

HUMANITAS

33

Valeria Di Iasio

«Già grande vola, e già trionfa armato»

Materia amorosa e narratività epica
nella *Gerusalemme liberata*

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi di Padova nell'ambito del progetto PRIN 2022 PNRR, Codice 2022L547TR dal titolo "Scrittura epica e biblioteca di Tasso. Spazi culturali, prospettive critiche e ambienti digitali" (CUP: C53D23006890006)



progetto grafico e redazione
Il Poligrafo casa editrice

© Copyright maggio 2025
Il Poligrafo casa editrice srl
35121 Padova
piazza Eremitani - via Cassan, 34
tel. 049 8360887 - fax 049 8360864
e-mail casaeditrice@poligrafo.it
www.poligrafo.it

ISSN 2724-2137

ISBN 978-88-9387-334-5

INDICE

9	Premessa
	Parte Prima
	MATERIA AMOROSA E NARRATIVITÀ EPICA
17	I. TANCREDI
17	1. L'amore e il caso
25	2. Tempi e modi del racconto
38	3. Clorinda
47	II. ERMINIA
47	1. Il perimetro testuale (e ideologico) del personaggio
53	2. Pensiero e azione
58	3. Decoro ed <i>ethos</i> : una puntualizzazione
63	4. Etica e ideologia
67	5. Virtù e fortuna
73	III. ARMIDA
73	1. <i>Epos</i> e romanzo
77	2. Processi testuali di polarizzazione
87	3. Armida e il resto
	Parte Seconda
	IL LABORATORIO TESTUALE DELLA <i>LIBERATA</i>
97	IV. LE RIFORME STRUTTURALI. ANCORA SU <i>EROS</i> , <i>LOGOS</i> E <i>ETHOS</i>
98	1. Tra il IV e il V canto
108	2. Il canto VI

121	V. ALCUNI ASPETTI DI "REGIA" LINGUISTICA
121	1. Convergenze interne
134	2. Semantica del raddoppiamento
137	3. Scrupoli linguistici
139	VI. STRATIGRAFIE TASSIANE
141	1. Il <i>Rinaldo</i>
160	2. Le rime eteree
171	<i>Bibliografia</i>

«GIÀ GRANDE VOLA, E GIÀ TRIONFA ARMATO»
MATERIA AMOROSA E NARRATIVITÀ EPICA
NELLA *GERUSALEMME LIBERATA*

alla mia famiglia

PREMESSA

La natura di questo studio potrebbe essere definita, per certi aspetti, “empirica”. L’idea di base è stata quella di rileggere la *Liberata* cercando di guardare ad alcune sue caratteristiche come a fattori tecnici, le cui ragioni si radicano all’interno della macchina narrativa. Si è trattato, quindi, di osservare il poema dal punto di vista strettamente testuale, con l’intenzione di analizzare non il *perché* ma il *come* dei fenomeni a cui il lettore si trova di fronte. Tra questi possiamo annoverare la massiccia presenza, nelle maglie del racconto epico, della materia amorosa, rilevante sia per la sua esibita persistenza – le vicissitudini che hanno al centro la figura di Tancredi vanno infatti dal I al XIX canto, quelle relative a Erminia dal III al XIX, mentre quelle che riguardano Armida coprono un arco che va dal IV al XX – sia per la sua fortuna sul piano della ricezione.¹

I. *Gli amori come problema critico*

Paul Larivaille osserva che, nella *Liberata*, l’amore gode di uno statuto strutturale differente rispetto a quello proprio della tradizione che viene dall’*Innamoramento* e dal *Furioso*, ovvero non rappresenta più uno dei principali motori dell’azione, ma è invece «subito implicitamente posto nel numero degli ostacoli all’azione guerresca centrale [...] e va perciò assegnato alla sfera negativa definita dall’opposizione infernale».² Sulla base di questo fatto, in realtà vero solo in parte, gli amori della *Liberata* sono stati letti come parte di quel «multiforme pagano» da cui i cristiani sono irresistibilmente attratti e verso il quale l’autore stesso sembra mostrarsi, se non compiacente, per lo meno pateticamente comprensivo.³

¹ Sia nelle arti performative sia in quelle figurative le storie d’amore della *Liberata* hanno goduto infatti di una straordinaria fortuna. La bibliografia è, a questo proposito, sterminata. Rimando, in via generale, a BUZZONI 1985, e poi almeno a CHIODO 2018 e DI NINO 2018 (ma anche, se concesso, a DI IASIO 2017b) per quanto concerne musica e teatro, e almeno a DI BENEDETTO 2001 e CARERI 2010 per quanto riguarda invece la pittura.

² LARIVAILLE 1987: 67-68.

³ Il rimando è, ovviamente, alla fortunata formula di ZATTI 1983.

La necessaria moralizzazione che viene messa in scena di tale multiformità ha fatto interpretare la *Liberata* come un «racconto drammatico» dove, oltre agli ideali cattolici collettivi, il poeta rappresenta in modo mimetico il contrasto tra dovere e piacere, dando voce alle ragioni dell'individuo errante o del vinto, su chiaro esempio virgiliano.⁴ Per questo, quindi, il racconto della *Liberata* è stato visto come un «dramma morale», «ambiguamente pedagogico», in cui la mescolanza tra sacro e profano dà luogo ad una «inaudita “meraviglia” morale, ottenuta istigando i sogni, la malinconia e la ‘coscienza infelice’ dei lettori moderni [...] opera, se non di un folle, di un incauto provocatore: un’opera congegnata fin nei minimi dettagli per ospitare l’incertezza morale o addirittura il delirio».⁵

Queste osservazioni, per quanto condivisibili sul piano generale, dipendono tutte da un’ottica retrospettiva, che tende a leggere l’opera tassiana sulla base di quanto segue, e quindi come evento preromantico, ovvero come «poema cristiano edificato sulla restaurazione dell’epica antica e più ambiguamente sulla contestuale negazione del *romance*» che inaugura però «un nuovo tipo di “romanzo”, quello dell’introspezione psicologica e della polifonia sentimentale, quello del forte, moderno rilievo dei personaggi».⁶ Tuttavia, se la maestria tassiana nella mimesi dell’interiorità rimane un fatto indiscusso, può essere forse rivista, ad oggi, proprio la valenza critica della sua interpretazione preromantica. Tale abilità, infatti, deve essere considerata, in prima battuta, alla luce della primaria intenzione, di natura tecnica, che anima l’autore, che consiste nella volontà di rifondare, per mezzo della sua opera, la tradizione epica volgare. Questo intento comporta, come ricordato di recente da Franco Tomasi, «una diversa interiorizzazione del senso della guerra, tanto per l’orchestrazione del racconto, quanto nella dimensione più latamente ideologica che deve caratterizzare il poema», interiorizzazione da cui dipende la «costruzione del suo universo etico e finzionale» e che rende la guerra stessa «il vero centro gravitazionale dell’intero sistema narrativo».⁷ In questo quadro, gli amori costituiscono in prima istanza un espedien-

⁴ FERRETTI 2010: 9.

⁵ FERRETTI 2010: 10-11. Rappresentativa di questa ottica di lettura è, naturalmente, la celebre interpretazione di Caretti, secondo cui il poema è il luogo entro cui il «bifrontismo culturale del Tasso trova [...] la sua vera forma congeniale» (CARETTI 1977: 105).

⁶ Ancora, secondo lo studioso, l’«epica eroica programmaticamente intesa a celebrare certi miti antichi e recenti della cultura di *ancien régime*» veicolata dalla *Liberata* è destinata, «per una sorta di storico paradosso, a liberare i generi nuovi a partire invece dalla propria alterità femminile e ‘pagana’ [...]: il romanzo sentimentale, il melodramma barocco, l’arcadia pittorica», ZATTI 2003b: 145. Anche Ferretti insiste più volte sul nesso tra questi aspetti del racconto della *Liberata* e la sua fortunata ricezione nelle arti pittoriche e nel melodramma (cfr. almeno FERRETTI 2010: 12). Per altre note su questo nodo critico rimando anche a ANSELMI 2009.

⁷ TOMASI 2021: 213.

te tecnico, pensato per ampliare le maglie della favola, ma pur sempre pertinente al perimetro dell'*epos*.

Questo compromesso, però, non è di facile realizzazione. La congiunzione di armi e amori, motivo fondante della tradizione cavalleresca italiana, rappresenta infatti, a metà Cinquecento, un fattore problematico, con cui il poeta epico deve necessariamente fare i conti.⁸ Jossa parla lucidamente, a questo proposito, di «progressiva riduzione dello spazio dell'amore, cui corrisponde un direttamente proporzionale ampliamento dello spazio della guerra» e, più ampiamente, di «censura dell'immaginario erotico a favore dell'universo bellico», in ossequio alle «richieste moralistiche che venivano dalla politica culturale della Controriforma».⁹ In questo contesto assistiamo, per esempio, all'affermazione di una netta antitesi tra amore e guerra nell'*Italia liberata dai Goti* di Trissino, antitesi tanto morale quanto letteraria, funzionale ad un sistema di censura che risponde non solo a esigenze morali di decoro, ma anche, e forse soprattutto, ad un preciso progetto ideologico che contrappone l'universo erotico del poema cavalleresco a quello del poema "politico" moderno.¹⁰ Valgono anche, in tal senso, i tentativi di Alamanni e di Giraldo Cinzio, in cui l'amore finisce sempre per rappresentare un pericolo morale e, quindi, anche un rischio narrativo. Nel poema medio-cinquecentesco, dunque, è la materia guerresca a diventare elemento costitutivo dell'«identità di genere del poema eroico, che supera la tradizione del romanzo cavalleresco proprio nel nome delle "armi"»,¹¹ in uno schema in cui l'amore, da meccanismo di generazione narrativa, diventa errore e deviazione sia morale sia strutturale.

Gli elementi che Tasso ha sotto gli occhi nel momento in cui scrive sono dunque questi. La sua sfida è quella di comporre un poema epico che sia sì "moderno", ovvero regolare e normato, ma che possa anche, al contempo, soddisfare i gusti del pubblico, sfida in cui i suoi predecessori avevano, in sostanza, fallito.¹² Per fare questo, il poeta sa di dover mediare tra le pretese

⁸ Per quanto concerne questa questione rimando almeno a BALDASSARRI 1982: 23-58 e a JOSSA 2002: 179-209.

⁹ JOSSA 2002: 179.

¹⁰ JOSSA 2002: 180.

¹¹ JOSSA 2002: 195.

¹² Vediamo, a questo proposito, quanto affermato da Tasso stesso: «Io non mi proposi mai di piacere al vulgo stupido, ma non vorrei però solamente sodisfare a i maestri dell'arte. Anzi sono ambiziosissimo dell'applauso de gli uomini mediocri; e quasiché altrettanto affetto la buona opinione di questi tali quanto quella de' più intendenti», TASSO 1995a: 166-167. È già stato riconosciuto, del resto, come «il poeta cortigiano, emulo dell'Ariosto in un mutato clima ideologico, abbia [...] introdotto nel proprio poema una dialettica armi/amori la più varia possibile, che insieme rispondesse al gusto del pubblico e non contraddicesse i dati storici forniti dalle cronache né esigenze di controriforma», LARIVAILLE 1987: 169.

dell'immaginario collettivo, ancora fortemente debitore dell'opera ariostesca, le istanze del dibattito teorico e della temperie culturale coevi e, naturalmente, la sua ispirazione poetica.¹³

2. *Gli amori come aspetto tecnico*

La posizione degli amori nella *Liberata* può dunque essere riconsiderata *iuxta propria principia*, ovvero guardando in prima istanza alle ragioni dell'arte.¹⁴ Su questo piano, tra le prime evidenze va considerato il fatto che, come affermato da Tasso stesso nelle *Lettere poetiche*, «non v'è quasi amore nel mio poema di felice fine». Se guardiamo ai personaggi principali, è effettivamente così, e «solo l'amor d'Erminia par che, in un certo modo, abbia felice fine».¹⁵

¹³ Circa le pressioni esterne con cui il poeta ha dovuto necessariamente fare i conti, dovute, oltre che al dibattito teorico-letterario, anche, e forse soprattutto, al clima controriformista, sarà sufficiente rimandare al celebre passo delle lettere poetiche in cui Tasso "risolve" il problema dell'eccesso di "lascivia" di alcune stanze proponendo la stampa di due versioni differenti del passo incriminato: «Io conosco d'aver fatto errore in far veder il mio poema in Roma [...] rimuoverò dal quarto e dal sedecimo quelle stanze che gli paiono le più lascive, se ben son le più belle; e perché non si perdano a fatto, farò stampare dupplicati questi due canti: e a diece o quindici al più de' più cari e intrinseci padroni miei darò gli canti intieri; a gli altri, tutti così tronchi, come comanda la necessità de' tempi. Ma di questo non occorre far motto», (Tasso 1995a: 422-424). Anche la sovrastruttura allegorica che Tasso pensa per il poema è, di fatto, un tentativo di soluzione a questo stesso problema: «Se dunque i miracoli miei del bosco e di Rinaldo convengono alla poesia per sé, com'io credo, ma forse sono soverchi per la qualità de' tempi in questa istoria, può in alcun modo questa soprabondanza di miracoli esser da' severi comportata più facilmente, se sarà creduto che vi sia allegoria» (Tasso 1995: 238-239), e, ancora: «Ma poi ch'io fui oltre al mezzo del mio poema e che cominciai a sospettar della strettezza de' tempi, cominciai anco a pensare all'allegoria come a cosa ch'io giudicava dovermi assai agevolar ogni difficoltà [...] Ma temo soprattutto di non aver saputo ben drizzar questa moral filosofia alla cristiana teologia. Pur se in questo v'è errore, come io mi persuado, a Vostra Signoria et al signor Flaminio appartiene non solo d'emendarlo, ma d'insegnarmi ancora in che modo io mi possa accomodare all'umor di questi tempi: peroché mia opinione è sin ora di far stampare l'Allegoria in fronte del poema con una lettera ch'a pieno dichiarì come il poeta serva al politico e il frutto che da lui si può trarre», Tasso 1995a: 458 e 461-462.

¹⁴ In ambito critico, a tal proposito, si è soliti fare ampio ricorso agli apparati teorici con cui Tasso accompagna sempre la sua pratica creativa. Se è vero che questo è un atteggiamento da cui non sarebbe corretto, sul piano del metodo, prescindere, è vero anche che occorre tenere presente la natura talvolta ambigua del rapporto che sussiste tra teoria e prassi tassiane. Tale nesso, infatti è spesso soggetto agli accadimenti, alle soggezioni e alle necessità contestuali. Valgono come esempio, in tal senso, proprio le *Lettere poetiche*, documento indispensabile per capire la storia testuale della *Liberata*, ma al contempo di certo non del tutto affidabile ed autonomo. Per questo motivo, nel contesto del presente studio, il ricorso al pensiero teorico tassiano è sostanzialmente circoscritto e funge da "puntello", più che da fulcro, della discussione portata avanti circa i fenomeni testuali oggetto di osservazione. Per simili riserve rimando a FERRETTI 2010: 15-16 e CONFALONIERI 2022: 135 sgg.

¹⁵ Tasso 1995a: 424.

Questo dato macroscopico è del tutto coerente nel contesto di un poema che fa del suo oggetto dichiarato le *arme pietose* della prima crociata. Tuttavia, anche senza ricorrere alle testimonianze offerte dal dibattito che si sviluppa attorno al testo della *Liberata*, è altrettanto macroscopico il contrasto che sussiste tra questo quadro finale e lo spazio che è effettivamente riservato da Tasso al suo sviluppo narrativo. Tale contraddizione si spiega facilmente alla luce del contesto letterario entro cui la *Liberata* prende forma. Come sappiamo, infatti, non è possibile, per un poema che voglia avere successo, rinunciare al “diletto”, di cui sono sicura garanzia proprio alcuni dispositivi narrativi della tradizione, come appunto gli amori. Per trovare legittima cittadinanza nel poema “moderno”, ovvero normato secondo i precetti aristotelici che nel corso del dibattito teorico cinquecentesco sono stati adattati al genere epico, il tema dell’amore non può più, però, essere auto-sufficiente, come lo era invece stato nella tradizione ariostesca e pre-ariostesca. Occorre, insomma, che la materia amorosa abbia una sua necessità, ovvero una sua funzione narrativa. Nell’opera di Tasso questa condizione è apertamente soddisfatta da una parte delle vicende di Armida. Una cospicua porzione della materia amorosa che dipende da questo personaggio risulta infatti del tutto saldata con l’azione di disturbo che le forze infernali alleate dei pagani mettono in atto contro i crociati. Questo nodo narrativo, dunque, è connesso in modo esplicito allo sviluppo diegetico della favola principale del poema. La storia di Armida, tuttavia, non si esaurisce entro questo perimetro, al di fuori del quale, a conti fatti, si colloca anche il resto della materia amorosa della *Liberata*. Qual è, allora, la ragione per cui Tasso ritiene legittimo l’ulteriore sviluppo della materia armidiana e, in generale, degli altri amori del poema? Per affrontare questo quesito occorre considerare che, oltre al piano prettamente diegetico, sussiste anche un piano che potremmo definire “rappresentativo”. Se letto con attenzione, infatti, l’intero sviluppo di ciascun nodo amoroso si rivela latore di un preciso significato nei confronti del più ampio contesto epico entro cui si colloca. Le domande che possono sorgere a questo proposito sono due: che cosa viene rappresentato, esattamente, per mezzo delle vicende amorose dei personaggi innamorati? E come viene messa a punto e portata avanti questa rappresentazione nel testo?

Le rispettive risposte sono necessariamente intrecciate. In termini generali, è possibile anticipare che, per quanto riguarda la prima, lo sviluppo delle vicende amorose tassiane porta alla rappresentazione di tre processi: la punizione dell’amore disordinato, ovvero quello che porta Tancredi a disattendere il suo dovere; la premiazione dell’amore ordinato, ovvero quello che genera in Erminia un nuovo ordinamento etico; la neutralizzazione dell’amore fraudolento, ovvero quello che Armida fomenta in quanto emissario dell’azione di disturbo degli Inferi. Per quanto riguarda la seconda, invece, è possibile indicare la presenza

di una strategia trasversale, basata sull'iterazione variata di *pattern* testuali, che porta a progressivi slittamenti di senso e, dunque, ad un raccordo sempre più stringente tra materia amorosa e narritività epica.

L'insieme di questi aspetti sarà discusso nella parte prima del volume, che è dedicata ad una approfondita rilettura paradigmatica delle vicende narrative dei tre principali personaggi innamorati.¹⁶ Lo scopo è quello di indagare alcuni aspetti specifici del rapporto che viene istituito, in questo contesto, tra testualità ed esigenze narrative, ovvero tra tecnica di scrittura e rappresentazione dei contenuti tematici. La seconda parte del libro consiste invece in un'indagine a tutto campo del laboratorio di scrittura dell'autore, volta ad analizzare, secondo una «duplice diacronia», i processi di elaborazione a cui viene sottoposta la materia amorosa del poema.¹⁷ L'intenzione generale è dunque, in questo frangente, quella di guardare più da vicino a “come lavorata il Tasso”.¹⁸ In particolare, il capitolo IV ha come oggetto alcune delle riforme strutturali a cui sono state sottoposte le zone testuali dedicate alla materia amorosa. Nel capitolo V sono invece discusse alcune varianti redazionali di natura lessicale o, talvolta, sintattico-retorica, che vengono analizzate alla luce del contesto narrativo entro cui si collocano.¹⁹ Il capitolo VI, infine, è dedicato allo studio delle “stratigrafie” dello scrittoio dell'autore, ovvero all'analisi di alcune posture compositive che, a partire dalle prove giovanili del *Rinaldo* e delle rime “eteree”, tendono a riaffiorare nel tessuto testuale della *Liberata*, rappresentando così sia uno snodo di mediazione della tradizione sia l'occasione per una più raffinata cesellatura del perimetro espressivo d'autore.²⁰

¹⁶ Una piccola eccezione viene fatta per Clorinda, nel par. 3 del cap. I, con l'intenzione di discutere come le soluzioni testuali messe in atto valgano contemporaneamente sia sul fronte della storia di Tancredi sia su quello dello sviluppo autonomo del personaggio.

¹⁷ Per la necessità, nel contesto degli studi gerosolimitani, di questa «duplice diacronia», che sappia tenere conto della storia redazionale del testo e, al contempo, della sua collocazione nella tradizione, rimando a BALDASSARRI 1982a: 130.

¹⁸ Le virgolette sussistono in ragione all'allusione a CONTINI 1982.

¹⁹ Questo attraversamento costituisce un primo repertorio da verificare e ampliare alla luce di una futura edizione critica del testo e non ha alcuna pretesa di esaustività filologica. A tal proposito, secondo la prassi degli altri studi che hanno guardato alla storia redazionale della *Liberata*, viene fatto riferimento ancora all'edizione solerti (SOLERTI 1895), il cui apparato viene letto alla luce degli studi della così detta “*équipe pavese*” (per cui cfr. in termini generali POMA 2005 e, in termini più specifici, SCOTTI 2001).

²⁰ Questo capitolo, in particolare, amplia i risultati di studi già avviati (DI IASIO 2018b e 2020). Più ampiamente, in realtà, tutto il presente lavoro si basa su una profonda revisione della mia tesi di dottorato.

Parte Prima

MATERIA AMOROSA E NARRATIVITÀ EPICA

I
TANCREDI

1. *L'amore e il caso*

Dopo una breve apparizione nell'ottava 9 (vv. 3-4), Tancredi, al secolo principe italiano di stirpe normanna conquistatore di Antiochia, entra propriamente in scena nell'ottava 45 del canto 1:¹

Vien poi Tancredi, e non è alcun fra tanti
(tranne Rinaldo) o feritor maggiore,
o più bel di maniere e di sembianti,
o più eccelso ed intrepido di core.
S'alcun'ombra di colpa i suoi gran vanti
rende men chiari, è sol follia d'amore:
nato fra l'arme, amor di breve vista,
che si nutre d'affanni, e forza acquista.²

Questa descrizione congiunge la formidabile caratterizzazione della virtù militare del campione cristiano al contro-tema del suo innamoramento.³ A questa ottava segue, come sappiamo, il racconto retrospettivo dell'incontro fatale con Clorinda (46-49), racconto che sbilancia in modo evidente il ritratto del cavaliere sul versante della deviazione dal suo ruolo principale di paladino della fede. In queste ottave, le esibite parentele con la tradizione della lirica amorosa di matrice petrarchesca si mescolano finemente alla materia bellica. Tale intreccio permette l'introduzione e il consolidamento di un fondamentale

¹ La bibliografia sul personaggio è ricca. Ricordo, almeno, PETROCCHI 1972: 65-81; ZATTI 1983: 126-128, GORNI 1985 e 2001, LARIVAILLE 1987 (in particolare pp. 137-146), MONORCHIO 1992 e PALUMBO 2018. Per una più recente rilettura delle valenze narrative del personaggio, condotta secondo un attento dialogo con la tradizione critica, rimando infine a CONFALONIERI 2022. Per i suoi destini nella *Conquistata* cfr. invece almeno MAZZACURATI 1996 e GIRARDI 1985 e 2002.

² Qui, come sempre di seguito, corsivi miei.

³ Già anticipato, del resto, proprio in 9, 3-4 («vede Tancredi aver la vita a sdegno, / tanto un suo vano amor l'ange e martira»).

apparato metaforico, quello legato al *topos* di Amore armato che, rafforzato da alcuni espedienti stilistici, trova la sua compiuta rappresentazione nell'ottava 47 (7-8):⁴

Oh meraviglia! *Amor*, ch'a pena è nato,
già grande vola, e già trionfa *armato*.

La presenza di questa personificazione è paradigmatica: essa non solo segnala l'emersione del tema amoroso nel racconto epico e l'evocazione delle diverse tradizioni letterarie da cui tale topica discende, ma determina anche il riconoscimento di Amore come forza capace di agire concretamente sui personaggi. Questo passo, che ci suggerisce sin da subito la premura con cui, come vedremo, il poeta si preoccupa di dare seguito e rinnovare continuamente le valenze di questo campo metaforico nel prosieguo del racconto, è una spia evidente del fatto che tutto ciò ha, oltre ad un valore retorico, anche un significato prettamente metatestuale. È così, in sostanza, che viene dichiarata quella commistione tematica tra armi e amori che, nel contesto di un poema come la *Liberata*, concepito per rappresentare il modello ideale di poema epico "moderno", non poteva essere fatta in sede proemiale.⁵

⁴ Vale in tal senso la ripetizione *armata* - *armato*, che pone sullo stesso piano dell'immaginario la donna e la personificazione di Amore. Per qualche ulteriore nota sul nesso armi-amori nella tradizione italiana cfr. almeno BALDASSARRI 1982a: 23-75, soprattutto per quanto riguarda la sua genesi pre-boiardesca, e specificamente boccaccesca (almeno pp. 29-31) e JOSSA 2002: 179-209.

⁵ Per un quadro efficace sullo statuto teorico e pratico del poema tra Ariosto e Tasso rimando ancora a JOSSA 2002. Come è noto, Tasso cercherà sempre di legittimare la presenza degli amori nel suo poema, appellandosi sia alle ragioni della verosimiglianza storica sia a quelle della tradizione letteraria. Per entrambi gli aspetti rimando ad alcuni passaggi della lettera XXXVIII, il primo relativo al fondamento storico del personaggio di Tancredi e del suo amore: «Né minor occasione mi viene offerta da gli istorici di vagar ne gli amori; perch'è scritto che *Tancredi*, che fu per altro cavaliere di somma bontà e di gran valore, fu nondimeno molto incontinente et ultramodo vago degli abbracciamenti delle *saracine*. [...] Ora, ch'io accresca et adorni questi amori e ch'alcuno del tutto ve n'aggiunga, facilmente credo che mi debba esser comportato da chi comporta la poesia [...] e tanto più stimo che mi debba esser concesso quanto che, se diam fede a gli istorici, molti di que' principi furono, non solo macchiati d'incontinenza, ma bruttati ancora di malizia e di ferità. E, s'invece dell'ingiustizie, delle rapine, delle frodi e de' tradimenti, descrivo gli amori e gli sdegni loro (colpe men gravi); non giudico di rendere men onorata o men venerabile la memoria di quella impresa, di quel ch'ella si sia per se stessa; né d'oscurar la fama d'alcun d'essi, [...] Et insomma credo che senza alcuno scandolo sarà letto il mio poema da coloro che avranno letto e che leggeranno l'istorie di questa guerra [...] *Ho ben io procurato di scusar ogni difetto de' principali, quanto l'arte mi pareva che richiedesse*. Perché io fingo che la iattanza e la ritrosità di Raimondo, che fur vizii della sua natura, sian costumi della vecchiezza; e la lascivia di *Tancredi*, che nella sua matura età era inescusabile, formandolo io giovinetto, si può men difficilmente perdonare alla tenerezza de gli anni», TASSO 1995a: 348-353; il secondo agli usi di Virgilio e di altri autori della classicità: «E questa medesima difesa può peravventura servire a gli amori: oltre che né Virgilio né Appollonio gli scacciarono da' lor poemi; né mancò fra gli antichi chi desiderasse che la ritirata d'Achille fosse più tosto effetto dell'amor suo verso Polissena che dello sdegno contra Agamennone», TASSO 1995a: 357-358.