essere distinto e rimanda, in maniera sorprendentemente diretta, alla conclusiva riconciliazione tra Rinaldo e Armida che infatti, durante la revisione romana, suscitò critiche tali da comportarne, anche a non voler già considerare una pur probabile rimozione precoce (Poma 1994), un'analogia caduta all'altezza della *Conquistata*. Significativamente letto, e con una certa ragione, come "trionfo del romanzo" (Cavallo 2004: 155-228), il ricongiungimento tra l'eroe fatale e la più pericolosa per-

turbatrice dell'ordine cristiano attesta con evidenza che l'impianto del poema non comprime fino alla totale frustrazione le spinte individuali attive in senso anti-sistema, offrendo anche a queste, anzi, possibilità di realizzarsi: in tale direzione, allora, l'episodio di Olindo e Sofronia non è eccentrico, ma cattura significati che il testo non esclude e fa corpo con essi, ponendosi, dalla sua posizione sì defilata ma solo apparentemente parentetica, come racconto della legittimità se non della necessità di due diversissimi modelli di eroismo, l'uno pronto al sacrificio totale del sé per il bene della comunità (o almeno a trovare se stesso proprio in tale sacrificio), l'altro renitente a separare l'istanza individuale da quella collettiva, disponibile addirittura a prendere parte alla seconda finché essa in qualche modo coincide con la prima. Che quest'ultima alternativa sia più vicina a incorporare il *romanzo*, inteso come regno della passione e dell'individuale, del particolare e del frammentario, è fuori di dubbio; resta il fatto, tuttavia, che la non-distinzione, prima ancora che compromessa col romanzo, riporta a un'idea di eroismo primitiva e anti-sociale perché, in fondo, anteriore alla vita di quella totalità organica che di lì a poco sarà lo Stato (Hegel 2000: 286). Da una parte, insomma, c'è un'immagine dell'eroe che non trascende la comunità in cui è inserito e di cui, addirittura, è capo: è questa la linea che unisce Sofronia a Goffredo, una linea, se così si può dire, *virgiliana*, poiché è soprattutto all'archetipo dell'*Eneide* che occorre richiamarsi per un eroe volto al compimento di una missione tale da scavalcarne la dimensione di singolo e le più personali passioni di individuo. D'altro canto, la figura di Olindo intercetta alcuni tratti dello stesso Rinaldo, e con lui di un eroismo arcaico e propriamente *omerico*: ideale progenitore, stavolta, Achille, eroe supremo dello schieramento di cui è parte ma in posizione di costitutiva eccentricità poiché più grande della collettività che lo circonda o quantomeno sempre irriducibile a essa (Paduano 1997; 2008). Non diversamente da molti dei poeti a lui contemporanei, Tasso era convinto che i personaggi di Virgilio, quanto a *ethos*, fossero superiori rispetto a quelli di Omero, e non poteva che essere così in un poema, ma forse si dovrebbe dire in un'epoca, in cui non c'era più posto per smisurati atti di eroismo solitario: eppure,

a livello di macrostrutture, il testo tassiano funziona, e ancora di più nella sua versione ultima della *Conquistata*, su uno schema di schietta derivazione omerica, quello, cioè, dell'eroe assente senza il quale la guerra non può giungere a vittoriosa conclusione. Olindo e Sofronia, così, testimoniano la necessità congiunta – ecco la ragione del lieto fine – di due alternative che, in assenza dell'episodio, sarebbero probabilmente da considerare in rapporto diverso: di qui, dunque, la sostanziale non-autonomia dell'episodio che non è frammento ma parte quanto mai vitale del testo in cui è inserito. Non come segmento male attaccato e disorganico, infatti, esso introduce nel poema la frammentarietà e l'incompiutezza: proponendo la coesistenza di due modelli di eroismo presenti nel testo, l'episodio non è estraneo alla macchina della *Liberata* ma rivela che questa richiede, per poter funzionare, le spinte contraddittorie della subordinazione dell'individuale al collettivo (Sofronia) e della parallela, contraria e tuttavia compossibile subordinazione del collettivo all'individuale (Olindo). Più correttamente, per questa seconda dinamica, si deve parlare di non-distinzione tra le due istanze, senza arrivare di necessità alla subordinazione dell'una all'altra; circostanza, questa, che permette di comprendere quanto ciò derivi non tanto da un'apertura al romanzo della *Liberata* quanto, piuttosto, da una resistenza in essa dell'eroismo iliadico, di un Achille, cioè, che prima esce dalla guerra a causa della lite con Agamennone e poi vi rientra per vendicare l'amico Patroclo. Per tornare alla metafora del corpo, insomma, il modello di Achille, di per sé, con difficoltà si adattava a trovare posto in un organismo complessivo che lo trascendesse, come Tasso avrebbe dimostrato di sapere quando, nel tardo *Giudicio*, cercava di giustificare le sue correzioni alla coppia capo-eroe rispetto a Omero:

E se 'l poema eroico, sí come parve ad Aristotele, somiglia il corpo d'un animale, Achille sarà in quel corpo simile ad un membro, il quale non abbia proporzione con l'altre membra, come leggiamo ne l'istorie ch'era la mano di Dario, re de' Persiani, il quale per questa cagione fu detto «Longimano». Era dunque Achille quasi un braccio o una mano smisurata di quell'essercito ed Agamennone quasi un capo scemo ed imperfetto [...] (Tasso 2000: 140-141).

Di un certo “eccesso di bravura” (Tasso 1995: 102-104) della “mano” rappresentata da Rinaldo, però, continuava a esserci bisogno perché la liberazione potesse compiersi: ed è questa, di fatto, la ragione per cui il poema epico, articolandosi sul modello omerico, è una totalità che trascende le sue parti ma insieme si costruisce e giunge a compimento proprio grazie a una parte, l'eroe, che a sua volta trascende la totalità stessa. Le categorie di individuale e collettivo, del resto, rimanevano sconosciute a Omero, cui semmai sono state applicate a posteriori: tale rilettura successiva – chiara a Lukács, il quale sosteneva che Omero avesse “trovato la risposta prima che l'incedere dello spirito sui cammini della storia rendesse incalzante ed esplicita la domanda” (1972: 37) – incontra anzi un limite nella forma del testo cui, infatti, risulta in certo modo inapplicabile, se non forse per venirne frustrata. Avvicinandosi a Omero, e dunque a ogni epos se questo ne costituisce l'origine, i concetti di collettività e individuo sfumano, così come si perde una piena distinzione tra il tutto e la parte, e l'episodio di Olindo e Sofronia mostra dal canto suo quanto l'epica insista a richiedere proprio tale mancata distinzione per poter funzionare. Forma contraddittoria, l'epica si costruisce *anche* non ammettendo differenza tra totale e parziale, sull'aporetica ma necessaria combinazione, cioè, di un *principio asimmetrico* che in modo ortodosso distingue tra il tutto e le sue parti e di un *principio simmetrico* che articola le due istanze secondo un'eretica (per i valori della *Liberata*) coincidenza (Matte Blanco 2000); motivo per cui imporre alla struttura del testo una distinzione che esso non riconosce conduce al risultato di trovarsi davanti a un frammento, per quanto assai particolare, ogni volta che si cerchi di leggere nel testo stesso una rappresentazione della totalità. Inadeguata a dar conto della forma epica, la metafora del corpo, mentre si sforza di coglierne totalità, tradisce in realtà l'imperfezione di questa struttura che s'invera come corpo attraverso un suo organo, l'eroe, allo stesso tempo più piccolo e più grande dell'insieme, attraverso un abitante della forma che mette in crisi la medesima forma che abita, come Judith Butler (2003: 97) ha scritto per *Antigone*, testo forse non a caso citato tra i modelli dell'episodio tassiano di Olindo e Sofronia (Tasso 1890: 17; Güntert 1983:

785): per via di una mano che, in altre parole, muove il corpo in autonomia rispetto al corpo (Asor Rosa 1985: 53), estranea a una logica che tuttavia senza di essa non può pervenire a compimento. La coppia concettuale totalità/frammento, insomma, non è dell'epica omerica né può essere di alcuna epica, com'è il caso del poema tassiano, che a essa si ispiri: la forma del testo, organizzata intorno a una collettività irriducibile al suo eroe e contemporaneamente a un eroe irriducibile alla (sua) collettività, riconosce e insieme non riconosce la differenza fra il tutto e le parti. Operare con uno schema di pensiero disposto a dividere ciò che non sempre deve essere diviso, allora, conduce a cogliere soltanto un lato della verità, non falso ma parziale perché abilitato a leggere in via esclusiva il punto di vista che rivendica il prevalere delle ragioni del collettivo su quelle dell'individuo: ve n'è uno contrario, però, la cui scomparsa, destinata a rimanere inespressa in ogni teoria del genere che funzioni per separazione, minerebbe il perfezionarsi dello stesso piano “pubblico” dal quale pare di doverlo tenere lontano. La collettività afferma una diversità tra sé come tutto e l'eroe *fatale* come parte che quest'ultimo, di contro, nega, partecipando, anzi, al progetto collettivo proprio sulla base di questa negazione; se è vero che l'epica non può esistere senza eroe, bisogna rassegnarsi al fatto che, su un piano logico, ciò comporta che essa non possa esistere senza un principio interno impegnato a negare la medesima distinzione per altro verso affermata. La totalità, quindi, si compie come frammento che si compie come totalità; circolarità e simmetria (non-differenza) sì arcaiche e irrecuperabili, ma tutt'altro che chiuse e definitive o prive di un'intrinseca imperfezione; la nottola di Minerva della teoria, col suo volo tardivo rispetto alla vita dei testi, deve resistere all'impeto razionalizzante di sovraimporre ai testi stessi distinzioni che questi affermano e negano insieme. La logica bivalente, alle prese con un oggetto logico-alogico o capace di una bi-logica, cade nella trappola di un meccanismo interminabilmente in grado di rovesciare un polo nel suo opposto, di ripristinare il disordine o almeno di impedire che “l'irregimentazione di un disordine” (Matte Blanco 2000: 64) si realizzi con successo: totalità, alla fine, è frammento.

Bibliografia

- ANDERSEN Ø., HAARBERG J. (a cura di) (2001), *Making Sense of Aristotle. Essays in Poetics*, London, Duckworth.
- ARGAN G. C. (1957), *Il Tasso e le arti figurative*, in *Torquato Tasso*, Comitato per le celebrazioni di Torquato Tasso, Ferrara 1954, Marzorati, Milano, pp. 209-227.
- ARISTOTELE (1998), *Poetica*, traduzione e introduzione di PADUANO G., Laterza, Bari.
- ASOR ROSA A. (1985), *L'ultimo paradosso*, Einaudi, Torino.
- BACHTIN M. (1979), *Estetica e romanzo*, introduzione di STRADA JANOVIC., Einaudi, Torino.
- BACHTIN M. (1988), *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di STRADA JANOVIC., Einaudi, Torino.
- BALDASSARRI G. (1977a), «Inferno» e «Cielo». Tipologia e funzione del «meraviglioso» nella «Liberata», Bulzoni, Roma.
- BALDASSARRI G. (1977b), "Introduzione ai «Discorsi dell'arte poetica»", in *Studi Tassiani*, XXV, pp. 5-38.
- BALDASSARRI G. (1982), *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Bulzoni, Roma.
- BALDASSARRI G. (1995), *La prima formazione delle idee tassiane sulla poetica*, in *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, a cura di DA POZZO G., Il Cardo, Venezia, pp. 63-66.
- BERTONI F. (1998), *Romanzo*, Scandicci, La Nuova Italia.
- BLANCHOT M. (1977), *La fine dell'eroe*, in ID., *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»* (1969), Einaudi, Torino, pp. 490-503.
- BUTLER J. (2003), *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte* (2001), Bollati Boringhieri, Torino.
- CARERI G. (2010), *La fabbrica degli affetti. La 'Gerusalemme liberata' dai Carracci a Tiepolo* (2005), Il Saggiatore, Milano.
- CAVALLO J. A. (2004), *The Romance Epics of Boiardo, Ariosto, and Tasso. From Public Duty to Private Pleasure*, Toronto University Press, Toronto - Buffalo - London.

- CHIAPPELLI F. (1981), *Il conoscitore del caos. Una «vis abdita» nel linguaggio tassesco*, Bulzoni, Roma.
- FABBRI P. (2000), *Elogio di Babele*, Meltemi, Roma.
- FUSILLO M. (2002), *Fra epica e romanzo*, in MORETTI F. (a cura di), *Il romanzo*, volume II, *Le forme*, Einaudi, Torino, pp. 5-34.
- GENOT G. (1974), "I gran giochi del caso e de la sorte". Saggio sulla topologia funzionale della 'Gerusalemme liberata', Institut d'études italiennes, Nanterre.
- GETTO G. (1977), *Nel mondo della «Gerusalemme»*, Bonacci, Roma.
- GETTO G. (1986), *Malinconia di Torquato Tasso*, Liguori, Napoli.
- GIGANTE C. (2007), *Tasso*, Salerno Editrice, Roma.
- GREENE T. (1970), *The Descent from Heaven. A Study on Epic Continuity*, Yale University Press, New Haven.
- GÜNTERT G. (1983), *Un racconto 'in prospettiva': Sofronia e Olindo*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, volume III, tomo II, *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, Olschki, Firenze, pp. 781-795.
- GÜNTERT G. (1989) *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni. Saggio sulla «Gerusalemme liberata»*, Pacini, Pisa.
- HAINSWORTH J. B. (1997), *Epica* (1991), La Nuova Italia, Scandicci.
- HEGEL G. W. F. (1967), *Estetica*, a cura di MERKER N., Einaudi, Torino.
- HEGEL G. W. F. (1972), *Scritti teologici giovanili* (1907), a cura di MIRRI E., Guida, Napoli.
- HEGEL G. W. F. (2000), *Lezioni di estetica* (1823), Laterza, Roma-Bari.
- HEGEL G. W. F. (2006), *Lineamenti di filosofia del Diritto* (1817), a cura di CICERO V., Bompiani, Milano.
- HEGEL G. W. F. (2008), *La fenomenologia dello spirito* (1807), a cura di GARELLI G., Einaudi, Torino.
- JAVITCH D. (1998), "La nascita della teoria dei generi poetici nel Cinquecento", in *Italianistica*, XXVII:2, pp. 177-197.

- JAVITCH D. (1999a), *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando Furioso»* (1991), Bruno Mondadori, Milano.
- JAVITCH D. (1999b), *Dietro la maschera dell'aristotelismo: innovazioni teoriche nei 'Discorsi dell'arte poetica'*, in VENTURI G. (a cura di), *Torquato Tasso e la cultura estense*, Olschki, Firenze, pp. 523-533.
- JAVITCH D. (1999c), *The assimilation of Aristotle's 'Poetics' in sixteenth-century Italy*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 3, *The Renaissance*, a cura di NORTON G. P., Cambridge University Press, Cambridge, pp. 53-65.
- JAVITCH D. (1999d), *Italian epic theory*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 3, *The Renaissance*, a cura di NORTON G. P., Cambridge University Press, Cambridge, pp. 205-215.
- JAVITCH D. (2003), "Lo spettro del romanzo nella teoria sull'epica del sedicesimo secolo", in *Rinascimento*, XLIII, pp. 159-176.
- JOSSA S. (2002), *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Carocci, Roma.
- LARIVAILLE P. (1987), *Poesia e ideologia. Letture della 'Gerusalemme liberata'*, Liguori, Napoli
- LONGO N. (2005), *Canto II*, in *Lettura della «Gerusalemme liberata»*, a cura di TOMASI F., Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 25-46.
- LUKÁCS G. (1972), *Teoria del romanzo* (1920), introduzione di ASOR ROSA A., Newton Compton, Roma
- MADELENAT D. (1986), *L'épopée*, Presses Universitaires de France, Paris.
- MARTINELLI A. (1983), *La demiurgia della scrittura poetica. 'Gerusalemme liberata'*, Olschki, Firenze.
- MATTE BLANCO I. (2000), *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica* (1975), nuova edizione a cura di BRIA P., Einaudi, Torino.
- MAZZONI G. (2011), *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna.
- MORETTI F. (1994), *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal 'Faust' a 'Cent'anni di solitudine'*, Einaudi, Torino.

- PADUANO G. (1997), *Le scelte di Achille*, in OMERO, *Iliade*, Einaudi-Gallimard, Torino, pp. IX-XLIX.
- PADUANO G. (2008), *La nascita dell'eroe. Achille, Odisseo, Enea: le origini della cultura occidentale*, BUR, Milano.
- POMA L., "La formazione della stampa BI della «Liberata»", in *Studi di filologia italiana*, LII, pp. 141-188.
- QUINT D. (1993), *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton University Press, Princeton.
- RAIMONDI E. (1980), *Poesia come retorica*, Olschki, Firenze.
- RASI D. (1982), *Diacronie cinquecentesche. "Unità" e "varietà", "verità" e "finzione" nella "favola epica"*, in BALDASSARRI G. (a cura di), *Quasi un piccolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, Unicopli, Milano, pp. 31-56.
- RESIDORI M. (2009), *Tasso, il Mulino*, Bologna.
- SACCHI G. (2006), *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Edizioni della Normale, Pisa.
- SAVOIA F. (1984), *Notes on the Metaphor of the Body in the «Gerusalemme Liberata»*, in DEL GIUDICE L. (a cura di), *Western Jerusalem. University of California Studies on Tasso*, Out of London Press, New York, 1984, pp. 57-70.
- SBERLATI F. (2001), *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Bulzoni, Roma.
- SCHAEFFER J. M. (1986), *Du text eau genre. Notes sur la problématique générique*, in *Théorie des genres*, Seuil, Paris.
- SCRIVANO R., "Storia" e "storie" della «Liberata», in DELLA TERZA D. (a cura di), *Dal 'Rinaldo' alla 'Gerusalemme': il testo, la favola*, Atti del Convegno Internazionale di Studi "Torquato Tasso quattro secoli dopo" – Sorrento, 17-19 novembre 1994, Città di Sorrento-Eurograf, Sorrento, pp. 115-127.
- SOZZI B. T. (1960), "Nota sull'episodio di Olindo e Sofronia", *Studi Tassiani*, X, pp. 5-9.
- SZONDI P. (1986), *La poetica di Hegel e Schelling* (1974), Einaudi, Torino.
- TASSO T. (1890), *Gerusalemme liberata*, a cura di FERRARI S., Sansoni, Firenze.

- TASSO T. (1934), *Gerusalemme Conquistata*, a cura di BONFIGLI L., Laterza, Bari.
- TASSO T. (1964), *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di POMA L., Laterza, Bari.
- TASSO T. (1979), *Gerusalemme liberata*, a cura di CARETTI L., Arnoldo Mondadori, Milano.
- TASSO T. (1995), *Lettere poetiche*, a cura di MOLINARI C., Guanda - Fondazione Bembo, Parma.
- TASSO T. (2000), *Giudicio sovra la 'Gerusalemme' riformata*, a cura di GIGANTE C., Salerno Editrice, Roma.
- TERZOLI M. A. (1998), *Appunti di lettura su 'Gerusalemme liberata', II, 1-54* in MAIER-TROXLER K., MAEDER C. (a cura di), *Fictio poetica. Studi italiani e ispanici in onore di Georges Güntert*, Franco Cesati, Firenze, pp. 113-129.
- TODOROV T. (1990), *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Einaudi, Torino.
- TUROLLA E. (1974), *Aristotele e le "Poetiche" del Cinquecento*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di BRANCA V., UTET, Torino, pp. 133-139.
- VOLTAIRE (1999), *Saggio sulla poesia epica (1728)*, a cura di SANFILIPPO A., Sette di sette città.
- WEINBERG B. (1961), *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, The University of Chicago Press, Chicago.
- YAVNEH N. (1999), *"Dal rogo a le nozze". Tasso's Sofronia as Martyr Manqué*, in FINUCCI V. (a cura di), *Renaissance Transactions. Ariosto and Tasso*, Duke University Press, Durham & London, pp. 270-294.
- ZATTI S. (1983), *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla "Gerusalemme liberata"*, Il Saggiatore, Milano.
- ZATTI S. (1996), *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Bruno Mondadori, Milano.
- ZATTI S. (1999), *Tasso lettore del Trissino*, in VENTURI G. (a cura di), *Torquato Tasso e la cultura estense*, Olschki, Firenze, pp. 597-612.
- ZATTI S. (2000), *Il modo epico*, Laterza, Bari.