

# La guerra nei poemi epico-cavallereschi: appunti stilistico-linguistici sulla rappresentazione delle scene belliche

Andrea Cortesi

Università di Roma "La Sapienza"  
([andrea.cortesi@uniroma1.it](mailto:andrea.cortesi@uniroma1.it))

## Abstract

Tra singular tenzoni, battaglie e assedi, i poemi epico-cavallereschi sono disseminati di scene di guerra. Partendo da alcune considerazioni sull'ideologia degli autori verso la guerra, il contributo analizza diversi aspetti stilistici e linguistici della rappresentazione delle scene belliche nei poemi maggiori della nostra tradizione (dall'*Inamoramento de Orlando* di Boiardo alla *Gerusalemme liberata* di Tasso, passando per il *Furioso*), come il ricorrere di situazioni e moduli fissi, l'uso di tecnicismi militari e l'inserimento di dettagli tecnico-realistici. Lo scopo è di verificare come l'evoluzione del poema tra Quattro e Cinquecento abbia intaccato anche il modo di descrivere gli episodi guerreschi.

---

## Parole chiave

Guerra, poemi epico-cavallereschi, poesia italiana del Rinascimento

---

## DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/636>

---

## Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

---

## 1. Il tema della guerra nei poemi epico-cavallereschi

(Mentre che io canto, o Dio redemptore,  
vedo la Italia tutta a fiama 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 Fiordespina ardente a poco a poco.  
Un'altra fiata, se mi fia concesso,  
raconterovi el tutto per espresso).

Le parole con cui Boiardo, nell'ultima stanza dell'*Inamoramento de Orlando* (III, IX, 26), si congeda dai suoi lettori raccontano quasi in presa diretta la discesa di Carlo VIII in Italia, nel 1494: un evento che darà il via a una serie drammatica di conflitti che, di fatto, porrà fine alla possibilità di concludere la sua opera e, di lì a poco (il 19 dicembre dello stesso anno), anche alla sua vita<sup>1</sup>. Prima di questi versi, la guerra contemporanea non era penetrata nelle maglie del poema cavalleresco: un genere letterario improntato sì su tematiche belliche, ma che metteva in scena vicende di epoche lontane, in un'atmosfera quasi incantata e lontana dalla verità storica. Narrando delle eroiche gesta dei cavalieri altomedievali, questi poemi avevano di fatto idealizzato, sublimandolo nel rigido repertorio delle convenzioni cortesi, il tema della guerra a cui, proprio a partire da Boiardo, si affiancherà, in una danza di mescolanze e sovrapposizioni, la tematica amorosa.

Proprio in quanto caposaldo della cultura cortese, la guerra come evento in sé non è oggetto di riflessioni ideologiche all'interno dei poemi, né prima né dopo il Quattrocento. È come se il conflitto – che tendenzialmente è quello, idealizzato, tra cristiani e pagani, pur nelle differenze di ambientazione e di soluzioni narrative che separano la tradizione canterina dagli esiti tardo-cinquecenteschi – fosse un dato da assumere *a priori*: una presenza immanente, parte integrante e non rimuovibile dello sfondo in cui ambientare l'interminabile sequenza di gesta eroiche – e/o erotiche – dei paladini: solo uno sfondo pubblico per le loro vicende private.

---

<sup>1</sup> Del passaggio delle truppe francesi nei territori estensi nell'ottobre del 1494 danno conto anche le molte lettere di Boiardo al duca Ercole (cfr. Elio Monducci, Gino Badini, *Matteo Maria Boiardo, La vita nei documenti del suo tempo*, Aedes Muratoriana, Modena, 1997, pp. 373-389. Era prassi boiardesca interrompere la composizione del poema in concomitanza con gravi eventi bellici: è quello che succede già nella conclusione del II libro, dove facendo riferimento allo scoppiare di guerre sul territorio italiano (in particolare quella tra Ferrara e Venezia), rimanda la scrittura del terzo (e incompleto) a tempi migliori: «non seran sempre e tempi sì diversi / che mi tragan la mente di suo loco; / ma nel presente i canti miei son persi / e porvi ogni pensier mi giova poco: / sentendo Italia de lamenti piena, / non che or canti, ma sospiro apena» (II, XXXII, 49, 3-8).

La guerra cantata nei poemi, la *favola*, era ormai ben diversa da quella con cui entrano in contatto, spesso in prima persona, i poeti del tardo Quattrocento e del Cinquecento, la *storia*<sup>2</sup>. Se da un lato non è rintracciabile una condanna della guerra *tout court*, emerge in modo inequivocabile la connotazione negativa di cui si caricano i conflitti contemporanei, con i loro sconvolgimenti e le loro devastazioni, e in particolare quelli derivati dalla già citata calata di Carlo VIII: un evento che ha portato con sé una serie di conseguenze sia politiche (apre di fatto la stagione della Guerre d'Italia<sup>3</sup>) che socio-culturali (ponendo fine al mondo delle corti quattrocentesche), sia strettamente militari, segnando l'affermazione definitiva della guerra di massa, dell'uso dell'artiglieria e, parallelamente, il declino irreversibile della figura del cavaliere, assoluto protagonista invece dei poemi epico-cavallereschi. Quest'ultimo punto ha avuto ripercussioni anche di carattere ideologico, perché ha segnato il tramonto definitivo degli ideali cavallereschi che venivano condivisi anche dal pubblico aristocratico delle corti (in particolare quella ferrarese) e che facevano da perno alle vicende belliche narrate nei poemi in oggetto: ne costituiscono anzi il «collante trasversale» che unisce sotto un'unica egida i combattenti dei diversi schieramenti<sup>4</sup>. La formalizzazione dei duelli narrati nei poemi – spinta fino quasi alla stilizzazione nelle opere pre-ariostesche, a causa del forte schematismo e della pervasiva formularità di situazioni e di stilemi linguistico-retorici – è figlia proprio della riproposizione delle convenzioni cortesi, incentrate soprattutto sul valore guerresco del singolo e sul rispetto dell'avversario: ne è un esempio, tra i tanti, l'importanza di combattere sempre in una situazione di parità rispetto all'avversario, scendendo da cavallo se lo si vede appiedato, oppure gettando lo scudo se l'altro ne è privo (ad esempio, nel duello finale tra Tancredi e Argante nella *Liberata*, il primo vede «che 'l pagano difeso / non è di scudo, e 'l suo lontano ei gitta» (XIX, 9, 3-4)<sup>5</sup>.

Seppure ormai tramontate, queste convenzioni rimangono quindi il perno della rappresentazione delle scene belliche nei poemi. Davanti a un modo di affrontare la guerra che cambia – e non può che farlo in negativo, configurandosi, nella visione dei poeti, come «una versione degradante dell'esercizio cavalleresco delle armi celebrato dalla poesia»<sup>6</sup> –, il mondo cavalleresco, per essere salvato, non può quindi che essere

---

<sup>2</sup> Sui rapporti tra favola e storia, in particolare in relazione ad Ariosto, cfr. Emanuela Scarano, *Guerra favolosa e guerra storica nell'Orlando furioso*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di Lucio Lugnani, Marco Santagata, Alfredo Stussi, Pacini Fazzi, Lucca, 1996, pp. 497-517.

<sup>3</sup> Verso le quali si moltiplicano le inquietudini da parte dei letterati italiani: cfr. a riguardo le pagine di Giuseppe Sangirardi, *Letteratura e storia nell'Italia di Ariosto: la guerra in gioco*, in Id., *Ludovico Ariosto*, Firenze, Le Monnier, 2006, pp. 3-24.

<sup>4</sup> Nell'*Inamoramento de Orlando*, ad esempio, cristiani e pagani sono uniti nel disprezzo delle arti magiche, che contravvengono appunto alle regole cavalleresche (su questo tema cfr. Lina Bolzoni, «O maledetto, o abominoso ordigno»: la rappresentazione della guerra nel poema epico-cavalleresco, in *Storia d'Italia. Annali*, vol. 18, *Guerra e pace*, a cura di Walter Barberis, Torino, Einaudi, 2002, p. 206).

<sup>5</sup> Non che non siano presenti aperte violazioni a questo codice: nel duello tra Ruggiero e Rodomonte che chiude il *Furioso* (XLVI), il secondo – pur sempre connotato da tratti come la villania e la ferocia – non scenderà da cavallo una volta disarcionato l'avversario, contravvenendo apertamente alle regole appena ricordate.

<sup>6</sup> Sangirardi, *Letteratura e storia nell'Italia di Ariosto*, cit., p. 8. Basti ricordare il proemio del II libro dell'*Inamoramento*, là dove si legge una chiara opposizione tra il «tempo che virtù fioriva / neli antiqui

trasformato «in un gioco colorato e danzante»<sup>7</sup> dal quale, tendenzialmente, rimangono fuori i dettagli più tecnici e realistici della guerra. I poemi si mostrano infatti abbastanza impermeabili alle evoluzioni tecnologiche e strategiche dell'arte militare: lo dimostra il fatto che – a differenza di quanto non sia effettivamente accaduto – non intercorre molta distanza tra la narrazione del conflitto tra Troiani e Achei nell'*Iliade*, tra Enea e i popoli italici nell'*Eneide*, o tra paladini cristiani e pagani nella tradizione romanzesca volgare. Si vuole dire, con ciò, che in tutta la tradizione del poema narrativo incentrato in qualche modo (e in percentuale diversa a seconda della stagione e dell'autore) su un grande conflitto, la guerra è ritratta in una sorta di atemporalità: un espediente del tutto letterario che permette il ricorrere senza soluzione di continuità di immagini, topoi, sequenze narrative – e persino di referenti materiali come armi bianche o macchine da assedio – che sono andate incontro, nella storia dell'uomo, a evoluzioni e cambiamenti che lasciano ben poche tracce all'interno di questi poemi. Si tratta di una «omogeneità tutta e solo virtuale», ben messa in luce da Guido Baldassarri, «in conseguenza della quale nell'ottica del lettore (ma non sul piano dei referenti) lance e spade, scudi e armature paiono sovrapporsi perfettamente, indicare gli stessi oggetti dagli eroi omerici a Virgilio, dai guerrieri carolingi sino ai crociati di Tasso»<sup>8</sup>.

Ne è una prova il fatto che dai poemi rimane esclusa l'innovazione epocale delle armi da fuoco, che fanno capolino nella trama dei versi solo all'interno di episodi secondari (*excursus*, invettive, visioni) o come termini di paragone nelle similitudini<sup>9</sup>. Fa eccezione l'episodio di Olimpia e del re di Frisia Cimosco, anacronisticamente armato di archibugio, che Ariosto inserisce nella terza edizione del suo poema<sup>10</sup>. Proprio Ariosto – che pur era ben avvezzo, in quanto capitano della rocca di Reggio – sfrutta la vicenda inventata per condannare apertamente l'uso delle armi da fuoco, in particolare perché – in deroga ai valori cavallereschi di cui si è parlato – possono uccidere in un solo colpo decine di uomini senza lasciar loro modo di difendersi: l'emblema, dunque, della

---

signor e cavaliere» nel quale regnavano tra gli uomini «Alegrezza e Cortesia», e il presente, che non può essere altro che un "verno", un tramonto di quegli ideali (cfr. Bolzoni, *op. cit.*, p. 209).

<sup>7</sup> Italo Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* [1959], in Id., *Saggi (1945-1985)*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 75.

<sup>8</sup> Guido Baldassarri, *Il sonno di Zeus: sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 43-44.

<sup>9</sup> È quanto accade, oltre che nel *Furioso*, in opere come il *Baldus*, *l'Italia liberata da Gotthi* e il *Costante* ecc. (cfr. *ivi*, p. 211). Un esempio riguardo alle similitudini: nel mezzo dell'assedio di Parigi, Ariosto paragona le gesta di Rodomonte ai proiettili di una bombarda utilizza in un evento ben noto ai lettori, la battaglia di Padova del 1509 in cui le truppe imperiali impiegarono terribili pezzi di artiglieria: «Signor, avete a creder che bombarda / mai non vedeste a Padova sì grossa, / che tanto muro possa far cadere, / quanto fa in una scossa il re d'Algiere» (XVI, 27, 5-8). Lo stesso accade in XXV, 14, dove la forza di Ruggiero viene paragonata al *Gran diavol*, ossia a un grosso cannone impiegato da Alfonso d'Este.

<sup>10</sup> Ricca la bibliografia su questo famoso episodio. Si rimanda, tra i tanti, a: Bolzoni, *op. cit.*, pp. 222-229, Alberto Casadei, *I poeti, i cavalieri, le macchine, gli spazi: scienza e tecnica in Ariosto e Tasso*, in Id., *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Milano, Francoangeli, 1997, pp. 62-64 e il più recente saggio di Annalisa Giulietti, *L'inganno del «ferro bugio»: virtù e viltà nel sogno ariostesco del rinascimento*, in *Il racconto delle armi*, a cura di Tommaso di Carpegna Falconieri e Salvatore Ritrovato, Bologna, il Mulino, 2021, pp. 155-171. Un'altra invettiva contro le armi da fuoco si scorge anche nel *Belisardo* di Marco Guazzo (1525), come nota Casadei, *I poeti, i cavalieri, le macchine, gli spazi*, cit., p. 64n.

crudeltà, dell'immoralità e dell'efferatezza delle guerre che imperversavano in Italia nella prima parte del Cinquecento. Quelle stesse guerre che Boiardo era riuscito a tenere separate dal racconto delle gesta dei paladini carolingi, ma non ad escludere completamente dal suo poema, e che si fanno largo, con spazio crescente di edizione in edizione e con legami sempre più stretti con la *fabula*, anche nel *Furioso*<sup>11</sup>. Sul finire del secolo, invece, mutato ormai l'orizzonte politico-culturale, Tasso limiterà ulteriormente gli accenni al presente: da una parte per questioni letterarie (sarebbero infatti incompatibili con il rispetto delle unità aristoteliche) e dall'altro per fattori esterni, in primo luogo per i rischi dovuti al clima controriformistico<sup>12</sup>.

Ciò detto, è comunque possibile individuare verso la metà del Cinquecento alcune linee di sviluppo del poema epico-cavalleresco, che coincidono proprio con la svolta "eroica" fondata sui principi di unità (in particolare sull'unità di azione) e di verosimiglianza (a partire dalla scelta di un argomento storico), nonché sul predominio del modello omerico al quale corrisponde l'abbandono (o meglio, il difficile e laborioso adattamento ai nuovi canoni e al nuovo contesto storico dominato dalla controriforma) dell'elemento romanzesco e meraviglioso. A parte il cambio di soggetto, che nel caso di Tasso passa ora al vero storico della prima crociata, ciò che qui ci interessa maggiormente sono gli elementi di novità nella rappresentazione della guerra che caratterizza il poema del tardo-cinquecento, e quindi anche la *Liberata*.

Pur essendo ancora forte il peso della tradizione volgare, è con l'approdo al poema regolare di matrice omerica che la rappresentazione della guerra subisce uno slittamento verso il realismo e la verosimiglianza. Questo mutato orizzonte, che affonda le radici nella diffusione della *Poetica* aristotelica, si esplica soprattutto in una descrizione più dettagliata e verosimile delle scene belliche, siano esse duelli, o ancor più scene corali, come quelle degli assedi; un'attenzione al dettaglio che passa anche attraverso lo spazio tutto nuovo dedicato ad «aspetti della guerra sconosciuti (o comunque relegati sullo sfondo) alla tradizione "classica", omerica, ma anche a quella cavalleresca sino al *Furioso*

---

<sup>11</sup> Ariosto non rifugge dall'inserire all'interno del suo poema numerosi rimandi alla realtà a lui contemporanea, in un complesso gioco di allusioni e sovrapposizioni tra le guerre fantastiche narrate nel poema e le guerre d'Italia, in cui gli Estensi giocavano un ruolo da protagonisti proprio grazie alla loro micidiale artiglieria. Per limitarsi agli episodi analizzati in questo contributo, i canti XIV e XV del *Furioso* si aprono entrambi con un paragone tra le «antique» e «le moderne cose», in particolare con due importanti vittorie estensi: la battaglia di Ravenna del 1512, vista come l'esempio di una vittoria ottenuta con virtù e onore, sebbene con molte perdite, e la battaglia navale della Polesella del 1509, vinta da Ippolito d'Este quasi senza nessun danno, nella guerra tra Ferrara e Venezia. Per la presenza della storia contemporanea nei poemi quattro-cinquecenteschi: cfr. Bolzoni, *op. cit.*, Sangirardi, *Letteratura e storia nell'Italia di Ariosto*, cit., Rosanna Alhaique Pettinelli, *Storia contemporanea e tradizioni del genere nella letteratura cavalleresca del Cinquecento*, in Ead., *Forme e percorsi dei romanzi di cavalleria*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 127-146; in particolare sul poema ariostesco (su cui la bibliografia è più nutrita): Leonzio Pampaloni, *La guerra nel «Furioso»*, in «Belfagor», XXXVI/6 (1971), pp. 627-652; Stefano La Monica, *Realtà storica e immaginario bellico ariostesco*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 89 (1985), pp. 326-358; Scarano, *op. cit.*, Giulio Ferroni, *Ariosto*, Roma, Salerno, 2008, pp. 184-194; Alberto Casadei, *Storia*, in *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, a cura di Annalisa Izzo, Roma, Carocci, 2016, pp. 387-403.

<sup>12</sup> Cfr. a proposito Alberto Casadei, *I poeti, i cavalieri, le macchine, gli spazi*, cit., pp. 61-62).

compreso»<sup>13</sup>, e che sfocia anche in esiti tecnico-descrittivi evidenti soprattutto nella descrizione delle scene militari corali, e in particolare degli assedi, nella quale spicca l'attenzione al dettaglio e al rispetto delle fonti storiche da parte di Tasso<sup>14</sup>.

La svolta ha ricadute anche sul piano linguistico, ad esempio nel lessico, dove si coglie una sempre maggiore «volontà di precisione nomenclatoria unita a un gusto storico-erudito», ben evidente sia nella denominazione e nella descrizione delle macchine da guerra da parte di Tasso, sia – all'interno di una scrittura che è ancor più «programmaticamente analitica e tendenzialmente priva di implicito» – da una serie di vocaboli militari impiegati nell'*Italia liberata da Gotthi* di Trissino (*balestrieri*, *caporale*, *prefetto*, *triarii* 'soldati della terza linea della legione', *tergiduttore* 'ufficiale che guida le truppe della retroguardia' ecc.)<sup>15</sup>. L'impiego di una terminologia di settore ormai acclimata – che spazia dalla nomenclatura delle armi bianche e degli equipaggiamenti, fino al colorito inventario di locuzioni che riguardano l'ambito semantico dei colpi, da quelle di livello più idiomatico (riflesso del gusto popolaresco di matrice pulciana), a quelli di carattere più specialistico<sup>16</sup> – è comunque una tendenza di lungo corso, che, sebbene tenda a limitarsi a un certo inventario più o meno chiuso di referenti, può assumere sfumature particolari all'interno delle singole opere. Lo stesso vale per alcune costanti stilistico-retoriche, come il dominio della figuralità (soprattutto nella forma della similitudine) – che pesca a piena mani ora dalla tradizione canterina ora, e più di frequente, da quella classica – ma anche la tendenza all'iperbole volta a sottolineare l'eccezionalità degli scontri narrati (elemento che aveva, nella tradizione canterina, anche il fine pragmatico di stupire gli ascoltatori) o ancora dell'accumulo, ottenuto con mezzi lessicali e sintattici, strumento essenziale per la descrizione di monumentali eventi bellici come gli assedi, caratterizzati dalla pluralità di uomini, azioni, oggetti, stimoli sonori e visivi. Si tratta, in tutti questi casi, di elementi appartenenti al repertorio del poema narrativo che si possono considerare costanti del genere sia prima che dopo la svolta eroica post-ariostesca.

Partendo da questi presupposti, il fine di questo contributo è offrire una panoramica, seppur parziale, delle modalità di rappresentazione delle scene belliche, dividendo anzitutto tra episodi d'insieme (gli assedi e le battaglie annesse), e individuali (i duelli, intesi come scontri ritualizzati tra due soli combattenti). Per farlo si analizzeranno alcuni brani esemplificativi delle tre opere maggiori del genere epico a

<sup>13</sup> Baldassarri, *op. cit.*, p. 46: ad esempio la gestione delle truppe, il pagamento dei soldati, le sedizioni interne alle truppe, il problema dei vettovagliamenti, a cui si fa riferimento anche nella *Liberata* (I, 78-79 e V, 87-89) e più distesamente nell'*Italia liberata* di Trissino.

<sup>14</sup> Si vedano le considerazioni di Casadei sullo spazio sempre maggiore dedicato alla scienza e alla tecnica militare: «In questo arco temporale, che s'identifica con il pieno e tardo Rinascimento, la letteratura, ancora in posizione di superiorità, comincia a dare credito alle nuove tecniche e alle nuove scienze, ed è spinta a rivedere i propri presupposti culturali, a riadattare (ma non ad accantonare) i propri miti». (Alberto Casadei, *I poeti, i cavalieri, le macchine, gli spazi*, cit., p. 73).

<sup>15</sup> Le citazioni e gli esempi sono tratti da Carlo Enrico Roggia, *Poesia narrativa*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin, vol. I, *La poesia*, Roma, Carocci, 2014, p. 130.

<sup>16</sup> Proprio le locuzioni sono il terreno privilegiato in cui permangono tecnicismi tipici del genere cavalleresco: cfr. a proposito Tina Matarrese, *Lingua*, in *Lessico critico dell'Orlando furioso*, cit., pp. 231-232.

cavallo tra Quattro e Cinquecento: *l'Innamoramento de Orlando* di Boiardo (d'ora in poi IN), *l'Orlando furioso* di Ariosto (OF) e la *Gerusalemme liberata* di Tasso (GL): tre testi esemplari di stagioni diverse, esigenze narrative diverse, diversi rapporti con il presente, e proprio per questo adatti per notare le differenze e i punti di contatto nella descrizione di episodi che sono obbligatori, insiti nel genere stesso<sup>17</sup>.

## 2. Gli assedi: da Parigi a Gerusalemme

Per mettere in luce le modalità di narrazione della materia bellica, si è scelto di confrontare innanzitutto la descrizione degli assedi all'interno dei tre poemi, in quanto episodi non solo centrali per la narrazione, ma anche di più vivida rappresentazione di quel «tema eroico collettivo» che si contrappone all'individualità dei duelli<sup>18</sup>. È vero, infatti, che fin dall'*Iliade* l'assedio costituisce la principale operazione militare in cui sono impegnati gli eserciti, intorno alla quale girano tutte le altre vicende. Anche nella tradizione volgare, la presa della città (o almeno il tentativo) si è cristallizzata come episodio cardine, creando un vero e proprio sottogenere, con il suo ricco repertorio di luoghi comuni, situazioni, parole<sup>19</sup>.

È parso di interesse, quindi, osservare le diverse soluzioni narrative adottate dai tre poeti, sempre considerando la presenza fissa di una filigrana classica, che funge da base sia a livello macroscopico per la struttura degli episodi, sia per le più minute coincidenze testuali. Nel farlo, si è cercato di mettere in evidenza le situazioni ricorrenti in tutte e tre le opere, da un lato, e dall'altro gli elementi di divergenza, che tendenzialmente permettono di isolare le scelte tassiane rispetto alla coppia Boiardo-Ariosto. Prima di scendere nel merito di questa distinzione, è bene notare due elementi di carattere macroscopico, che riguardano lo spazio e la partizione narrativa degli episodi, nonché, dal punto di vista della *fabula*, la natura degli eserciti impegnati e delle città oggetto dell'assalto. Riguardo a quest'ultimo punto, sarà appena da ricordare il ribaltamento dei ruoli tra i poemi di ambientazione carolingia e quello tassiano: nell'*Innamoramento* e nel *Furioso* sono infatti i saraceni che svolgono il ruolo attivo di assedianti e i cristiani quello di difensori delle mura della città contesa, che è Parigi; nella *Liberata*, invece, è naturalmente Gerusalemme lo scenario dello scontro e i ruoli sono invertiti: i cristiani attaccano a più riprese, i pagani cercano di difendersi<sup>20</sup>. Ci sono importanti differenze anche riguardo allo spazio occupato nel poema da tali episodi. Nell'*Innamoramento* l'episodio è incompiuto: si interrompe con il sopraggiungere della sera (III, VIII, 52) e non verrà più ripreso: spetterà ad Ariosto riannodare le fila e portare a compimento questa sezione più propriamente epica della favola (dopo le avventure

---

<sup>17</sup> Le edizioni consultate sono: Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato (Innamoramento de Orlando)*, a cura di Andrea Canova, Milano, BUR, 2011; Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cristina Zampese, commento di Emilio Bigi, Milano, BUR, 2013; Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, BUR, 2009.

<sup>18</sup> L'espressione è di Giuseppe Dalla Palma, *Le strutture narrative dell'Orlando furioso*, Firenze, Olschki, 1984.

<sup>19</sup> È così già a partire dal *Teseida* che, «col suo repertorio di macchine e di tecniche difensive, costituisce l'anello più antico, sul versante della tradizione "illustre", di una sottotradizione che arriva sino al Cinquecento» (Baldassarri, *op. cit.*, p. 47).

<sup>20</sup> Lo stesso accade nel più contenuto assedio di Biserta, narrato da Ariosto nei canti XXXIX-XL del *Furioso*.

romanzesche dei canti precedenti). Nel *Furioso* l'episodio è diluito attraverso cinque canti (XIV-XVIII), continuamente ripreso e poi abbandonato, intervallato da molti altri episodi: tipico esempio del meccanismo dell'*entrelacement* che caratterizza il sistema narrativo ariostesco<sup>21</sup>. Al contrario, Tasso dà prova anche in questo caso di rispettare rigidamente il principio dell'unità e l'ideale stilistico della *brevitas*: ognuno dei due assalti a Gerusalemme occupa un canto: il primo, fallito, è contenuto nel XI canto, il secondo, vittorioso, nel XVIII, prima di sfociare nel finale vero e proprio dell'opera (XX).

### 2.1 Il realismo della narrazione tassiana

Prima di vedere quali sono le situazioni più ricorrenti presenti in tutte e tre le opere – momenti fissi di questo sottogenere interno al poema narrativo sin dagli esordi classici e volgari – è bene evidenziare sin da subito una differenza che sottostà alla costruzione di questi episodi. Al netto del diverso spazio che, per cause di forza maggiore, gli assedi occupano in Boiardo e Ariosto, si ritrova in questi due poeti lo schema più comune nella tradizione canterina, ben tratteggiato da Pettinelli: «giunge un esercito smisurato che si accampa con “trabacche e pavaglioni”; i capi dividono le schiere, affidandole ai guerrieri più valorosi, e, una dopo l'altra, le mandano in battaglia; si svolgono allora [...] scontri o duelli a ripetizione»<sup>22</sup>. Gli assedi di Parigi, dunque, appaiono abbastanza rudimentali dal punto di vista tecnico-militare e si configurano piuttosto come una serie di duelli tra cavalieri e di stragi compiute dai campioni più forti contro le masse: le macchine da guerra vengono sì nominate, ma restano sullo sfondo e il focus della narrazione è decisamente sbilanciato sulle gesta degli eroi, il che rende questi episodi non distanti da un qualsiasi duello o una qualsiasi battaglia descritta in altri luoghi dei poemi<sup>23</sup>. Questo tipo di rappresentazione, definita da Sangirardi *mitica* più che *realistica*, tende di fatto «a mettere in primo piano i movimenti e le azioni di alcuni personaggi, destinati a incarnare il ruolo di eroi, simboli di valori o disvalori collettivi», e ciò comporta, sul piano della verosimiglianza, «che la complessità e l'opacità della logica di guerra reale siano in parte sacrificate alla nettezza delle motivazioni personali e passionali degli eroi»<sup>24</sup>.

Rispetto a questo schema, è evidente lo scarto che si riscontra nella *Liberata* nella costruzione dell'episodio. Soltanto in Tasso, infatti, l'attenzione alla verosimiglianza storica e alle tecniche militari fa sì che l'assedio diventi un episodio guerresco autonomo, diverso, con caratteristiche proprie, narrative ma anche terminologiche. È il risultato, questo, di un mutato orizzonte culturale e teorico che sta alla base del poema tardo-cinquecentesco, ossia la «concezione della guerra come fatto globale che chiama in causa

<sup>21</sup> Per un'analisi di questi canti si vedano anche i saggi dedicati ai rispettivi canti all'interno del volume *Lettura dell'«Orlando furioso»*, diretta da Guido Baldassarri e Marco Praloran, *Volume I*, a cura di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016: *Canto XIV* di Gabriele Bucchi, *Canto XV* di Cristina Montagnani, *Canto XVI* di Giuseppe Sangirardi, *Canto XVII* di Salvatore Ritrovato e *Canto XVIII* di Daniel Javitch.

<sup>22</sup> Rosanna Alhaique Pettinelli, *L'immaginario cavalleresco nel Rinascimento ferrarese*, Roma, Bonacci, 1983, p. 73.

<sup>23</sup> È vero però che Ariosto mette in scena un paio di tattiche ben definite: il piano d'azione di Argante e la conseguente disposizione delle truppe da parte di Carlo (XIV, 105-107) e soprattutto il fosso tra le due linee delle fortificazioni parigine riempito di materiale infiammabile, in cui Rodomonte trascina migliaia dei suoi uomini (XIV, 131-132 e XV, 3-5).

<sup>24</sup> Entrambe le citazioni sono tolte da Sangirardi, *Letteratura e storia nell'Italia di Ariosto*, cit., p. 12.

equilibri complessivi fra gli eserciti contrapposti e non solo una somma di atti individuali di valore»<sup>25</sup>. Come si avrà modo di mostrare, nella *Liberata* l'intera strategia offensiva dei crociati gira intorno alle macchine da assedio, che si riveleranno fondamentali per la presa della città. Le gesta degli eroi cristiani e pagani non sono naturalmente escluse, ma Tasso non indugia troppo nel descrivere duelli e stragi compiute dai campioni di entrambe le parti, dando maggior peso alle tattiche, agli spostamenti, alle riparazioni e alle azioni compiute dai terribili macchinari da assalto. Ed è proprio questa attenzione al dettaglio tecnico (dalla descrizione minuziosa delle macchine alla disposizione degli eserciti, fino agli stratagemmi difensivi degli assediati), al verosimile, al particolare militare a caratterizzare così la *Liberata* quanto l'intera tradizione del poema eroico del secondo Cinquecento, di cui l'opera tassiana è naturalmente l'esito maggiore<sup>26</sup>.

a) *Il ruolo delle macchine*

Si è detto del ruolo centrale che le armi da assedio ricoprono nel poema gerosolimitano: non che nelle altre opere esse non compaiano, così come in tutta la tradizione volgare del genere, ma non ricoprono mai un ruolo davvero decisivo nella strategia militare degli assediati. Nell'*Inamoramento*, un primo elenco si trova nelle battute iniziali del canto, quando Boiardo descrive gli eserciti pagani attraverso gli occhi di Orlando e Brandimarte: «Scale con ròte e torre aveano asai, / che se movean tirate per inzegno; / più nove cose non se vider mai: / gati textuti a vimine, e di legno, / beltresche di cuor cotto, e arcolai / che erano a rimirare uno strano ordegno, / qual con rumor se chiude e se disserra / e pietre e foco trà dentro ala terra» (III, VIII, 5). Il catalogo delle macchine viene quindi sfruttato da Boiardo per dare l'idea della moltitudine e della potenza dell'armamento dell'esercito pagano, ma nello svolgimento dell'assedio vero e proprio a tutte queste armi d'assalto non si farà più cenno: rappresentano quindi un elemento di colore, un inserto di terminologia militare richiesto anche dai canoni del genere, ma che non sarà sfruttato nella strategia militare dei pagani. In questo elenco, inoltre, le macchine vengono connotate come qualcosa di straordinario, quasi arcano, attraverso aggettivi che hanno in sé una sfumatura ideologica negativa, come *nove cose* e *strano ordegno*. La stessa ottica, nel poema tassiano, è rintracciabile, a parti invertite, nelle parole di Argante quando rinfaccia a Tancredi il fatto che i cristiani hanno vinto la battaglia non grazie alla virtù eroica dei singoli, ma per mezzo delle macchine d'assedio: «[...] non qual guerrier, ma qui venuto / quasi inventor di machine tu parmi /. Fatti scudo de' tuoi, trova in aiuto / novi ordigni di guerra e insolite armi» (XIX, 3, 2-6): permane dunque, nelle parole del pagano, un disprezzo etico verso la tecnologia militare, rea di premiare l'ingegno e le capacità tecniche piuttosto che il valore e la forza del singolo guerriero.

Anche nel *Furioso*, nei canti dedicati all'assedio di Parigi, le armi d'assedio rimangono del tutto sullo sfondo: vengono nominate in modo cursorio nelle fasi iniziali, nella descrizione delle difese dei cristiani: «alcuni han cura maneggiare i fuochi / le machine altri, ove bisogno sia» (XIV, 103, 5-6), senza ritagliarsi altro spazio. Nella

<sup>25</sup> Baldassarri, *op. cit.*, p. 209.

<sup>26</sup> Su questi aspetti, che Baldassarri fa risalire a una tradizione classica parallela a quella omerica, incentrata in particolar modo sui poeti storici come Lucano, cfr. *ivi*, pp. 48-49.

*Liberata* la tecnologia militare guadagna invece un ruolo di primo piano nell'economia dell'episodio e, a ben vedere, dell'intero poema. Tasso, che si era ben documentato sulle armi d'assedio impiegate dai crociati consultando le fonti storiche, fa girare tutta la strategia militare dei cristiani intorno alle macchine. Già nella prima ottava del canto XI, Goffredo viene ritratto intento ad apparecchiare *i bellici instrumenti* (XI, 3), prima ancora di indossare l'armatura. Nel momento di sferrare l'attacco è prima preoccupazione del capitano crociato quella di sistemare le macchine nel mezzo dell'esercito, protette alle estremità da due ordini di fanti (XI, 31, 5-8)<sup>27</sup>: «Le baliste per dritto in mezzo pone / e gli altri ordigni orribili di Marte, / onde in guisa di fulmini si lancia / vèr le merlate cime or sasso, or lancia». I guerrieri crociati, appropinquandosi sempre più alle mura, prima sono attenti a livellare il terreno, in modo da evitare che le macchine incontrino buche nel loro tragitto: «ed arrivando al fosso, il cupo e 'l vano / cercano empirne ed adeguarlo al piano» (XI, 33, 7-8), poi, raggiunta la città, iniziano a sfondare le porte (XI, 37, 5-8): «già gli arieti a la muraglia appressa, / machine grandi e smisurate travi, / c'han testa di monton ferrata e dura: / temon le porte il cozzo, e l'alte mura». Quando tutto sembra volgere a favore dei cristiani, l'abilità difensiva dei pagani inverte la situazione: da un lato lanciano dalle mura un enorme masso che fa strage di crociati (XI, 38) – i quali però non si placano ed escono allo scoperto dai ripari delle macchine –; dall'altro stendono dei teli sul portone per attutire le *percosse orrende* dell'*espugnator montone*, ossia dell'ariete (XI, 40). Dopo la parentesi delle frecce di Clorinda, riecco Goffredo tentare un *novo assalto* basato sull'uso della torre mobile, *de le machine sue la più sublime* (XI, 46, 4), di cui Tasso dà qui un'essenziale descrizione (XI, 46, 5-8): «Questa è torre di legno, e s'erger tanto / che può del muro pareggiar le cime; / torre che grave d'uomini ed armata, / mobile è su le rote e vien tirata». Le due ottave successive, dedicate alla torre, sono fitte di similitudini: grande prova di Tasso nel controbilanciare poeticamente i dettagli militari. La torre (*volubil mole*) procede scagliando *lancie e quadrella* e si accosta alle mura così come fa una nave che vuole abbordarne un'altra (XI, 47, 3-4), incontrando però le strenue difese degli assediati, che lanciano alla disperata aste e pietre contro i merli e le ruote della torre. I cristiani riescono comunque a continuare l'assalto con le macchine (XI, 51, 1-4): «Così la torre sovra, e più di sotto / l'impetuoso il batte aspro ariete, / onde comincia omai forato e rotto / a discoprir le interne vie secrete».

Le sorti dell'assalto precipitano dopo il ferimento di Goffredo (XI, 54). Rientrato in campo, il *pio Buglione* ha come preoccupazioni principali il recupero dei feriti e la messa al riparo delle macchine da guerra, operazione fondamentale per le residue speranze crociate, cui vengono dedicate le ultime quattro ottave del canto. Quando sembra essere salva, ecco che la torre, *primo terror de le nemiche genti*, cede all'improvviso e viene paragonata da Tasso a una nave distrutta da un naufragio o a un cavallo che inciampa e cade (XI, 84, 3-8 e 85, 1-4). L'importanza della torre e l'attenzione alla verosimiglianza fa indulgere Tasso in particolari realistici, come l'intervento dei fabbri (XI, 85, 5-8) in cui compaiono verbi che designano azioni pratiche come *puntellare* e *saldare*: «Ma le suppose appoggi e la puntella / lo stuol che la conduce e seco stassi, / insin che i pronti fabri intorno vanno / saldando in lei d'ogni sua piaga il danno». Lo spazio che Tasso dedica

<sup>27</sup> Si tratta, qui come altrove, di dettagli militari che Tasso trae dalla cronaca di Tirio (qui in particolare da *Historia VIII*, 12: cfr. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 699n).

ai semplici fabbri, ben lontani dagli eroi della tradizione cavalleresca, è funzionale allo sviluppo della strategia bellica di Goffredo ed è sintomatico di quella svolta in direzione realistica che coinvolge il poema eroico del secondo Cinquecento.

Nel prosieguito del poema, la tattica dei crociati viene messa in crisi da diversi episodi che ruotano tutti intorno alle macchine: dapprima, nel canto XII, la sortita notturna di Clorinda e Argante – sapientemente modellata sul precedente virgiliano di Eurialo e Niso, già mutuato da Ariosto per l'episodio di Cloridano e Medoro – che culmina con l'incendio della torre mobile, spezza le speranze di Goffredo di una vittoria rapida, costringendo i crociati ad allungare i tempi prima di poter sferrare un nuovo assalto alle mura della città. La strategia non cambia: soltanto grazie alle *mural machine* si può sperare di prendere la città. Non è quindi grazie al valore del singolo eroe – o almeno non solo grazie a quello – che la guerra può essere vinta, ma grazie alla tecnica e alla scienza militare. Tuttavia, Tasso conosce bene il codice del genere epico (qui in particolare virgiliano) e dà risalto al suo eroe, Rinaldo, rendendolo fondamentale per rompere l'incanto della selva di Saron, per mezzo del quale il mago Ismeno aveva impedito ai cristiani di rifornirsi di legname per poter costruire nuove armi da assedio. Rotto l'incanto della selva, i fabbri possono iniziare le loro opere. È a questo punto che viene introdotto il personaggio storico di Guglielmo Embriaco, «ne' mecanici ordigni uom senza pari», grazie al quale vengono realizzate le macchine da guerra per l'assedio finale (XVIII, 43): non solo «catapulte, balliste ed arieti», ma soprattutto una «mirabil torre / ch'entro di pin tessuta era e d'abeti, / e ne le cuoia avvolto ha quel di fuore / per ischermirsi da lanciato ardore». Nelle due ottave appena successive (XVIII, 44-45), Tasso si sofferma in una dettagliata e realistica descrizione, che non ha riscontro negli altri poemi, della nuova, mirabile torre da guerra costruita da Guglielmo: dalla lettura di versi come questi emerge l'attento studio delle fonti storiche da parte di Tasso che in questo caso sembra addirittura che «abbia studiato disegni ingegneristici e li abbia poi 'realizzati' nella sua creazione letteraria»<sup>28</sup>. Anche questa descrizione, che pur rifacendosi a fonti classiche come Cesare e Livio «è molto più particolareggiata e tecnica di quella liviana»<sup>29</sup>, è figlia di quella tendenza tipica del poema tardo cinquecentesco al dettaglio tecnico-militare, sui cui si è posto più volte l'accento: «Si commette la mole e ricompone / con sottili giunture in un congiunta, / e la trave che testa ha di montone / da l'ime parti sue cozzando spunta; / lancia dal mezzo un ponte, e spesso il pone / su l'opposta muraglia a prima giunta, / e fuor da lei su per la cima n'esce / torre minor ch'in suso è spinta e cresce. // Per le facili vie destra, e corrente / sopra ben cento sue volubil rote, / gravida d'arme e gravida di gente, / senza molta fatica ella gir pote»<sup>30</sup>.

Il secondo e vittorioso assalto a Gerusalemme inizia alle prime luci dell'alba. Ma la strategia di Goffredo si mette in moto già nella notte, ed è tutta incentrata sul posizionamento delle macchine (in particolari delle tre grandi torri costruite da

<sup>28</sup> La citazione è di Casadei, *op. cit.*, p. 65. Tasso descrive in dettaglio le sue scelte riguardo alla costituzione delle macchine in una lettera a Scipione Gonzaga (Ferrara, 11 giugno 1575), leggibile in Torquato Tasso, *Lettere poetiche*, a cura di Carla Molinari, Parma, Guanda, pp. 120-125.

<sup>29</sup> Casadei, *op. cit.*, p. 65n.

<sup>30</sup> Andrà considerato iperbolico il numero delle cento ruote, le quali potrebbero essere state invece sei, come si legge in un anonimo trattato *De Re Militari* a cui rinvia il glossario di Du Cange per la voce *Turris* (cfr. Casadei, *op. cit.*, p. 65n).

Guglielmo) in modo da prendere alla sprovvista i pagani. Approfittando del buio, la torre viene infatti spostata dove non ci sono parti spigolose (torri, bastioni) ed è quindi più agevole avvicinare le mura: è un dettaglio, questo, che si aggiunge al repertorio di notizie che Tasso trae dalla *Historia* di Tirio. Alle prime luci dell'alba, gli assediati vengono quindi presi alla sprovvista: «s'avidero i pagani (e ben turbàrsi) / che la torre non è dove esser sòle; / e miràr quinci e quindi anco inalzarsi / non più veduta una ed un'altra mole, / e in numero infinito anco son viste / catapulte, monton, gatti e balliste» (XVIII, 64, 3-8). Goffredo dà poi attente istruzioni sulla disposizione delle macchine (XVIII, 65-66) e l'attacco può finalmente iniziare. Agli arcieri pagani rispondono le macchine dei crociati, capaci di scagliare terribili proiettili: «Ma con forza maggior colpi più ferì / ne venian da le machine murali: / indi gran palle uscian marmoree e gravi, / e con punta d'acciar ferrate travi» (XVIII, 68). I pagani ripropongono la strategia difensiva già messa in atto nel primo assedio, stendendo «pieghevola tela e cose altre cedenti» lungo le mura (XVIII, 70, 4), ma l'esercito cristiano, muovendosi contemporaneamente su tre fronti («l'assalitor, che tripartito move» XVIII, 71, 2), riesce comunque a raggiungere le mura, contro cui «cozza il monton con la ferrata fronte» (XVIII 71, 8).

Un'importante differenza rispetto al primo assedio, è che in questo caso anche i pagani fanno ricorso a un'improvvisata macchina da guerra. Anche di questa – e del suo funzionamento – Tasso fornisce una particolareggiata descrizione (XVIII, 80). Il tradizionale duello cavalleresco viene quindi sostituito da un imponente scontro tra le macchine da guerra: è la definitiva sostituzione del valore individuale da parte dell'industria, della tecnica. In questo campo sono i cristiani a prevalere: la macchina di Guglielmo è pronta a respingere gli attacchi, in particolare grazie a «due gran falci mosse / ch'aventate con arte incontra al legno / quelle funi tagliàr ch'eran sostegno» (XVIII, 81). Crollata la loro arma di difesa (con un fragore che ricorda una frana), i pagani hanno un'ultima freccia nella loro faretra, le «fiamme fetide e fumanti» provocate dagli ordigni incendiari di Ismeno (XVIII, 83). Memori di quanto accaduto nel primo assedio, i cristiani avevano dotato la torre di protezioni adeguate (del cuoio appositamente bagnato), ma nemmeno queste sembrano funzionare (XVIII, 84, 5-8): «L'umido cuoio alfin saria mal buono / schermo a la torre, a pena or la difende. / Già suda e si rincresca; e se più tarda / il soccorso del Ciel, conven pur ch'arda». Ma dove non arriva l'ingegno, arriva appunto la provvidenza: un vento propizio salva la torre fermando le fiamme e indirizzandole contro i pagani: brucia quindi ogni loro riparo, tra cui le tele utilizzate per attutire i colpi degli arieti. Venute meno le difese e morto Ismeno (cruentamente schiacciato da un sasso), la torre avanza e i crociati hanno la strada spianata verso il cuore della città.

*b) Altri dettagli tecnici e realistici*

In accordo con la maniera del poema eroico tardo-cinquecentesco, Tasso presta particolare attenzione anche allo schieramento delle truppe e delle macchine, nonché alle tattiche offensive e difensive impiegate dai due eserciti: tutti aspetti che hanno, nella

seconda metà del XVI secolo, «uno sviluppo nuovo, senza riscontro nella tradizione omerica o cavalleresca»<sup>31</sup>.

Un particolare che Tasso trae direttamente dall'*Historia* di Tirio è ad esempio la tecnica con cui gli assediati cercano di attutire i colpi dell'ariete stendendo fasci di lana sulle mura (XI, 40, 3-8)<sup>32</sup>: «sin da' merli il popolo il difende / con usata di guerra arte e ragione: / ch'ovunque la gran trave in lui si stende, / cala fasci di lana, e gli frappone. / Prende in sé le percosse e fa più lente / la materia arrendevole e cedente. In questo caso, la strategia difensiva porta quindi buoni risultati e sembra frenare l'avanzata cristiana: oltre che da Tirio, questa notizia è riportata anche da un altro storico, Giuseppe Flavio, nella sua *Della guerra giudaica* (specificamente in III, 13) dove descrive la stessa tecnica e aggiunge, corroborando la versione di Tirio, che «questo fece perdere molto tempo ai Romani»<sup>33</sup>. Memori di aver, se non fermato, almeno ritardato l'avanzata dell'ariete, i pagani ripropongono la stessa strategia difensiva anche durante il secondo assedio, narrato nel canto XVIII. Nel momento di maggior impeto dell'attacco crociato, le *saracine genti* corrono ai ripari come avevano già fatto in precedenza, ottenendo anche in questo caso un iniziale successo (XVIII, 70, 3-6): «contra quelle percosse avean già tesa / pieghevol tela e cose altre cedenti; / l'impeto, che 'n lor cade, ivi contesa / non trova, e vien che vi si fiacchi e lenti». Questa volta, però, i teli verranno bruciati da un vento provvidenziale, lo stesso che salva la torre mobile dall'incendio (XVIII, 86, 1-4): «Vien contra al foco il turbo; e indietro vòlto / il foco ove i pagan le tele alzàro, / quella molle materia in sé raccolto / l'ha immantinente, e n'arde ogni riparo».

Un'altra tecnica che si ritrova in entrambi gli episodi, questa volta da parte dei crociati, è l'avanzare riparandosi sotto le tettoie delle macchine (in particolare dei *gatti*), oppure procedere uniti in una formazione *a testuggine*, con gli scudi alzati sopra la testa.

<sup>31</sup> Baldassarri, *op. cit.*, p. 47 e p. 212. Anche nell'assedio di Parigi narrato da Ariosto, a ben vedere, si possono però sottolineare interessanti tecniche militari e attente disposizioni tattiche. Ne sono un esempio le fasi iniziali dell'assalto, là dove Ariosto narra al lettore sia il piano d'attacco di Agramante (XIV, 105) – che consiste nell'attaccare solo da un punto, ritirandosi oltre il fiume, verso ponente, e scoprendosi di fatto le spalle – e poi le strategie difensive di Carlo che, con proverbiale capacità di previsione, è attentissimo a non lasciare scoperto nessun punto da cui potrebbero attaccare gli assediati (OF XIV, 106-107): «Dovunque intorno il gran muro circonda, / gran munizioni avea già Carlo fatte, / fortificando d'argine ogni sponda / con scannafossi dentro e case matte; / onde entra ne la terra, onde esce l'onda, / grossissime catene avea tratte». Degna di nota è inoltre la tattica del fossato riempito di materiali infiammabili (XIV, 131-132), che non trova riscontro negli altri due poemi. Tra la prima cinta muraria (già raggiunta dai pagani) e la seconda, sorge di fatto una *cava profonda* che viene stipata di rami secchi cosparsi di pece e di vasi di materie incendiabili: sarà poi la furia cieca di Rodomonte a favorire i cristiani, facendo sì che molti degli assediati cadano nella fossa, bruciando senza scampo.

<sup>32</sup> Cfr. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 705. Tirio scrive infatti: «i Cittadini ponevano delle bisacche piene di strame, e di paglia, alle difese; della lana ne i sacchi, e tappeti e travi grandissime, e coperte ancora piene di cotone, lasciandole pender dalle Torri a lungo la pendentia delle mura, a fin che essendo molli, e mobili, togliessero la forza a le percosse, e colpi delle macchina, che non potessero far alcuna offesa».

<sup>33</sup> Nello stesso passo si racconta anche di come i crociati hanno superato la difficoltà: «inventati essi pure certi lancioni con i capo raccomandata una falce, tagliavano i sacchi» (cfr. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 711), notizia che può essere stata alla base di quanto scrive Tasso nell'ottava 50 (5-8): «I Franchi intanto a la pendente lana / le funi recideano e le ritorte / con le lunghe falci, onde cadendo a terra / lasciava il muro disarmato in guerra».

Lo stratagemma viene descritto dapprima in XI, 33, 3-6 in cui la gente franca «parte scudo a scudo insieme adatta, / e di quegli un coperchio al capo fassi, / e parte sotto machine s'appiatta, / che fan riparo al grandinar de' sassi»<sup>34</sup>, e successivamente ripresa nel canto XVIII, dove a breve distanza, prima si narra dell'avanzata dei crociati riparati dalle macchine (71, 3-6): «e chi va sotto gatti, ove la spessa / gragnuola di saette indarno piove, / e chi le torri a l'alto muro appressa / che da sé loro a suo poter remove» e poi della tattica di Rinaldo (XVIII, 73 7-8), che sprona un drappello di soldati a seguirlo in un'impresa eroica: avanzare proprio dove le mura sono maggiormente difese (XVIII, 70, 7-8 e 71, 1-4): «“Moviam là guerra, e contra a i colpi crudi / facciam densa testugine di scudi”. // Giunsero tutti seco a questo detto; / tutti gli scudi alzà sopra la testa, / e gli uniron così che ferreo tetto / facean contra l'orribile tempesta»<sup>35</sup>.

Un ulteriore aspetto della verosimiglianza del racconto tassiano è l'indugio verso il dettaglio anatomico che, negli episodi bellici, coincide con la descrizione delle ferite. Momento privilegiato per la messa in scena di quel «teatro anatomico»<sup>36</sup> tanto caro soprattutto ai poeti del tardo Cinquecento è, nel canto XI, la parentesi dedicata alle frecce scoccate da Clorinda, che feriscono o uccidono alcuni tra i più importanti comandanti crociati, tra cui spicca il colpo che raggiunge mortalmente Palademe: «cala il settimo ferro al destro ciglio, / e trapassando per la cava sede / e tra i nervi de l'occhio esce vermiglio / dietro per la nuca; egli trabocca / e more a' piè de l'assalita rocca» (XI, 45, 4-8)<sup>37</sup>.

Uno spazio particolarmente ampio (ben otto ottave: XI, 68-75) viene concesso alla descrizione della ferita e delle cure prestate a Goffredo, che ricalca abbastanza fedelmente un passo del XII dell'*Eneide* (XII, 384-431<sup>38</sup>). Fremendo per la fretta di tornare in campo, Goffredo prova da solo a estrarre la freccia, ma «rompe la canna» (XI, 68, 8), facendo sì che la punta d'acciaio rimanga conficcata nella ferita. Da notare qui l'attenzione agli aspetti medici, ad esempio quando Goffredo chiede che si trovi la via più rapida per curarlo, che è anche la più dolorosa: «scoprasi ogni latebra a la ferita / e largamente si risechi e fenda» (XI, 69, 3-4), ossia 'si metta a nudo la parte più interna della ferita e si tagli e asporti la parte ferita'<sup>39</sup>. Viene qui introdotto il medico Eròtimo, un altro di quei personaggi umili, operativi, a cui viene dato spazio nel poema tassiano: figure lontane dall'inarrivabile eccezionalità dei grandi campioni, ma altrettanto importanti per la vittoria dei crociati (così come Guglielmo Embriaco e la sua schiera di fabbri e

<sup>34</sup> Qui incrociando memorie virgiliane di *Aen* IX, 505-506 e quello che leggeva in Tirio, VIII, 13 (cfr. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit. p. 701).

<sup>35</sup> Anche nell'assedio di Biserta narrato nel *Furioso* i cristiani avanzano «coperti di testuggini e da gatti» (XL, 18, 4).

<sup>36</sup> L'espressione è di Bolzoni, *op. cit.*, p. 237.

<sup>37</sup> Alcuni versi simili si leggono nell'*Avarchide* di Luigi Alamanni: «L'altro, che d'ira è colmo e di dolore, / una punta gli addrizza in mezzo al volto / sopra l'osso più curvo che fa strada / in tra gli occhi all'odor che in alto vada; / e 'l trapassò di dietro, ove natura / pria ch'altrove inviargli i nervi accoglie [...]». Su questo aspetto cfr. Baldassarri, *op. cit.*, pp. 53-56, dove si segnala il passo appena riportato.

<sup>38</sup> Per i rimandi puntuali cfr. le note di Franco Tomasi in Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., pp. 722 e sgg.

<sup>39</sup> L'interpretazione è di Franco Caretti (cfr. *ivi*, p. 722n). Questa e le immagini successive sono tratte da *Aen.* XII 388-390.

costruttori). Adottando uno stile di narrazione improntato sulla minuziosa descrizione degli aspetti più pratici e realistici, Tasso indugia qui in particolari chirurgici, come quando descrive le difficoltà del medico a estrarre la freccia, non tralasciando particolari come il vestiario, le modalità e gli strumenti (XI, 71, 3-8)<sup>40</sup>. Sarà comunque solo grazie all'intervento di un angelo custode, che porta piante miracolose come il *dittamo di Ida* (la stessa pianta con cui viene curato Enea), che il medico riuscirà a estrarre la freccia: «ne sparge il vecchio la ferita, e fuori volontario per sé lo stral se n'esce / e si ristagna il sangue; e già i dolori / fuggono da la gamba e 'l vigor cresce» (XI, 74, 3-6)<sup>41</sup>.

## 2.2 Elementi ricorrenti

Al di là di questa attenzione agli aspetti più tecnici e minuti della guerra, permangono anche nella *Liberata* alcune costanti che caratterizzano la narrazione degli assedi nei poemi epici, e che sono ben rappresentati anche negli altri due poemi.

Una situazione narrativa topica degli episodi degli assalti alle città è ad esempio la descrizione patetica della disperazione del popolo assediato, in particolare attraverso gli occhi dei più deboli: donne, bambini, anziani. È così nelle prime ottave del canto VIII dell'*Inamoramento*: «De strida e pianti è quella terra piena: / piccoli infanti e dame scapiliate / e vecchi e infermi e gente de tal sorte / battonsi el viso, a Dio chiedendo morte» (III, VIII, 8) e anche nell'ottava successiva: «le triste moglie con figlioli in braccio / sempre piangendo pregano e mariti / che li adiffendi da cotanto impaccio»; e lo stesso nel *Furioso*, quando Rodomonte e le sue truppe stanno per entrare in città: «Suonar per gli alti e spaziosi tetti / s'odono gridi e femminil lamenti: / l'afflitte donne, percotendo i petti, / corron per casa pallide e dolenti; / e abbraccian gli usci e i geniali letti / che tosto hanno a lasciare a strane genti» (XVII, 12)<sup>42</sup>. Nella *Liberata*, a parti invertite, sono le madri che, nonostante gli incitamenti del re Aladino, «se ne van l'afflitte madri al tempio / a ripregar nume bugiardo ed empio» (XI, 29, 7-8), calco di una scena virgiliana<sup>43</sup>. Si può aggiungere qui la forte dipendenza che dimostra Ariosto nei confronti di Boiardo nel descrivere

<sup>40</sup> «Quegli in gonna succinto e da le braccia / ripiegato il vestir, leggiero e piano / or con l'erbe potenti in van procaccia / trarne lo strale, or con la dotta mano; / e con la destra il tenta e co 'l tenace / ferro il va riprendendo, e nulla face».

<sup>41</sup> Lo stesso gusto può assumere connotati macabro-espressionistici nelle descrizioni di morti particolarmente violente. Per quanto riguarda i singoli combattenti, si può segnalare la morte di Latino narrata nel canto IX (38, 6-8): «Il misero Latin singhiozza e spira, / con il vomito alterno or gli trabocca / il sangue per la piaga, or per la bocca»; ma lo stesso vale anche per scene corali, ad esempio per la morte dei guerrieri colpiti dai proiettili lanciati dalle macchine: «e così trita / l'armatura e le membra a chi n'è colto, / che gli toglie non pur l'alma e la vita, / ma la forma del corpo anco e del volto. / Non si ferma la lancia a la ferita; / dopo il colpo, del corso avanza molto: / entra da un lato e fuor per l'altro passa / fuggendo, e nel fuggir la morte lassa» (XVIII, 69) – intrisa di ricordi lucanei (cfr. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 1110n) – e, nello stesso canto, quella di Ismeno e delle incantatrici: «quando aventato fu d'alta mole / un gran sasso, che fu parte d'un monte; / e tra lor colse si ch'una percossa / sparse di tutti insieme il sangue e l'ossa. // 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, 88-89).

<sup>42</sup> Scena modellata su *Aen.* II, 486-490 (cfr. Ariosto, *op. cit.*, p. 545). Una simile scena patetica si ha anche all'inizio dell'assedio di Biserta (OF XL, 13), questa volta a parti invertite.

<sup>43</sup> *Aen.* XI, 481-482: «succedunt matres, et templum ture vaporant, / et maestas alto fundunt de limine voces» (cfr. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 699n).

l'avvio dell'assedio: nelle due narrazioni ricorrono elementi comuni, come il suono delle campane o l'inflessa sollecitudine di Carlo Magno (OF XIV, 100-103 e IN, III, VIII, 10)<sup>44</sup>.

A parte singoli tasselli come questo, un elemento di portata più generale che caratterizza le scene degli assedi – ma che Tasso attenua, proprio in conseguenza del ruolo preponderante delle macchine e dell'esercito nella sua collettività – è la messa in scena di una sequela infinita di violente uccisioni, di corpi tagliati a metà, di armature fracassate, scudi spezzati. A ben vedere, nell'*Inamoramento* e nel *Furioso* (in cui l'assedio di Parigi, lo ricordiamo, occupa uno spazio molto maggiore e viene portato a conclusione) gli episodi in questione si risolvono nella narrazione, con una visuale collettiva dall'alto che stringe il campo su singole scene, di in una serie di duelli e di vere e proprie carneficine compiute dagli eroi quanto cristiani quanto pagani, che, grazie alle loro eccezionalità abilità guerriere, riescono a uccidere senza troppo sforzo orde di personaggi minori, minimi, vere e proprie masse «presenti solo come materia amorfa su cui i guerrieri, tra un duello e l'altro, provano i loro colpi smisurati, elevando in breve attorno a sé muraglie di corpi»<sup>45</sup>. Quanto affermato è vero soprattutto per il *Furioso* e ancor più per l'*Inamoramento*, mentre nella *Liberata* lo spazio dedicato alle gesta dei singoli è più limitato rispetto alle altre opere e il privilegio di essere protagonista di gesta belliche smisurate viene riservato solo a Rinaldo, «capace di compiere atti eroici straordinari, non a caso concessi solo a lui nel poema, per sottolineare, come afferma lo stesso Tasso, la sua fatalità al pari di quella di Achille nell'*Iliade*»<sup>46</sup>.

È possibile individuare un certo schematismo nelle ottave dedicate alle stragi compiute dagli eroi sul campo di battaglia. Nelle ottave dedicate alle gesta di Rodamonte nell'*Inamoramento* (III, VIII, 33-34) si ha prima il nome del guerriero che fronteggia il saraceno seguito da una rapida presentazione, e poi la descrizione del colpo e del mondo in cui vengono uccisi: «Sul'orlo a ponto è Gaino da Pontero: / benché sia falso e tristo dela mente, / purché esser volia, è prodo e bon guerrero» + «Ma la sua forza alo giovò niente, / ché Rodamonte, che del'acqua usciva, / de un colpo a terra el pose in su la riva» (6-8); «Sopra al campo afronta Rodolfone: / parente era di Naimo e di sua gesta» (34, 3)

<sup>44</sup> «Sonano al'arme tutte le campane: / de cridi e trombe è sì grande el rumore / che nol porian contar le voce umane. / Va per la terra Carlo imperatore: / ogni om el siegue, alcun non vi rimane / che non voglia morir col suo signore; / e lui qua questo e là quello altro manda, / provvede intorno e ordina ogni banda» (IN III, VIII, 10) da confrontare con «Le campane si sentono a martello / di spessi colpi e spaventosi tocche» (OF XIV, 100, 1-2) unito a «Carlo di qua e di là non sta mai fermo: / va soccorrendo, e fa per tutto schermo» (OF XIV, 103, 7-8).

<sup>45</sup> Pettinelli, *L'immaginario cavalleresco*, cit., p. 73. Di queste comparse può essere al massimo ricordato il nome, fatto che dà vita spesso a fitte enumerazioni, ad es.: «Tagliò in due parti il provenzal Luigi, / e passò il petto al tolosano Arnaldo. / Di Torse Oberto, Claudio, Ugo e Dionigi / mandar lo spirto fuor col sangue caldo; / e presso a questi, quattro da Parigi, / Gualtiero, Satallone, Odo et Ambaldo» (OF XIV, 125). Nei confronti della massa indistinta oggetto delle carneficine compiute dai campioni pagani (in particolare quando composta nemmeno da soldati, per quanto di poco valore, ma dai semplici cittadini), si può sottolineare lo sguardo quasi sprezzante di Ariosto quando descrive le gesta di Rodomonte intento a decimare il «vulgo e popolazzo [...] degno, prima che nasca, di morire» (OF XVI, 23).

<sup>46</sup> Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 1135n.

+ «Tutto el fende el pagan sino alo arzone» (34, 4)<sup>47</sup>. Nel poema ariostesco, ma sul fronte cristiano, è Rinaldo protagonista di simili gesta guerresche, in ottave come questa: «D'un suo scudier una grossa asta afferra, / e vede Prusion poco lontano, / re d'Alvaracchie, e addosso se gli serra, / e de l'arcion lo porta morto al piano. / Morto Agricalte e Bampirago atterra: / dopo fere aspramente Soridano; / e come gli altri l'avria messo a morte, / se nel ferir la lancia era più forte» (XVI, 81)<sup>48</sup>, di cui è costellato soprattutto il canto XVI del *Furioso*, con protagonisti, oltre a Rinaldo, il solito Rodomonte, la cui ferocia non risparmia gli abitanti di Parigi, «gente male esperta [...] senza possanza, senza cor, senz'armi» (XVI, 38, 7-8), e Zerbino, che si mettono in mostra in una ricca sequela di scontri rapidissimi che, come visto, si risolvono nello spazio di pochi versi<sup>49</sup>.

A parte queste sezioni – di cui si potrebbero riportare decine e decine di esempi –, i campioni sono spesso al centro di immagini topiche: vere e proprie costanti che si ripropongono con poche varianti nei tre episodi analizzati. Ad esempio, l'importanza e il carisma dei campioni si vede anche dalla capacità di influenzare il morale delle proprie truppe e, contemporaneamente, quello dei nemici. Secondo un *topos* che risale almeno all'*Eneide*<sup>50</sup>, la sola vista di questi guerrieri basta a gettare gli avversari nel panico: all'apparizione di Rodomonte sulla mura «levossi un pianto e un strido sì feroce, / sino al cel credo io gionse quella voce» (IN III, VIII, 29, 7-8), distico ricalcato fedelmente da Ariosto, sempre riguardo a Rodomonte: «levossi un pianto, un grido, un'alta voce, / con un batter di man ch'andò alle stelle; / e chi potè fuggir non vi rimase, / per serrarsi ne' templi e ne le case» (OF XVI, 21, 5-8). Nella *Liberata*, le sorti di Goffredo nel canto XI permettono di mostrare quanto la presenza o l'assenza di un campione possa influenzare il morale degli avversari e delle proprie truppe. Il ferimento del comandante franco produce infatti una reazione opposta nei due schieramenti (57): «Al dipartir del capitan, si parte / e cede il campo la fortuna franca. / Cresce il vigor ne la contraria parte, / sorge la speme e gli animi rinfranca; / e l'ardimento co 'l favor di Marte / ne' cor fedeli e l'impeto già manca: / già corre lento ogni lor ferro al sangue, / e dele trombe istesse il suono langue».

Una situazione narrativa ricorrente è poi quella che ritrae l'eroe di punta dell'esercito assediante nelle vesti di un novello Capaneo, che riesce a scalare le mura della città resistendo a piogge di dardi e di colpi avversari: ne sono protagonisti Rodomonte (IN III, VIII, 26-29) e Rinaldo (GL XVIII, 75-78)<sup>51</sup>, ma simile è anche la

<sup>47</sup> È una prassi tipica di Boiardo, che è solito accompagnare il nome proprio con «breve commenti su caratteri fisiognomici e morali dei guerrieri» elemento già presente in Pulci e che verrà ridotto da Ariosto (cfr. Bucchi, *op. cit.*, p. 367).

<sup>48</sup> L'elenco delle azioni del paladino prosegue ulteriormente poco dopo: «Stringe Fusberta, poi che l'asta è rotta, / e tocca Serpentin, quel de la Stella. [...] E così al duca de la gente scotta / fa piazza intorno spazioso e bella» (XVI, 82, 4-5).

<sup>49</sup> Per le caratteristiche degli scontri inanellati in questa sezione cfr. Sangirardi, *Canto XVI*, cit., pp. 413-418.

<sup>50</sup> *Aen.* XII, 446-448 (cfr. Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 727n).

<sup>51</sup> Si vedano alcuni versi tratti da questi passi, riguardo a Rodomonte «E pali e dardi tràno a più non posso / con sassi e travi a quel gigante adosso. / Lui pur salisse e più de ciò non cura / come di pène o paglie mòse al vento» (IN III, VIII, 28, 7-8 e 29, 1-2), e a Rinaldo, che «Or lancia o trave, or gran colonna o spaldo / d'alto discende: ei non va su più lento; ma, intrepido ed invitto ad ogni scossa, / spezzaria, se cadesse, Olimpo ed Ossa. [...] Una selva di strali e di ruine / sostien su 'l dosso, e su lo scudo un monte. [...] Gran gente allor vi trae; l'urta, il reprime, / cerca precipitarlo, e pur no 'l caccia. / Mirabil vista! A un grande e fermo stuolo / resister può, sospeso in aria, un solo» (GL XVIII, 75-76).

descrizione di Rodomonte, nel *Furioso*, che sprezzante del pericolo si butta senza indugio nel fossato pieno d'acqua (OF XIV, 119)<sup>52</sup>.

Infine, si può sottolineare, sul piano della figuralità, la generale tendenza a paragonare gli eroi ad animali feroci per mezzo di una similitudine, che spesso trova riscontro nei modelli classici<sup>53</sup>. È soprattutto Rodomonte, l'*africano Marte*, protagonista di queste immagini, sia nell'*Inamoramento*, dov'è paragonato a un cinghiale: «Guarda la torre e spregia quella altecia, / batendo e denti a schiuma come un verro» (IN III, VIII, 26, 1-2), sia, e soprattutto, nel *Furioso*, dove l'inventiva ariostesca sembra sbizzarrirsi proprio con questo personaggio, caratterizzato da una natura di per sé ferina. Questa concentrazione di immagini volte a caratterizzarlo, si spiega anche con il fatto che Rodomonte (come Mandricardo) fa il suo ingresso in scena proprio in questo episodio (nel canto XIV): da qui la necessità di Ariosto di tratteggiarne il carattere e gli attributi che lo accompagneranno fino all'ultimo canto del poema. A parte il ritorno della similitudine con il cinghiale (quando attraversa il fossato pieno d'acqua: «come andar suol tra le palustri canne / de la nostra Mallea porco silvestre», OF XIV 120, 3-4), l'eroe pagano viene paragonato ora a una tigre o a un lupo che fa strage degli armenti (OF XVI, 23)<sup>54</sup> o ancora a un toro inferocito: «Chi ha visto in piazza rompere steccato, / a cui la folta turba ondeggi intorno, / immansueto tauro accanneggiato, / stimolato e percosse tutto 'l giorno; / che 'l popul se ne fugge ispaventato, / et egli or questo o quel leva sul corno: / pensi che tale o più terribil fosse / il crudele African quando si mosse» (OF XVIII, 19)<sup>55</sup>, ma anche agile cane da caccia quando nonostante il peso dell'armatura salta il fossato pieno di materiali infiammabili (OF XIV, 130, 2: «Egli passò destro come un veltro»), a un serpente dopo la muta, immagine suggerita dall'armatura di scaglie di drago indossata dal re di Sarza (OF XVII, 11: «come uscito di tenebre serpente, / poi c'ha lasciato ogni squalor vetusto, / del nuovo scoglio altiero»)<sup>56</sup>, o ancora, quand'è circondato da soldati nemici e cerca una via di fuga, a un animale selvatico inseguito dai cacciatori (OF XVIII, 22). A un animale, questa volta un leone, è paragonato anche Rinaldo (OF XVI, 151, 3-6): «come vider Rinaldo che si messe / con tanta rabbia incontra a quel signore, / con quanta andria un leon ch'al prato avesse / visto un torel ch'ancor non senta amore»; anche per lui ritorna, nella *Liberata*, l'immagine del lupo: «Qual lupo predatore a l'aer bruno / le chiuse mandre insidiando aggira, / secco l'aveide fauci, e nel digiuno / da nativo odio stimolato e d'ira, / tale egli intorno spia s'adito alcuno / (piano od erto che siasi) aprir si mira» (GL XIX, 35, 1-6).

<sup>52</sup> Nell'assedio di Biserta è invece Bradamante a salire sulle mura, riuscendo a salvarsi anche quando la scala crolla e fa precipitare molti cristiani nel fossato (OF XL, 23-26).

<sup>53</sup> La similitudine rappresenta «uno dei dispositivi più classici al servizio della trasfigurazione eroica del personaggio» (Sangirardi, *Letteratura e storia nell'Italia di Ariosto*, cit., p. 13, dove si segnalano alcuni antecedenti latini e greci).

<sup>54</sup> Stessa similitudine per Turno nel campo dei Troiani in *Aen.* IX 730 (cfr. Ariosto, *op. cit.*, p. 521n).

<sup>55</sup> Per le consonanze di questo passo con le fonti classiche cfr. Ritrovato, *op. cit.*, pp. 429-430.

<sup>56</sup> A un serpente è assimilato anche Agricane in IN I, XVI, 24, 3-4: «e torna verso Orlando, forïoso, / per vendicarsi a guisa di serpente».

### 3. Topoi e novità nella rappresentazione dei duelli

Le singolar tenzoni rappresentano il momento privilegiato, per i cavalieri, per dimostrare il proprio valore cavalleresco. Sono l'occasione in cui tutti gli ideali cortesi vengono messi in campo, e con essi quella lunga serie di rituali che caratterizza questo tipo di scontro, incentrato sull'uno contro uno. Il duello è, di fatto, il luogo principe di quella formalizzazione della guerra che caratterizza la descrizione delle scene militari, singole o d'insieme, nei poemi epico-cavallereschi. Più che in altri casi, in queste situazioni i poeti si trovano a dover fare i conti con il «repertorio inventivo già dato, nell'universo vastissimo del già detto»<sup>57</sup>, dove le azioni e i gesti si ripetono, e con esse i moduli retorici e linguistici per esprimerle.

Debitore della tradizione canterina è soprattutto Boiardo, che mostra nella descrizione dei duelli un maggior schematismo e una più spiccata ricorsività di azioni, immagini ed espressioni. Della struttura dei duelli boiardeschi ha offerto un'efficace sintesi Pettinelli:

I duelli si svolgono secondo canoni fissi: i cavalieri si allontanano di «un'arcata», poi vanno a scontrarsi con la lancia in resta. Le lance si spezzano, essi mettono mano alla spada ed ha inizio una serie ben ritmata di colpi, sinché uno dei due, per un fendente particolarmente forte, sviene, ma, riavutosi, rende la pariglia all'avversario e così via fin quando lo scontro viene interrotto da qualche nuovo avvenimento<sup>58</sup>.

Un esempio di questi duelli formalizzati e stilizzati è quello tra Agricane e Orlando, che rappresenta «forse il duello più famoso e più lungo dell'intero poema oltre che di tutta la tradizione canterina»<sup>59</sup>. Tutto lo scontro – improntato solo all'attacco e alla volontà di colpire in modo più forte possibile l'avversario – si risolve in uno scambio continuo di colpi poderosi scagliati ora da uno, ora dall'altro contendente: colpi che «con monotona precisione»<sup>60</sup> vanno immancabilmente a segno, scalfendo l'armatura del rivale ed eventualmente causandone un momentaneo stordimento. Lo schema si ripete fino a che, così come si è svolto finora, il duello, improvvisamente, finisce: Orlando vibra l'ennesimo colpo «ad ambe man» e colpisce a morte l'avversario (I, XIX, 11)<sup>61</sup>.

Ritualità cavalleresche, situazioni stereotipate ed espressioni cristallizzate permangono anche nei poemi cinquecenteschi. Considerando oltre al duello Agricane-Orlando, a titolo di esempio – i due scontri risolutivi delle vicende del *Furioso* e della *Liberata* (quello tra Ruggiero e Rodomonte e quello, in due atti, di Tancredi e Argante) – si nota infatti la pervasività di schemi e immagini fortemente radicati nella tradizione e,

---

<sup>57</sup> Ferroni, *op. cit.*, p. 157.

<sup>58</sup> Pettinelli, *L'immaginario cavalleresco*, cit., p. 70.

<sup>59</sup> Giuseppe Anceschi, *Battaglie, duelli, combattimenti e ideali cavallereschi*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del convegno (Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, p. 217.

<sup>60</sup> Ivi, p. 219.

<sup>61</sup> Lo scontro, interrotto per l'avvento della notte e inframezzato da un lungo dialogo incentrato sul tema religioso e sugli ideali cavallereschi (XVIII, 42-45), si conclude con la sconfitta di Agricane che, prima di morire, chiederà e otterrà di essere battezzato dallo stesso Orlando (XIX, 15-16).

in questi ultimi due casi, fortemente debitori anche e soprattutto del modello classico-virgiliano<sup>62</sup>.

In tutti e tre i duelli presi a campione si riscontrano alcuni elementi ricorrenti, sui quali può valere la pena fermare la lente. Secondo lo schema tradizionale, dopo una serie di offese verbali, le singolar tenzoni iniziano sempre con uno scontro a cavallo: posta la lancia in resta, i due contendenti si scontrano e le aste si frantumano in mille pezzi. La stessa scena, con poche variazioni, si ripete nei tre episodi scelti, a partire dall'*Inamoramento*: «l'un e l'altro ale crophe andò riverso / poi che eber fracassati e lor tronconi» (I, XVI, 10, 4-5), dove però nessuno dei due viene disarcionato, per arrivare al *Furioso*: «Quinci Ruggier, quindi il pagan si scaglia, / e vengonsi a trovar coi ferri bassi. / Le lance al'incontrar parver di gielo, / i tronchi, augelli a salir verso il cielo» (XLVI, 115, 5-8). L'immagine topica delle schegge di legno (*tronchi*) che schizzano in aria e paiono prendere il volo è particolarmente abusata e si ritrova, nell'ottava successiva, dove anche la lancia di Ruggiero «rotta in scheggie e in tronchi aver le penne / parve per l'aria, tanto volò in alto» (XLVI 117, 3-4). Molte consonanze si scorgono nell'inizio dello scontro Tancredi-Argante: «Posero in resta e dirizzaro in alto / i duo guerrier le noderose antenne», lance che, naturalmente, si distruggono all'impatto: «Rupper l'aste su gli elmi, e volàr mille / tronconi e scheggie e lucide faville» (GL VI, 40). Una volta rotte le lance, i guerrieri estraggono ritualmente le spade e si lanciano nuovamente allo scontro<sup>63</sup>.

Momento immancabile è anche la reazione irosa del guerriero (tendenzialmente pagano) che viene ferito, il quale, di consuetudine, è paragonato a un animale feroce o a un violento fenomeno atmosferico. Nell'*Inamoramento* Agricane viene paragonato a un leone (I, XIX, 6, 1-4); nel *Furioso*, dove viene paragonato qui al mare in tempesta, Rodomonte si adira rendendosi conto della ferita subita e reagisce con colpo poderoso a due mani, liberandosi addirittura dello scudo (XLVI, 121). Anche Argante va in collera per il colpo ricevuto e inizia ad attaccare con più veemenza, abbassando ancor più le difese e facendosi colpire di nuovo (GL VI, 45, dove viene paragonato a un'orsa ferita dal cacciatore)<sup>64</sup>.

Altro luogo topico (che ha ricadute anche sull'uso di moduli linguistici fissi, soprattutto in Boiardo) è il colpo particolarmente potente che un guerriero scaglia contro il nemico. Questi colpi – che tra Orlando e Agricane sono così frequenti da perdere ogni

<sup>62</sup> Entrambi i duelli si concludono con la morte del guerriero pagano. Per quanto riguarda il *Furioso*, però, sono ben pochi gli scontri tra due campioni che sfociano in un esito mortale e sono concentrati per lo più nella fase finale del poema, mentre nella prima parte, anche in contrapposizione alla prassi boiardesca (che, come si è visto, fa sì che Agricane venga ucciso da Orlando già nel primo libro), Ariosto opta per un continuo differimento (cfr. su questo aspetto Sabrina Stroppa, *Differire o uccidere: la morte tra i duelli del Furioso in La morte dell'eroe*, a cura di Michele Comelli e Franco Tomasi, Milano, Ledizioni, 2021, pp. 93-113).

<sup>63</sup> È anche questo un passaggio presente in tutti e tre i poemi: «La spada ha in mano che fu de il re Almonte, / cossì tratto Agrican avia Tranchera» (IN I, XVI, 12, 3-4); «Con briglia e sproni i cavallier instando, / risalir feron subito i destrieri; / e donde gittar l'aste, preso il brando, / si tornaro a ferir crudeli e fieri» (OF XLVI, 118, 1-4); «Tratte le spade, i gran maestri di guerra / lasciàr le staffe e i piè fermaro in terra» (GL VI, 41, 7-8).

<sup>64</sup> Non solo i guerrieri saraceni hanno questa reazione dopo la ferita: anche Tancredi, quando viene colpito, si inalbera, abbandonando l'atteggiamento difensivo che aveva tenuto fino a quel punto: «Fra lo sdegno Tancredi e la vergogna / si rode, e lascia i soliti riguardi, / e in cotal guisa la vendetta agogna / che sua perdita stima il vincer tardi» (GL XIX, 15, 1-4).

valenza tecnica, rappresentando semplici azioni plastiche ripetute di continuo – costituiscono spesso la reazione per la ferita subita dall'avversario, e hanno come conseguenza un momentaneo stordimento di chi li riceve, altro topos di tradizione canterino-cavalleresca. Nel descrivere questa situazione, Boiardo fa uso di espressioni chiaramente popolaresche «non sa se egli è da sera, o da mattina / e, benché allora il sole e il giorno fosse, / pur a lui parve di veder le stele / e il mondo lucigar tutto a fiamelle». Nel duello conclusivo del Furioso, la scena si ripete due volte: una a cavallo, quando Ruggiero viene pesantemente colpito dall'avversario e finisce *a capo chino* sulla sella: «s'aventa a Ruggier che nulla sente; / in tal modo intronata avea la testa, / in tal modo offuscata avea la mente» (XLVI, 124, 2-4), e un'altra quando da terra viene colpito da Rodomonte a cavallo: «E sì Ruggier percosse / che stordito ne fu più che mai fosse [...] e sì quel colpo sente, / che tutto ne vacilla e ne traballa, / e ritto si sostiene difficilmente» (OF XLVI, 129-130).

Al fianco di questi e altri elementi comuni, sussistono però, anche nel campo dei duelli, delle differenze che permettono di confermare quella linea evolutiva che porta a una maggiore attenzione alle descrizioni tecniche<sup>65</sup>. C'è, a monte, un dato quantitativo che ha però ricadute anche sulla qualità della rappresentazione degli scontri individuali. Catalogare tutti gli scontri presenti nell'*Inamoramento* e anche nel *Furioso* è impresa alquanto ardua, che non ha senso provare a compiere qui. Questa interminabile sequela di duelli tipica della tradizione canterina viene invece sensibilmente ridotta nel poema tassiano, dove gli scontri individuali sono anzitutto in numero molto più contenuto e, proprio o comunque anche grazie a questo, assumono un'identità propria, che permette di distinguerli nettamente tra loro e garantisce anche al poeta la possibilità di narrarli in modo più preciso e più tecnico<sup>66</sup>.

Non è un caso che la maestria di Tasso nella descrizione degli scontri individuali venga riconosciuta anche nei trattati tecnici riservati all'arte schermistica. Ne è un esempio l'opera ottocentesca intitolata *La scienza della scherma*<sup>67</sup>, dove Tasso viene

---

<sup>65</sup> Tra gli aspetti comuni rientrano, a integrazione della precedente rassegna parziale, anche l'interruzione del duello (per il sopraggiungere della notte o per l'arrivo di qualche altro guerriero o di un esercito) e la presenza di un pubblico che vi assiste senza intervenire (a rispetto delle leggi cavalleresche). Quest'ultimo aspetto, presente in tutti e tre i duelli considerati, rientra tra quelli che Baldassarri ha giustamente indicato come non verosimili, dal punto di vista strettamente militare, della rappresentazione della guerra nei poemi: i duelli, almeno sulla carta, sono infatti comunque parte di una guerra più ampia tra due schieramenti portati, nella realtà, a cercare la vittoria in ogni modo (cfr. Baldassarri, *op. cit.*, p. 44 e Pettinelli, *L'immaginario cavalleresco*, cit., p. 122, in cui nota che nell'*Inamoramento* «sembra che gli altri, invece di assistere ad una lotta mortale, assistano ad un torneo»).

<sup>66</sup> Anche Ariosto, a ben vedere, è abile nell'introdurre nuove situazioni, colpi e movimenti con cui vivacizza la narrazione dei duelli. Non mancano manovre dettagliatamente descritte, come quella operata da Ruggiero per disarcionare l'avversario, oppure quella con cui lo scaraventa a terra: «Tanto le prese andò mutando il franco / e buon Ruggier, che Rodomonte cinse: / calcogli il petto sul sinistro fianco, / e con tutta sua forza ivi lo strinse. / La gamba destra a un tempo inanzi al manco / ginocchio e all'altro attraversogli e spinse; / e da la terra in alto sollevollo, / e con la testa in giù steso tornollo» (OF XLVI, 134).

<sup>67</sup> Giuseppe Rosaroll Scorza, Pietro Grisetti, *La scienza della scherma*, Milano, Nella Stamperia del Giornale Italice, 1803, oggi leggibile in edizione moderna a cura di Giovanni Rapisardi, Torino, Seneca, 2009 (citato in Caterina Pentericci, «Io la lingua, egli ha il pugnale». *Il mestiere delle armi tra letteratura antica e trattatistica medievale*», in *Il racconto delle armi*, pp. 43-56).

reputato, in questo aspetto, superiore persino a Omero e Virgilio, oltre che ad Ariosto, dal momento che le mosse dei duellanti nella *Liberata* «sono con tanta esattezza e regolarità circostanzialmente descritte, che sono altrettante lezioni di scherma italiana» (p. XXXV). In particolare, l'abilità dello *schermitore Poeta*<sup>68</sup> viene sottolineata proprio in relazione al duello tra Tancredi e Argante, «il cui racconto non è che una continua lezione della più perfetta Scherma». Ne è un esempio il passo in cui Tancredi prova a disorientare Argante con una serie di manovre elusive, sfruttando la sua rapidità di movimento e la sua conoscenza schermistica: «or gira intorno, or cresce inanzi, or cede, / or qui ferire accenna e poscia altrove, / dove non minacciò ferir si vede» (XIX, 42, 3-6), nel tentativo di «schernir l'arte con l'arte», cioè superare in tecnica l'avversario (XIX, 42, 8)<sup>69</sup>.

Pur nelle molte consonanze con il duello tra Ruggiero e Rodomonte – in particolare nella parte finale (dal mutare dello scontro in una violenta lotta corpo a corpo, all'offerta di resa, che viene rifiutata, fino al colpo di grazia inferto nel mezzo della visiera: somiglianze che derivano in parte dalla fonte comune, il duello risolutore tra Enea e Turno che culmina con la morte di quest'ultimo)<sup>70</sup> – lo scontro narrato da Tasso è a tutti gli effetti quello con il più alto livello di tecnicità tra i tre: per la diversificazione dei colpi, delle finte, dei passi, ma anche per le effettive ricadute, nello svolgimento del duello, delle diverse caratteristiche proprie dei contendenti (le stesse viste nei duelli precedenti, ma qui meglio sviluppate): l'arte schermistica, la virtù militare e la destrezza per Tancredi (in questo simile a Ruggiero, che «avea destrezza, avea grande arte, / era alla lotta esercitato molto», OF XLVI, 132, 3-4); la resistenza, il furore animalesco e la forza bruta per il circasso. Se da un lato Tancredi è «agile e sciolto, / e di man velocissimo e di piede», Argante «sovrasta a lui con l'alto capo, e molto / di grossezza di membra [...] eccede» (XIX, 11, 1-4); se Tancredi sta spesso «in sé raccolto» in posizione difensiva e «inchino» 'inchinato' (XIX, 11, 5-8), Argante è «disteso ed eretto» (XIX, 12, 1); se da una parte Tancredi cerca di «aventarsi e sottentrar», ossia avventarsi all'improvviso e superare dal basso le difese cercando non il corpo ma la spada avversaria («e con la spada sua la spada trova / nemica, e 'n disviarla usa ogni prova», XIX, 11, 5-8), dall'altra Argante ha «arte simile, atto diverso», ossia stessa abilità ma diversa strategia, dato che «Quanto egli può, va col 'l gran braccio inante / e cerca il ferro no, ma il corpo averso» (XIX, 12, 3-4).

<sup>68</sup> Così definito anche perché molto attento a dettagli come la stanchezza che costringe i duellanti a riposarsi brevemente prima di riprendere la contesa (come in GL XI, 20, e anche nel duello Tancredi-Clorinda in XII, 57).

<sup>69</sup> Tancredi si destreggia quindi in un gioco di finte e controfinte descritto magistralmente da Tasso, come nota anche il trattato già citato: «Non si possono certamente meglio esprimere le finte di quello che fa l'impareggiabile Tasso nel suo Canto 6°, St. 42».

<sup>70</sup> Cfr. Ferroni, *op. cit.*, pp. 406-407.

## 4. Aspetti lessicali e retorici

### 4.1 Lessico della guerra

L'apertura verso il lessico tecnico-militare è un tratto caratteristico della produzione epico-cavalleresca: già nel *Teseida* di Boccaccio, infatti, si riscontra «l'ingresso di una terminologia guerresca a tratti molto precisa, mescolata a termini dell'ambito tecnico delle giostre»<sup>71</sup>. Oltre all'uso di termini di circolazione ristretta (soprattutto nei campi dell'equipaggiamento dei cavalieri in Boiardo e delle macchine d'assedio e delle fortificazioni in Tasso e Ariosto), si riscontra anche la tendenza all'uso di un ampio campionario di sinonimi per indicare gli «oggetti cavallereschi» più ricorrenti, dalla spada alla corazza, fino alle frecce<sup>72</sup>.

Nel campo delle armi d'attacco, dominato dalla spada e dalla lancia, si riscontra un repertorio non troppo esteso che appiattisce in una sorta di virtuale continuità l'armamentario a disposizione dei guerrieri a prescindere dall'epoca e dal luogo in cui è ambientata la vicenda<sup>73</sup>. Varrà almeno la pena sottolineare la varietà sinonimica impiegata dagli autori per riferirsi alle armi più comuni.

Tra le armi bianche è naturalmente onnipresente la spada, che viene spesso indicata con il sinonimo *brando* (IN I, XVI, 14, 3; XVI, 15, 5; ecc.; OF XLVI, 118, 3; XVI, 22,

<sup>71</sup> Roggia, *op. cit.*, p. 105.

<sup>72</sup> L'etichetta è di Zatti, *op. cit.*, p. 286. Nei paragrafi successivi, le occorrenze riportate sono tratte da tutti i canti spogliati per questo contributo, ma non mancano indicazioni su altri luoghi dei poemi, nonché su altre opere. Le definizioni, quando non indicato altrimenti, sono tratte dal TLIO (*Tesoro della lingua italiana delle Origini*, consultabile online), oppure dal GDLI (*Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, diretto da Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll. Sul lessico militare italiano nei secoli cfr. almeno Piero Del Negro, *Una lingua per la guerra: il Rinascimento militare italiano*, in *Storia d'Italia. Annali*, cit., pp. 299-336. Strumento fondamentale per lo studio del lessico boiardesco è poi lo studio di Domizia Trolli, *Il lessico dell'Inamoramento de Orlando di Matteo Maria Boiardo: studio e glossario*, Milano, Unicopli, 2003; per la terminologia tecnica impiegata nella *Liberata* cfr. invece Maurizio Vitale, *L'officina linguistica del Tasso epico: la Gerusalemme liberata*, Milano, LED, 2007, pp. 390-397 (sulla guerra in particolare le pp. 390-395). Note lessicali sui diversi poemi si trovano, infine, anche nella panoramica linguistica di Roggia, *op. cit.*

<sup>73</sup> Su questo aspetto insiste Baldassarri, *op. cit.* p. 46 e p. 210. Al di là della ricchezza sinonimica e del ricorso a traslati, l'inventario è, come si vede, abbastanza ridotto. È questo un campo, infatti, in cui non trova spazio l'innovazione tecnica della guerra, che, per il pieno Cinquecento, si traduce in particolare nell'uso delle armi da fuoco. È giustamente celebre, a questo proposito, l'eccezione di Ariosto, che nell'edizione finale del suo poema introduce all'interno della *fabula* un pezzo di artiglieria, l'archibugio. Da un punto di vista strettamente lessicale, si può notare come nella rampogna contro l'uso delle armi da fuoco conseguente a questo episodio (XI, 22-28), Ariosto citi anche un altro gruppo di termini, per lo più di recente circolazione: *bombarda*, *cannone semplice*, *cannone doppio*, *scoppio*, e anche la terna finale *sagra*, *falcone*, *colubrina*: si tratta di termini per la maggior parte diffusosi in Italia, per mezzo del francese, dopo la discesa di Carlo VIII (cfr. a proposito Arrigo Castellani, *Termini militari d'epoca rinascimentale: l'artiglieria*, in «Studi Linguistici Italiani», 9, 1983, pp. 31-55 e 117-178 e Francesco Crifò, *Tra lessico zoologico e lessico militare: il sagra*, in *Lexikon, Varietät, Philologie. Romanistische Studien*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2011, pp. 405-413. La rassegna di Ariosto non è comunque un *unicum* nella poesia epica cinquecentesca: un catalogo simile si riscontra ad esempio nell'*Italia liberata* di Trissino, che descrive anche il funzionamento dell'archibugio (IX, 1035 sgg.).

1; GL XI, 81, 6)<sup>74</sup>, forma però sfavorita da Tasso (solo 6 occorrenze, tutte al singolare, nella *Liberata*)<sup>75</sup>, che per indicare la stessa arma preferisce ricorrere a un traslato, la comune metonimia con *ferro* (ad esempio in GL VI, 43, 5-6: «Tancredi con un colpo il *ferro* crudo / del nemico ribatte» e ancora in VI, 46, 3 e VI, 48, 3), parola polisemica che può indicare varie armi dotate di punta di ferro, ma anche, come si vedrà, la corazza<sup>76</sup>. Nello stesso gruppo meritano un accenno, oltre al *pugnale* – che assume particolare rilevanza nella conclusione del *Furioso*, essendo l'arma con cui il vincitore Ruggiero finisce Rodomonte (OF XLVI, 137-140) – anche le voci esotiche *scimitarra* e *zagaglia*, entrambi *hapax* nella *Liberata* ed entrambi impiegati da Tasso per aumentare il realismo e il dettaglio della descrizione dell'equipaggiamento pagano, in particolare in quella della metamorfosi della furia Aletto, che prende le sembianze di un consigliere per incitare Solimano all'azione (con una veste lunga, armato di arco, faretra e scimitarra: GL IX, 8), e in quella di Lesbino, il paggio di Solimano (GL, IX, 81-82), armato appunto di zagaglia e scimitarra (indicata qui con una perifrasi: la *spada ritorta e breve*)<sup>77</sup>.

Assai nutrito il gruppo di vocaboli impiegati per indicare la lancia, oggetto immancabile di ogni scontro, in particolare dei duelli (nelle scene di guerra corali prevalgono invece le spade, dato che si combatte generalmente a breve distanza). Oltre a *lancia* (IN III, VIII, 38, 8; OF XIV, 127, 5; GL VI, 30, 4 ecc.), si ha frequentemente anche il sinonimo *asta* (IN III, VIII, 45, 1; OF XLVI, 118, 3; GL VI, 40, 7 anche la locuzione *asta ferrata* per indicare quella di Goffredo in XI, 78, 4)<sup>78</sup>. Inoltre, nei canti analizzati della *Liberata*, Tasso amplia anche in questo caso il ventaglio sinonimico anche vocaboli come *antenna* (*noderose antenne* sono le lance di Tancredi e Argante in GL VI, 40, 2)<sup>79</sup> e *trave*

<sup>74</sup> Si tratta di un germanismo diffuso già in epoca medievale (ad esempio, per restare nel campo, nel *Tristano Corsiniano* di fine Trecento) e saldamente presente nel genere cavalleresco (oltre ai nostri autori è anche in Pulci, Berni, Caro ecc.).

<sup>75</sup> Di cui due in un'espressione di carattere reciproco: «scudo a scudo, elmo ad elmo e brando a brando». In tutti e tre i poemi si preferisce comunque il termine *spada*: nell'*Inamoramento* si hanno 194 occorrenze per *spada* (o *spata*) contro 51 di *brando*; nel *Furioso* rispettivamente 266 e 51, nella *Liberata* 114 contro 6.

<sup>76</sup> Da notare inoltre che le spade degli eroi più importanti sono dotate di nomi propri, così come accadeva nei romanzi arturiani antichi: così nel duello dell'*Inamoramento* Agricane sfodera Tranchera (IN, I, XVI, 12, 4; I, XVI, 19, 2 ecc.), mentre Orlando brandisce Durindana (IN I, XVI, 26, 2); è un tratto di tradizione marcatamente cavalleresca, ben presente anche nel *Furioso* (nel duello del canto finale, Ruggiero brandisce la sua Balisarda, nominata in XLVI, 120, 4) e che Tasso elimina dal suo poema epico. Sulla natura degli oggetti nei poemi cavallereschi cfr. Zatti, *op. cit.*

<sup>77</sup> *Zagaglia* è voce esclusiva di Tasso (di origine araba, entrata in italiano attraverso lo spagnolo: è attestata già nell'Anonimo romano e diffusa nei diari e nelle lettere degli esploratori quattrocenteschi, da Cadamosto a Ramusio e Della Valle), mentre *scimitarra* è già nel *Morgante*, oltre che nell'*Inamoramento* (6 occorrenze, nella forma *simitara*) e nel *Furioso* (4).

<sup>78</sup> La bilancia pende a favore di *lancia* nell'*Inamoramento* e nel *Furioso*, di *asta* nella *Liberata*. Da segnalare anche l'insistita presenza della locuzione *porre la lancia/l'asta in resta*, formula tipica del genere cavalleresco: sono decine le occorrenze nell'*Inamoramento*, con il solito alto grado di formularità (nella forma *a resta*: IN II, VI, 61, 8; II, XIV, 25, 4; II, 23, 57, 7 ecc.) e nel *Furioso* (OF I, 61, 6; V, 88, 3; XVI, 46, 6 ecc.), mentre nella *Liberata* è limitata a un solo caso: «Clorinda intanto ad incontrar l'assalto / va di Tancredi, e pon la lancia in resta» (GL III, 21, 1-2).

<sup>79</sup> Il termine *antenna* è propriamente un termine nautico che indica l'asta di legno disposta in modo trasversale rispetto all'albero di una nave della nave: assume il significato metaforico di lancia proprio nei poemi epico-cavallereschi (perché veniva spesso utilizzata come lancia, come accade nell'*Inamoramento* (cfr. Trolli, *op. cit.*, p. 85).

(*nodosa trave* è la lancia di Goffredo in GL XI, 78, 7), entrambi accompagnati da un epiteto esornativo, alle quali si aggiunge *tronco* 'fusto della lancia' (GL XI, 79, 8)<sup>80</sup> presente anche negli altri poemi, anche nell'accrescitivo *troncone*: (IN I, XVI, 10, 5 e OF XLVI, 115, 8). Tra gli usi figurati si segnalano da un lato la suddetta metonimia con *ferro*, che in questo caso fa riferimento alla punta ferrata dell'arma, ad esempio in un luogo del *Furioso*: «e vengonsi a trovar coi *ferri* bassi» (OF XLVI, 115, 6); ma anche la possibilità di indicare l'arma tramite sineddoche, facendo riferimento all'albero da cui è tratto il legno per fabbricarla, come accade nello scontro tra Goffredo e Argante, quando il primo manda in mille pezzi lo scudo avversario con un colpo di lancia: «S'apre lo scudo al *frassino pungente*» (GL XI, 79, 1)<sup>81</sup>.

Per quanto riguarda le armi da lancio, andrà anche in questo caso sottolineata la grande varietà di sinonimi impiegata da Tasso per designare le frecce, infallibili e per lo più mortali, scoccate da Clorinda durante il primo assedio di Gerusalemme. Si incontrano qui i seguenti termini: *canna* (XI, 44, 3: è *fatal* quella che uccide il vescovo Ademaro)<sup>82</sup>, *dardo* (58, 7), *quadrella* (28, 2), *saetta* (41, 5; XI 44, 5 e così è chiamata anche la freccia che colpisce Goffredo in XI 54, 2) accompagnata in un caso dall'epiteto esornativo *alata* (XI, 73, 4), e ancora *strale* (XI 41, 4 e XI 68, 8); chiude il cerchio l'abusata metonimia con *ferro*, qui piegata a indicare la 'freccia con punta di ferro': «cala il settimo ferro al destro ciglio» (XI, 45, 4)<sup>83</sup>.

Passando invece ai modi di indicare l'armatura, si nota nuovamente una certa ricchezza nel bagaglio sinonimico a disposizione dei poeti. Per limitarci ai campi schedati, si trovano: *armatura* (OF XLVI, 120, 1), *arnese* (OF XLVI, 2, 1; *ferrato arnese* 'corazza di ferro' in GL XI, 21, 3)<sup>84</sup>, *corazza* (OF XLVI, 110, 1; GL XI, 20, 4; XI, 79, 1 ecc.); *lamiera* 'armatura di lama metallica' (al maschile in Boiardo: «rotti hano e scudi, e spezati e *lamieri*» IN I, XVI, 13, 7)<sup>85</sup>; il latinismo *lorica* (OF XVI, 74, 2) che costituisce un *hapax* nel *Furioso* ma è presente anche 4 volte nella *Liberata*<sup>86</sup>; e infine il più comune *usbergo* (IN: I, XVI, 17, 8: *sbergo*; III, VIII, 40, 5 ecc.; anche altrove: OF XLVI, 117, 5: *osbergo*; GL XI, 21, 3 ecc.). Si registra infine l'uso di *piastra* 'singola lamina metallica che forma l'armatura', che per metonimia può indicare l'intera corazza (IN III, VII, 38, 2). Spesso *piastra* si presenta all'interno di una cristallizzata dittologia sinonimica con *maglia*, per indicare l'intera l'armatura: «e non è *maglia e piastra* tanto grossa / che a questo colpo contrastar

<sup>80</sup> Che può indicare anche un generico tronco d'albero, come quello issato dai pagani sulle mura in GL XVIII, 80, 1.

<sup>81</sup> La stessa immagine nell'*Eneide* di Annibal Caro: «Turno, poi che 'l nodoso e ben ferrato / suo frassino bandito» (X, 768).

<sup>82</sup> La voce è anche nel *Furioso* (IX, 70, 7) e nella *Marfisa* di Aretino (cfr. Vitale, *op. cit.*, p. 392). In GL XVII, 22, 1 compare anche la *canna indiana* 'bambù con punte di ferro', voce cinquecentesca.

<sup>83</sup> Nell'assedio di Biserta, Ariosto nomina altre armi da lancio, ad esempio la rara *falàrica* 'arma da getto composta da un'asta avvolta all'estremità con materiale incendiario' (TLIO: che riporta attestazioni da Bono Giamboni e Ciampolo di Meo Ugurgieri) assente negli altri poemi (sarà poi nell'*Eneide* tradotta da Annibal Caro, essendo già nel testo latino).

<sup>84</sup> Accezione ampiamente documentata già nel Due-Trecento (Guittone d'Arezzo, *Fatti di Cesare, Tristano Veneto, Novellino*, ecc.), su cui cfr. anche Vitale, *op. cit.*, p. 391.

<sup>85</sup> Termine con scarse attestazioni medievali che si ritrova qua e là in testi cavallereschi, dalla *Spagna al Morgante*.

<sup>86</sup> Assente invece nell'*Inamoramento*. È voce diffusa già nel Medioevo e forte anche dell'uso petrarchesco nei *Trionfi*.

mi possa!» (IN I, XVI, 18, 7-8), «e tutto coperto era a *piastra e a maglia*» (OF XVI, 54, 6)<sup>87</sup>; «il ferro o fora o parte / o *piastra o maglia*» (GL VI, 48, 3-4).

Tecnicismi cavallereschi ancora più marcati (considerate le minori occasioni di impiego al di fuori di testi del genere) sono quelli che riguardano la designazione delle singole parti dell'armatura, campo in cui spicca in particolare la ricchezza terminologica dispiegata da Boiardo<sup>88</sup>. Nei canti indagati si ritrovano infatti parole come *cimiero* 'ornamento superiore dell'elmo' (IN I, XVI, 13, 8: *cimeri*); *pancirone* 'la parte della corazza che proteggeva il basso ventre' (IN I, XIX 11, 2 e III, VIII, 40, 5, sempre in dittologia con *usbergo*)<sup>89</sup>; e dalla *Liberata* si può aggiungere *schiniera* 'parte dell'armatura volta a proteggere la gamba' (GL XI, 20, 4), oltre ai più comuni *elmo* e *visiera*.

Di carattere settoriale sono anche i nomi impiegati per identificare le macchine da assedio<sup>90</sup>. Si tratta di un elemento tipico della tradizione romanza sin dagli esordi, che trova spazio – sebbene in misura diversa – anche nei tre poemi analizzati<sup>91</sup>. L'inventario più ricco di *mural machine* è sicuramente quello della *Liberata*, in accordo con la rilevanza che assumono le armi da assedio nel poema tassiano. I vocaboli appartenenti a questo gruppo si presentano quasi esclusivamente nei canti dedicati agli assedi. Nel canto XI compaiono ad esempio: *ariete* (XI, 37, 5: «Già gli *arieti* a la muraglia appressa»; XI, 51, 2 e XI, 64, 5, anche in XVIII, 43)<sup>92</sup>; *balista* (o *ballista*) 'macchina militare in grado di lanciare sassi e dardi' (XI, 31, 5; e nei due elenchi del canto XVIII: 43, 2 e 64, 8), termine

<sup>87</sup> È prassi ricorrente nel *Furioso*: I, 17, 3; VI, 80, 5; XVIII, 114, 2 ecc.

<sup>88</sup> Si riscontra infatti, nell'*Inamoramento*, un arsenale terminologico che non ha riscontro nei grandi poemi cinquecenteschi<sup>88</sup>. Tra le decine di componenti citate nel suo poema, di cui è impossibile fornire qui un elenco esaustivo, vale la pena segnalare le meno consuete (che di fatto non compaiono nelle altre opere), tra cui: *bacinetto* 'armatura del capo'; *cerchiello* 'parte dell'elmo'; *coppo* 'parte semisferica dell'elmo che copre la testa'; *frontale* 'parte dell'elmo che ripara la fronte'; *gambiera* 'parte dell'armatura che copriva le gambe' (anche nel *Morgante*); *giuppa* (anche nelle varianti *ziuuppa*, *zuppa*) 'giubba imbottita, indossata sotto l'armatura' (accezione non documentata negli altri due poemi, ma è in testi di genere, ad esempio nei *Cantari d'Aspramonte*) e il sinonimo *zippone* 'giubbone' (raro solo in IN II, XIX, 36,8); *guanciale* 'parte dell'elmo che difendeva la guancia'; *scarpeta* 'scarpa dell'armatura' (solo in I XXVII 55,4; è anche nel *Danese*); *scoffia* 'copricapo di maglia di ferro indossato sotto l'elmo', *torchio* e *torchione* 'parte dell'elmo che regge il cimiero'.

<sup>89</sup> Definizione tratta da Trolli, *op. cit.*, p. 210.

<sup>90</sup> Gli autori, a parte i precedenti volgari, si basavano principalmente su fonti classiche, da quelle storiche e tecniche (da Cesare a Livio fino all'utile compendio di Vegezio, *l'Epitoma rei militaris*) a quelle epiche, ma anche da opere più moderne, dai trattati come il *Bellicorum instrumentorum liberum cum figuris* (1420-30) del padovano Giovanni Fontana e poi, nel Cinquecento, soprattutto il *Dell'arte militare* di Machiavelli, fino ai documenti pratici: inventari, dispacci, resoconti, documenti di cancelleria (cfr. a riguardo le notazioni di Castellani, *op. cit.* e più di recente (e in particolare sul contributo dei *Diarii* di Marin Sanudo) di Francesco Crifò, *Per un dizionario storico del linguaggio militare italiano*, in *Actes du colloque de lexicographie dialectale et étymologique en l'honneur de Francesco Domenico Falcucci*, Corte-Rogliano 28-30 Octobre 2015, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, pp. 273-288).

<sup>91</sup> Alcuni esempi sono citati in Baldassarri, *op. cit.*, p. 213, tratti da opere come il *Teseida* («E' fe' drizzar trabocchi e manganelle / e torri per combattere a le mura, / e fe' far gatti», il *Morgante* e il *Ciriffo Calvaneo* («or faceva mangani, or trabocchi, / e briccole e mortai, quando arieti / sospesi in alto [...] e grilli e bastion, falconi e gatti»).

<sup>92</sup> La voce è presente anche nel *Furioso* (XL, 18, 5 e XL, 30, 5) e nell'*Eneide* di Annibal Caro (cfr. Vitale, *op. cit.*, p. 391).

sconosciuto agli altri due testi<sup>93</sup>; *catapulta* (XVIII, 43, 2 e XVIII, 64, 8) altro termine presente solo nella *Liberata*, sebbene di attestazione già trecentesca; *gatto* 'ariete munito di tettoia' (XVIII, 64, 8 e 71, 3-4 dove sono usati come riparo: «chi va sotto gatti, ove la spessa / gragnuola di saette indarno piove», presente anche nell'*Inamoramento* (IN III, VIII, 5, 4 «*gati* texuti a vimini e di legno» e nel *Furioso* nell'episodio dell'assedio di Biserta, OF XL, 18, 4)<sup>94</sup>; *montone*, sinonimo di *ariete* sconosciuto agli altri testi (GL XI, 40, 2; XI, 43, 5, anche in XVIII, 64, 8 e XVIII, 71, 8)<sup>95</sup>; *torre* 'macchina bellica a forma di torretta' (più volte nel canto XI, ad esempio 46, 5, protagonista anche in XVIII: 43, 5 ecc.) della cui descrizione si è avuto modo di parlare. Si aggiunge anche *bombarda* 'macchina da guerra usata per lanciare proiettili', usata però nella *Liberata* solo come paragone all'interno di similitudini: ora per il sasso lanciato come proiettile «veloce come di bombarda uscito» (XI, 35, 6), ora, in XII (64, 5), per sottolineare la velocità di Clorinda e Argante nella loro sortita notturna, e infine in XIX, 37, 6 per i colpi di Rinaldo, a cui non è superiore nemmeno «la bombarda, fulmine di morte». A queste si può affiancare la rara locuzione *mural machina*, in funzione di iperonimo, per indicare una generica macchina d'assedio, presente tre volte nel poema (X, 16, 5; XI, 78, 5; XVIII, 68, 6) ma non attestata negli altri autori.

Nell'*Inamoramento* il numero delle macchine citate è minore, ma varrà la pena ricordare (oltre alle già nominate *gatto* e *torre*) le poche non presenti nella *Liberata* (né nel *Furioso*). Si tratta di vocaboli di scarsa circolazione, che vengono impiegati da Boiardo solo nel canto dedicato all'assedio di Parigi, a partire da *arcolaio* 'antica macchina da guerra' (solo in IN III, VIII, 5, 5)<sup>96</sup>, e ancora la coppia *mangano* 'antica macchina da guerra impiegata per lanciare grosse pietre o materiale incendiario'<sup>97</sup> e *petrera* 'macchina da guerra usata per scagliare pietre', che compaiono soltanto, insieme, nel verso «saetamenti e *mangani* e *petrere*» (IN III, VIII, 6, 4). Più avaro nell'uso di terminologia di questo settore nella narrazione dell'assedio parigino è invece Ariosto, che non nomina le macchine da guerra se non nella panoramica dall'alto dell'esercito pagano, munito «di machine, di ruote e di tormenti» (OF XVI, 56, 4), dove l'iperonimo *tormento* vale genericamente 'macchina per scagliare proiettili' ed è presente tre volte anche nella *Liberata* (XI, 83, 4 e fuori dai canti degli assedi in III, 71, 6 e XIII, 27, 7), sempre al plurale nel sintagma *tormenti bellici*, mutuato dal *bellica tormenta* di Livio.

Tornando ai canti analizzati, appartenenti al linguaggio militare – e legati in particolare proprio agli assedi – sono anche i nomi dei vari ripari a cui fanno ricorso i difensori delle città. È il caso, ad esempio, di *bertesca* 'riparo tra le feritoie delle mura' (*beltresche* in IN III, VII, 58, 4 e VIII, 5, 5: «beltresche di cuor cotto»; *bertresche* in OF XIV, 121, 2 e XIV, 132, 6) e soprattutto della coppia ariostesca composta da *casamatta*

<sup>93</sup> È documentata non prima del XVI secolo: si ritrova, ad esempio, nel trattato *Dell'arte della guerra* di Machiavelli del 1521, il che ne rafforza lo statuto di tecnicismo militare.

<sup>94</sup> È voce già due-trecentesca, con una lunga tradizione nel genere cavalleresco: dal *Teseida* al *Morgante*, fino a Tasso.

<sup>95</sup> Lo stesso termine è anche nel canto XIII, 16, 4: «Già riparate in parte avea le mura / che de' *montoni* l'impeto percosse».

<sup>96</sup> Trolli la definisce 'macchina bellica, forse una specie di mangano' (*op. cit.*, p. 88).

<sup>97</sup> Vanta attestazioni già medievali, soprattutto in poesia (Uguccione da Lodi, Giacomino da Verona ecc.), ma anche in prosa (Bono Giamboni e Andrea da Barberino).

‘costruzione difensiva in muratura’ (OF XIV, 105, 2) e *scannafosso* ‘passaggio murato che consentiva l’accesso al fosso che circondava le antiche fortezze’ (OF XIV, 106, 4), due forme di limitata circolazione, assenti negli altri due testi e non attestate prima del Cinquecento: la prima ha un antecedente nell’*Arte della guerra* di Machiavelli (testo che si conferma di cruciale importanza per la terminologia militare italiana), mentre per il secondo non sono documentate attestazioni letterarie precedenti ad Ariosto<sup>98</sup>. Dalla *Liberata* si coglie anche *trincera* ‘trincea’: «Sì procedendo se n’uscita dal chiuso / de le trinciere il popolo adunato» (GL XI, 6, 5-6), altra voce attestata non prima del Cinquecento<sup>99</sup>.

Lo stesso si può dire per i combattenti di vario ruolo: altro aspetto caratteristico dell’attenzione al dettaglio tecnico del pieno Cinquecento, che trova nell’*Italia liberata da Gotthi* di Trissino il massimo livello di tecnicismo<sup>100</sup>. Anche in questo campo è molto attento Tasso: nei canti sezionati si ritrovano ad esempio *sagittari* e il raro *frombatori* (in coppia in GL XI, 32, 4 e poi ancora in XX, 53, 5), ossia ‘arcieri’ e ‘frombolieri’, entrambi sconosciuti agli altri poemi<sup>101</sup>; a questi si aggiungono: *essercito pedone* (GL XI, 31,1), *cavalieri, fanti, corridori* ‘staffette, portaordini a cavallo’ (GL XI, 32, 2) e altri: tutti nomi che compaiono nella descrizione dei piani di Goffredo<sup>102</sup>. Dagli altri canti si segnala anche la voce *astato* ‘soldato armato di lancia’ (XVII, 13, 2), assente negli altri poemi (ma significativamente attestato nel trattato *Dell’arte della guerra* di Machiavelli)<sup>103</sup>. Dai canti del *Furioso* si prelevano almeno *fanteria* (OF XIV, 98, 5, nelle disposizioni di Agramante), la coppia *antiguardia* ‘avanguardia’ (OF XVI, 51, 2) e *retroguardo* ‘retroguardia’ (XVIII, 41, 2).

Uno studio più approfondito meriterebbe poi il lessico dei colpi, vera e propria miniera di singole voci e locuzioni appartenenti a pieno titolo al repertorio epico-cavalleresco. Si registrano ad esempio: *dritto* ‘colpo di spada vibrato orizzontalmente da destra a sinistra’ (OF XVIII 20, 3: «D’un colpo sol *dritto* o *riverso*»); *entrata* ‘affondo’ (GL XIX, 12, 7-8: «intento a proibirgli stassi / furtive *entrate* e subiti trapassi»); *fendente* ‘colpo verticale, dall’alto verso il basso’ (OF XVI, 63, 3; GL XIX, 19, 1 e XIX, 23, 3)<sup>104</sup>; *punta* ‘colpo di punta’ (OF XLVI, 126, 7 e GL XIX, 16, 4: «di *punte* mortalissime gli offende»), *riverso* ‘colpo orizzontale da sinistra a destra’ (IN I, XVI, 23, 1 anche *roverso*; OF XVIII 20, 3). Molti di questi vocaboli rientrano anche in locuzioni altrettanto tipiche: *a traverso* ‘in

<sup>98</sup> Nello stesso passo di *casamatta* Ariosto nomina anche le *munizioni*, ossia, etimologicamente, le fortificazioni. Sulla terminologia militare di Machiavelli cfr. Jean-Louis Fournel, *Il genere e il tempo delle parole: dire la guerra nei testi machiavelliani*, in *The radical Machiavelli: politics, philosophy and language*, a cura di Filippo Del Lucchese, Fabio Frosini, Vittorio Morfino, Brill, 2015, pp. 23-38.

<sup>99</sup> È in Marin Sanudo, Guicciardini, Ramusio, Domenichi ecc. (cfr. Vitale, *op. cit.*, p. 394).

<sup>100</sup> Sulla presenza di questi vocaboli nella *Liberata* cfr. Vitale, *op. cit.*, pp. 394-395.

<sup>101</sup> *Sagittario* nell’accezione di ‘arciere’ è diffuso già nel Trecento (TLIO: Bosone da Gubbio, l’anonima *Deca terza di Tito Livio*), e vanta un’accezione petrarchesca. Al contrario, *frombatore* non è documentato prima del Cinquecento, secolo in cui trova spazio in altri poemi, come il *Girone* di Alamanni, e nel Seicento nella *Venezia edificata* di Giulio Strozzi (GDLI).

<sup>102</sup> Si può aggiungere in coda anche *schermidore* (GL XIX, 14, 8 e XIX, 16, 6), per cui cfr. Vitale, *op. cit.*, p. 613.

<sup>103</sup> Vocabolo con attestazioni già Due-Trecentesche, in opere storiche (Bono Giamboni, *Deca terza di Tito Livio* ecc.: TLIO).

<sup>104</sup> Assente in Boiardo, ha 2 sole occorrenze nel *Furioso* e 6 nella *Liberata*.

orizzontale' (IN I, XVI, 24, 5: «mena a traverso il brando roinoso» e I, XIX, 4, 1, anche OF XVI, 22, 5), *di piatto* 'di piatto' (IN III, VIII, 34, 6), *di punta* (IN I, XVIII, 38, 4: «colpi di taglio e di punta»; GL VI, 44, 7), *di taglio* (IN I, XVIII, 38, 4), *di riverso* 'di rovescio' (IN I, XIX, 10, 7: «sopra alla spalla destra *de riverso* / tutto la taglia quel colpo diverso»), *di rovescio* (OF XIV, 123, 1). Particolarmente interessanti in questo campo sono infine i vocaboli schermistici impiegati da Tasso, che hanno lo scopo di aumentare la tecnicità e il realismo del duello: *accennare* 'fare delle finte' (GL VI, 42, 5: «or qui ferire *accenna*») <sup>105</sup>, *disviare* 'deviare' (GL XIX, 11, 7-8: «e con la spada sua la spada trova / nemica, e 'n *disviarla* usa ogni prova»), *ribattere* (GL XIX, 15, 7), *sottentrare* 'superare dal basso le difese' (GL XIX, 11, 5-6: «Girar Tancredi inchino, e in sé raccolto / per aventarsi e *sottentrar* si vede»; GL XIX 14, 1) <sup>106</sup>, *sviare* 'schivare/deviare' (GL XIX, 14, 2: «*sviando* il ferro che si vede opporre»), e allo stesso gruppo appartiene la locuzione *dimostrare il fianco* 'lasciare il fianco indifeso' (GL VI, 43, 1-2: «de lo scudo / mal guardato al pagan *dimostra il fianco*»).

#### 4.2 Mezzi linguistici per l'espressione delle idee di violenza e quantità

La martellante insistenza nel sottolineare la violenza degli scontri si manifesta anche tramite elementi di carattere linguistico. Una prima tendenza consiste nel serrato uso di aggettivi in concomitanza con i vocaboli che fanno riferimento al campo semantico dei colpi. Il più prodigo in questo senso è Boiardo. Dai soli canti dedicati al duello tra Orlando e Agricane si colgono, nell'ordine: *gran colpo* (IN I, XVI, 15, 1), *colpo villano* (XVI, 16, 4) *gran percossa* (xvi, 19, 3), *colpi feri* (XVI, 20, 3), *gran riverso* (XVI 23, 1), *colpo tanto aspro e sì diverso* 'duro ed eccezionale' (XVI, 23, 3), *aspri colpi* (XVIII, 38, 4), *colpo fiero oltra a misura* (XIX 3, 8), *colpo diverso* (XIX, 10, 8). Aggettivi analoghi sono usati per connotare l'intero scontro: *crudel batalia* (IN XVIII, 29, 2), *bataglia fera* (XVIII, 38, 3) e nella stessa ottava *bataglia dura* (XVIII, 38, 8), e ancora la terna di aggettivi con epifrasi *fier assalto dispietato e duro* (XIX, 2, 2). Più ridotti, ma comunque presenti, i casi nelle altre due opere, sia per i colpi: *fero colpo* (OF XLVI, 123, 3), *punte mortalissime* (GL XIX, 16, 4), *gran fendente* (OF XVI, 63, 3; GL XIX, 19, 1), sia per il duello in sé: *pugna orribile* (GL VI, 54, 1), *fera lite* (GL VI, 55, 2).

Va nella stessa direzione l'uso di ben consolidate espressioni formulari, generalmente impiegate su una preposizione, impiegate per evidenziare la particolare violenza di un colpo, a partire da quelle che designano il ricorrente colpo a due mani: *a doe man* (IN I, XVI, 14 e XVI, 16, 8), *a due man* (OF XLVI, 121, 8), *ad ambe man* (IN I, XVI, 15, 2 e XVI, 23, 2 ecc.), *ad ambe braccia* (IN XVI, 24, 7) ecc., per arrivare a espressioni come *a tutto suo potere* (OF XLVI, 121, 7), *con tuta sua possa* (IN I, XVI, 16, 8), *di grande urto* (OF XLVI 131, 1), *con tempesta* 'con violenza' (IN I, XIX, 6, 3-4: «cossì il fier Agrican con più tempesta / rimena un colpo»).

<sup>105</sup> L'accezione schermistica è già petrarchesca, e si ritrova in testi del genere epico-cavalleresco, dal Furioso («Girando va con spaziose rote, / e quando all'uno accenna, all'altro mena», ad Annibal Caro.

<sup>106</sup> Cfr. nel Furioso: «Il pagan vuole entrar, ma il piè gli falla» OF XLVI 130, 5.

Allo stesso fine, gli autori possono far ricorso a immagini figurate: iperboli, similitudini e metafore sono infatti tra gli ingredienti retorici più comuni utilizzati per condire la rappresentazione di scene belliche e rompere la monotonia dei colpi<sup>107</sup>.

Particolarmente spiccato è il gusto per l'iperbole, che si manifesta nel nutrito drappello di espressioni che sottolineano l'eccezionalità di uno scontro. Tipico è, ad esempio, insistere sull'unicità della battaglia affermando che non ce ne sono mai state di simili: «crudel batalia; / la più terribel mai non fo mirata» (IN I, XVIII 29, 2-3, tra Orlando e Agricane), «la baruffa terribile e brava [...] tanto dispietata / che simigliante mai non fu contata» (IN VIII, 49, 6-8), «Non fu sentito mai più strano ballo» 'scontro' (OF, XVI, 52, 5)<sup>108</sup>, anche di un colpo in particolare all'interno dei duelli: «Non fo veduta mai tanta roina!» (IN I, XIX 11, 5, riferito al colpo del brando che rompe la corazza di Agricane), «Non ebe mai il conte bota magiore» (IN I, XIX 6, 6) e nel *Furioso*: «E sì Ruggier percosse / che stordito ne fu più che mai fosse» (OF XLVI, 129, 7-8). La pervasività di questo elemento sembra sbiadirsi in Tasso, dove si possono comunque cogliere espressioni simili, ad esempio per sottolineare le eccezionali capacità dei combattenti: «né fu di corso mai, né fu di salto, / né fu mai tal velocità di penne, / né furia uguale a quella ond'a l'assalto / quinci Tancredi e quindi Argante venne» (GL XI, 40, 3-6). Iperbole tradizionale è anche quella secondo cui l'intero mondo risente dei terribili colpi di un duello e ne viene scosso, come nello scontro Orlando-Agricane: «poi che eber fracassati e lor tronconi, / con tal roina ed empeto perverso / che qualunque era d'intorno a vedere / pensò che il cel dovesse giù cadere» (IN I, XVI, 10, 7-8)<sup>109</sup> e allo stesso modo, allo scontrarsi delle lance di Tancredi e Argante: «Sol dei colpi il rimbombo intorno mosse / l'immobil terra, e risonarne i monti» (GL VI, 41, 1-2) e poco dopo ai loro colpi di spada: «vien che sì impetuoso il ferro gire / che ne trema la terra e 'l ciel balena» (GL VI, 46, 3-4).

L'ampia tastiera espressiva a disposizione dei poeti si vede anche nel campo delle similitudini, dove è ricorrente l'assimilazione dei colpi di un duello alla furia degli agenti atmosferici, che possono essere tuoni e fulmini: «Se forse insieme mai scontrar due troni / da Levante a Ponente al ciel diverso, / cossì proprio si urtarno qui' baroni» (IN I, XVI, 10, 1-3); «Lampo nel fiammeggiar, nel romor tuono, / fulmini nel ferir le spade sono» (GL VI, 48, 7-8, con chiasmo); la grandine: «E come lo arboscel se sfronde e scorza / per la grandine spessa che il tempesta, / cossì quei doi baron con viva forza / l'arme han tagliate fuorché dela testa» (IN XVI, 13, 3-6); o la tempesta: «Sì come il mar tempesta a gran fortuna, / comenciarlo lo assalto e cavalieri» (IN, XVIII, 55, 1-2). In altri casi si crea un collegamento tra una specifica azione dello scontro e un fenomeno naturale: ad esempio, Rodomonte che cade rovinosamente è paragonato a un albero divelto dal vento: «Come el romor d'uno arbore si sente / quando dal vento e rotto e disbarbato /

<sup>107</sup> Nel campo dei traslasi, è ricco soprattutto il ricorso alla similitudine, che «non agisce sui singoli termini del discorso, ma crea una sorta di specchio, che si può svolgere in piccoli quadri, che possono giungere ad acquistare un autonomo rilievo figurativo e musicale» (Ferroni, *op. cit.*, p. 231).

<sup>108</sup> Il termine *ballo* per designare lo scontro rientra in quel tipico «trattamento a dominante ludica delle vicende belliche» tipico del poema cavalleresco (cfr. Sangirardi, *Letteratura e storia nell'Italia di Ariosto*, cit., pp. 13-16, da cui si trae la citazione).

<sup>109</sup> Immagine consueta, ad es. anche in I, III, 5, 2. La tendenza è infatti molto spiccata in Boiardo e trova riscontro in altri testi della tradizione canterina (cfr. Pettinelli, *L'immaginario cavalleresco*, cit., pp. 107-108).

sotto a sé frange sterpi e minor piante / tal nel cader sonò quello Affricante» (IN VIII, 39, 5-8), Tancredi che si rialza da terra dopo un colpo subito richiama l'immagine di un pino piegato dal vento, che si piega e poi si raddrizza con più vigore (GL IX, 19, 3-6), mentre Ruggiero che si avventa su Rodomonte evoca il crollo in una miniera<sup>110</sup>: «Come talvolta, ove si cava l'oro / là tra' Pannoni o ne le mine ibere, / se improvvisa ruina [...] così fu il Saracin non meno oppresso / dal vincitor, tosto ch'in terra messo» (OF XLVI, 136). Tra gli altri eventi naturali, sempre caratterizzati da violenza, frastuono e distruzione, c'è anche la frana, a cui è assimilata la caduta delle macchine pagane distrutte da quelle cristiane (GL XVIII, 82). Ricorrenti in questo stesso campo anche le immagini basate sul fuoco e sul ghiaccio, anche in questo caso secondo motivi tradizionali: le lame delle armi, ad esempio, creano fiamme e scintille quando colpiscono l'armatura avversaria o si scontrano tra loro: «[Orlando] E a doe man sul'elmo menò il brando: / quel tornò verso il ciel *gitando foco*» (IN I, XVI, 14, 3-4); «quei dui brandi con romor altano, / che sempre *han sieco fiamme* con tempesta» (IN I, XVI, 22, 6-7); mentre le lance che si spezzano sono fragili come ghiaccio: «Le lancie all'incontrar *parver di gielo*, / i tronchi augelli a salir verso il cielo» (OF XLVI, 115, 7-8)<sup>111</sup>.

Oltre alla violenza, un altro concetto che fa da perno per l'invenzione di immagini figurate è quello della quantità. Per indicare l'infinito numero di armi e proiettili scagliati, i poeti impiegano con costanza un'immagine di tradizione classica, che chiama in causa elementi naturali come nuvole, grandine e boschi<sup>112</sup>: «Vider cotanta gente e tante schiere / *che un bosco par di lance e di bandiere*» (IN III, VIII, 3, 7-8)<sup>113</sup>, «da strana circondato e fiera selva / d'aste e di spade e di volanti dardi» (OF XVIII, 22, 6-7), in particolare in relazione alle frecce: «Grandine sembran le spesse saette / dal muro sopra gli nimici sparte» (OF XVI, 19, 1-2), «Grande ombra d'ogn'intorno il cielo involve, / nata dal saettar de li duo campi» (OF XVI, 57, 1-2), «Ed adombrato il ciel par che s'anneri / sotto un immenso nuvolo di strali» (GL XI, 68, 3-4), anche mischiate ad altri proiettili: «sopra gli piove un nembo d'arme e spesso» (OF XVIII, 15, 7-8), «Tanti di qua, tanti di là fur mossi / e sassi e dardi ch'oscuronne il cielo. / S'urtar duo nembi in aria» (GL XI, 48, 1-3), «Una selva di strali e di ruine» (GL XVIII, 76, 1). L'insistenza sull'enorme numero di soldati pagani è ancora più accentuata nel *Furioso*, dove Ariosto impiega una terna di *adynata* per rendere l'immagine (OF XIV, 99)<sup>114</sup>: «Chi può contar l'esercito che mosso / questo dì contra Carlo ha 'l re Agramante, / conterà ancora in su l'ombroso dosso / del silvoso Apennin tutte le piante; / dirà quante onde, quando è il mar più grosso, / bagnano i piedi

<sup>110</sup> Paragone che Ariosto mutua, variandolo, da Stazio (cfr. Ariosto, *op. cit.*, p. 1509).

<sup>111</sup> Cfr. anche OF II, 10, 7: «L'osso e l'acciar ne va che par di ghiaccio». Il paragone con il ghiaccio per indicare la fragilità è ben radicato nella tradizione: è nella *Spagna*, nel *Morgante*, nell'*Innamoramento* ecc.

<sup>112</sup> È una soluzione abbracciata con costanza nei tre poemi e risale al modello virgiliano di *Aen.* XII, 284: «*tempestas telorum ac ferreus [...] imber*».

<sup>113</sup> Poco prima Boiardo aveva espresso lo stesso concetto con una classica iperbole: «Tanta ciurmaglia non se vide mai / quanta adunata avea quello Africano [Agramante]: / ben sette leghe el campo intorno tiene, / che valle e monti e le campagne ha piene» (IN, III, VII, 57, 5-8).

<sup>114</sup> La seconda e la terza immagine sono di ascendenza classica, rispettivamente mutate da *Georg.* II, 107-108 (per le infinite specie di uva), e da Catullo VII, 7-8, per i baci necessari a soddisfare Lesbia (cfr. Ariosto, *op. cit.*, 471).

al mauritano Atlante; / e per quanti occhi il ciel le furtive opre / degli amatori a mezza notte scuopre».

Per la massa sterminata di combattenti impegnati nelle tumultuose scene di battaglia, è ricorrente invece la similitudine con vari tipi di insetti, ad esempio nell'*Inamoramento* dove i saraceni, ogni volta che vengono scacciati, tornano di nuovo alla carica proprio come fastidiosi insetti: «come la mosca torna a chi la scaccia, / o la vespe aticiata, o e calavroni, / cotal pareo la maladecta racia / da merli trabocata e da torroni» (IN III, VIII, 14, 3-6), o nel *Furioso*, sempre a proposito dei Mori all'attacco (OF XIV, 109): «Come assalire o vasi pastorali, / o le dolci reliquie de' convivi / soglion con rauco suon di stridule ali / le impronte mosche a' caldi giorni estivi; / come li storni a' rosseggianti pali / vanno de mature uve: così quivi, / empiendo il ciel di grida e di rumori, / veniano a dare il fiero assalto i Mori».

Anche il numero di morti è indicato spesso con immagini figurate: i caduti in battaglia possono essere ad esempio comparati a foglie o frutti che cadono dagli alberi, come in questa immagine tassiana: «Come di fronde sono i rami scossi / da la pioggia indurata in freddo gelo / e ne caggiono i pomi anco immaturi, / così cadeano i saracin da i muri» (GL XI, 48, 5-8), oppure a fiori che appassiscono, come nei delicati versi ariosteschi dedicati alla morte di Dardinello (OF XVIII, 153, 1-6): «Come purpureo fior languendo muore, / che 'l vomere al passar tagliato lassa; / o come carico di superchio umore / il papaver ne l'orto il capo abbassa: / così, giù de la faccia ogni colore / cadendo, Dardinel di vita passa».

Si può sottolineare infine la pervasività di un'immagine metaforica usata per esprimere iperbolicamente la quantità di sangue sparso durante la battaglia, proprio come se fosse acqua. È un elemento particolarmente caro ad Ariosto: «e ne la fossa / cader da' muri *una fiumana rossa*» (OF XIV, 121, 7-8), «Che del lor sangue oggi *faranno un lago*» (OF XVI, 75, 6)<sup>115</sup>; «ondeggiò il sangue per campagna e corse / *come un gran fiume* e dilagò le strade» (OF XVIII, 162, 3-4), ma presente anche nella *Liberata*, nella desolante descrizione di Gerusalemme dopo l'assalto crociato: «Ristagna il sangue *in gorgghi, e corre in rivi*» (GL XVIII, 105, 7). La stessa immagine è impiegata anche in riferimento al sangue che sgorga da una singola ferita: quella di Rodomonte: «e tal fu la percossa, / che da le piaghe sue, *come da fonte*, / lungi andò il sangue a far la terra rossa» (OF XLVI, 135, 2-4), quella del vescovo Adimaro: «fa del sangue sacro / su l'arme femminili *ampio lavacro*» (GL XI, 44, 7-8) o quella di Argante nel duello finale: «Esce a Tancredi il sangue in più d'un loco, / ne versa il pagan *quasi torrenti*» (GL XIX, 20, 1-2).

Questa stessa idea di moltitudine viene espressa anche dalle tante sequenze enumerative che caratterizzano soprattutto i canti dedicati agli assedi. A parte quelle su cui si è già avuto modo di richiamare l'attenzione (come le tradizionali rassegne di combattenti, indicati sia con nomi propri: «Con Ferrau, Isoliero, Serpentino, / Grandonio, Falsirone e Balugante», sia attraverso i diversi ruoli: «Quivi erano baroni e paladini, / re, duci, cavallier, marchesi e conti, / soldati forestieri e cittadini», entrambi all'inizio dell'assedio di Parigi nel *Furioso*; o ancora quelle delle macchine da guerra o delle fortificazioni, presenti come si è visto in tutte le opere), se ne possono segnalare altre, a partire da quelle dei proiettili e dei materiali utilizzati per la difesa delle città, ricche di

<sup>115</sup> Immagine dantesca ma già nella tradizione, ad es. nella *Spagna* (cfr. Ariosto, *op. cit.*, p. 536).

lessico concreto e realistico: «Giù vengon travi e solforo e calcina, / e sentiva un fracassar di scale, / un suon de arme spezate, una roina» (IN, III, VIII, 13, 4-6), «L'esercito cristian sopra le mura / con lance, spade e scure, e pietre e foco / difende la città senza paura (OF XIV 110) e poco oltre «Or che doveano far li ardenti vasi / con olio e zolfo e peci e trementine?» OF XIV, 112)<sup>116</sup>, anche nella *Liberata*: «e van questi portando a i più gagliardi / calce e zolfo e bitume e sassi e dardi» (XI, 26, 7-8).

Per elencare, infine, le azioni frenetiche dei combattenti, gli autori fanno ricorso anche a elementi enumerativi di carattere sintattico, come alcuni moduli anaforici (*questi... quei; alcuni... altri; di qua... di là; quindi e quindi* ecc.) il cui copioso uso in determinate situazioni narrative si spiega con la loro agilità sintattica, che oltre a donare ai passi un forte «dinamismo ritmico» rende possibile allineare molte azioni in uno spazio ristretto<sup>117</sup>. Dai canti degli assedi si possono citare ad esempio<sup>118</sup>: «Egli [Rodomonte] *questi* conforta, e *quei* riprende, / e lor mal grado inanzi se gli caccia: / *ad altri* il petto, *ad altri* il capo fende, / che per fuggir veggia voltar la faccia. / *Molti* ne spinge et urta; *alcuni* prende / per capelli, pel collo e per le braccia: / e sozzopra là giù *tanti* ne getta» (OF XIV, 128, 1-7) e: «Ma egli [Rinaldo], che montato era per tempo, / *di qua e di là* col brando s'aggirava, / mandando *or questo or quel* giù ne l'inferno» (OF XVI, 83, 5-7), «*More alcuno, altri* cade: egli sublime / poggia, e *questi* conforta e *quei* minaccia» (GL XVIII, 77, 1-2); «Vedresti, di valor mirabil opra, / come *or disprezza, ora* minaccia, *or noce*» (GL XIX, 32, 5-6); o ancora, per sottolineare la solerzia di Danese durante i preparativi per la difesa della città: «*Mo' qua, mo là*, scorendo per le mura, / non pone alo ordinar tempo o intervallo» (IN III, VIII, 7, 3-4). Questi moduli si prestano anche a esiti che mettono in mostra un certo compiacimento per le immagini sanguinolente: «*Qui* fa restar con mezza gamba un piede, / *là* fa un capo sbalzar lungi dal busto; / *l'un* tagliare a traverso se gli vede, / dal capo all'anche *un altro* fender giusto» (OF XVI, 22, 1-6)<sup>119</sup>, un gusto espressionistico-enumerativo che trova sempre più spazio nel genere si afferma come cifra stilistica del poema tardo-cinquecentesco, ben presente anche nella *Liberata*, ad esempio nella descrizione – che sfocia in una enumerazione asindetica – dei crociati schiacciati da un masso lanciato dalle mura: «più d'un elmo vi frange e d'una fronte, / e ne riman la terra sparsa e rossa / d'arme, di sangue, di cervella e d'ossa» (GL XI, 38, 5-8).

## 5. Conclusioni

Alla luce di quanto mostrato attraverso i campioni di testo presi in considerazione, è possibile affermare che, *mutatis mutandis*, nella rappresentazione delle scene belliche nelle maggiori opere tra Quattro e Cinquecento è molto forte il peso della tradizione,

<sup>116</sup> Anche nell'assedio di Biserta: «'l zolfo e la pece e 'l bitume / sparso in gran copia» per incendiare le navi (OF XL, 6, 3-4).

<sup>117</sup> Su questi aspetti cfr. Luigi Blasucci, *Nota sull'enumerazione nel «Furioso»* [1962], in Id., *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 113-120 (in particolare pp. 116-117).

<sup>118</sup> Ma anche nei duelli: ad esempio per le azioni di Rodomonte contro Ruggero: «or lo tira, or lo spinge, or sopra il petto / sollevato da terra lo sospende / E quindi e quindi lo ruota, e lo tien stretto» (OF XLVI, 133, 3-5).

<sup>119</sup> Sempre nel *Furioso* cfr. anche: «Quindici o venti ne tagliò a traverso, / altritanti lasciò del capo tronchi, / ciascun d'un colpo sol dritto o reverso; / che viti o salci par che poti o tronchi. / Tutto di sangue il fier pagano asperso, / lasciando capi fessi e bracci monchi, / e spalle e gambe et altre membra sparte, / ovunque il passo volga, al fin si parte» (OF XVIII, 20).

dove con tradizione si intende una complessa stratificazione tra quella canterina e quella classica (con quest'ultima che accresce la propria incidenza con la svolta "eroica" del poema, quando parallelamente decresce il peso del materiale romanzesco). Lo si nota sia sul piano delle soluzioni narrative, con il riemergere di ingredienti tipici e di situazioni fisse sia nei duelli che nelle scene collettive; sia su quello lessicale e retorico, con fenomeni di lungo corso come il ricorso a un bagaglio ben consolidato di tecnicismi di genere (allargato anche grazie a un'ampia *variatio* sinonimica) e una spiccata tendenza all'esagerazione e all'insistenza su determinati campi semantici (la violenza, la quantità, l'eccezionalità dei guerrieri), il che rende tutta la rappresentazione della guerra, di fondo, fortemente stereotipata se non banalmente finta. Questo è vero soprattutto per *l'Inamoramento de Orlando*, dove le scene belliche appaiono ancora per lo più stilizzate, composte cioè da una sequela di situazioni ricorrenti e quindi facilmente predicibili, che portano con sé, sul piano stilistico e linguistico, la ripetizione martellante di formule e altre espressioni lessicali fisse. Nell'opera di Boiardo, inoltre, la formularità e la scarsa differenziazione dei momenti bellici fa sì che anche le scene di combattimento corale si riducano a una serie di scontri singoli, a discapito della verosimiglianza di azioni di guerra ben precise come gli assedi a città e fortificazioni.

In Ariosto il peso della ripetitività tipicamente canterina si allenta, senza però scomparire, e lascia spazio a un più ampio ventaglio di situazioni, tanto nel campo dei duelli quanto nelle scene di assedio, che si caricano di maggiori dettagli descrittivi e, di conseguenza, terminologici (ad esempio nella nomenclatura delle fortificazioni). Queste linee evolutive trovano libero sfogo nella forma del poema eroico, che cerca di ricucire lo iato tra la narrazione di vicende belliche e la realtà storica, non tanto facendo della storia contemporanea oggetto di poesia, ma selezionando da un lato eventi storicamente accaduti (la guerra gotico-bizantina, la prima crociata ecc.), e soprattutto intensificando il lato realistico della guerra, in funzione del quale viene dato spazio a dettagli militari fino ad allora secondari e si amplia l'inventario di termini settoriali, soprattutto nel campo della tecnica poliorcetica (macchine d'assedio, fortificazioni), in cui il salto di qualità definitivo spetta senza dubbio a Tasso. Questo avvicinamento, però, viene comunque operato con mezzi letterari, ereditati in particolar modo da Omero o dalla linea storica dell'epica latina (Lucano *in primis*): le innovazioni militari del tempo, sebbene facciano capolino in sezioni secondarie, faticano ancora, proprio per convenzioni letterarie attente a distinguere l'epica dalla cronaca, a trovare lo spazio che pur avevano nell'Europa del XVI secolo.