

ANGELO CHIARELLI*

*Un mare burrascoso. Le fonti dell'episodio della tempesta marina
nella Scanderbeide di Margherita Sarrocchi*

La stagione dell'epica seicentesca fu attraversata da spinte eterogenee e multiformi che contribuirono in modo sostanziale a ridisegnare gli orizzonti dell'*epos* moderno: il recupero di materie ritenute inadatte alla narrazione epica, come quelle desunte dalle Sacre Scritture – sul cui impiego anche Tasso, in una nota pagina dei *Discorsi dell'arte poetica*, esprime perplessità¹ – accanto all'utilizzo diffuso delle forme metriche più disparate (ottava rima, endecasillabi sciolti, prove, seppur sporadiche, di metrica barbara, etc.), contribuì in modo significativo a determinare la connotazione sfuggente della nozione di “eroico”, adottata, in modo indiscriminato, per definire qualsiasi tipo di poema narrativo².

* Università della Calabria.

¹ Nel primo libro dei giovanili *Discorsi dell'arte poetica*, Tasso sottolinea l'impossibilità per il poeta di integrare nell'*inventio* del poema le «istorie» desunte dalla Sacra Scrittura «perché in esse il fingere non è lecito» (T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Laterza, Bari 1964, p. 9): remore, quelle tassiane, che non impediscono al poeta, di inserire nella *Liberata*, seppur a determinate condizioni, citazioni e allusioni al codice biblico (in merito vd. F. FERRETTI, *Sacra Scrittura e riscrittura epica. Tasso, la Bibbia e la «Gerusalemme liberata»*, in *Sotto il cielo delle Scritture. Bibbia, retorica e letteratura religiosa (secc. XIII-XVI)*, a cura di C. Delcorno e G. Baffetti, Olschki, Firenze 2009, pp. 193-213 e O. GHIDINI, *Tasso tra Liberata e Conquistata: la Bibbia, i Padri, la liturgi*, I Libri di Emil, Città di Castello 2019).

² Sulla questione vd. G. ARBIZZONI, *Vicende e ambagi dell'epica seicentesca. Qualche ricognizione tra scritti teorici e paratesti*, in *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico*, Atti del Convegno di Studi, Urbino (15 e 16 giugno 2004), a cura di G. Arbizzoni, M. Faini e T. Mattioli, Antenore, Roma-Padova 2005, pp. 21-33 (l'intero volume miscelaneo raccoglie una serie di contributi utili a un inquadramento dell'epica post-tassiana). Fra i poemi (designati sin dal frontespizio con la dizione “poema eroico”) in cui l'argomento sacro diventa oggetto epico si segnalano: il *Rosario della Madonna* di Capoleone Ghelfucci, ristampato più volte nel primo ventennio del Seicento e *Le lagrime di Maria Vergine* (Bologna, appresso Sebastiano Bonomi, 1618) di Rodolfo Campeggi. Su questi poemi cfr. M. FAVARO, *Eroismo e codice epico nel 'Rosario della Madonna': poema eroico di Capoleone Ghelfucci*, in *La poesia umbra dell'età barocca*, a cura di J. Butcher, Nuova Prhomos, Città di Castello 2022, pp. 59-72 e R. FERRO, *Preghiera in forma di "Lagrime": per un quadro del microgenere poetico nell'età di Tasso e Marino*, in *La preghiera nella letteratura italiana*, a cura di M. Ballarini, S. Brambilla e P. Frare, IPL, Milano 2024, pp. 237-248.

In questa stagione nevralgica della nostra tradizione letteraria si colloca l'esperienza epico-eroica di Margherita Sarrocchi, poetessa di origini napoletane, precocemente integrata nel *milieu* culturale della Roma tardo rinascimentale e barocca³.

Sarrocchi decise di fondare il suo poema sulla lotta di liberazione albanese dal giogo turco-ottomano, guidata da Giorgio Castriota, detto Scanderbeg; un argomento storicamente accertato che offre raffronti sistematici con il contesto socio-politico contemporaneo: in un clima di lotta antiottomana che perdurava anche dopo l'effimero successo di Lepanto (1571) e che si sarebbe protratto fino alla battaglia di Vienna

³ Nonostante la disorganicità e lacunosità dei dati biografici pervenuti, la critica più recente, attraverso lo studio analitico di documenti d'archivio inediti, ha proposto una ricostruzione convincente dei suoi rapporti sociali e intellettuali, delineando con maggiore precisione la sua attività letteraria. Nata a Gragnano intorno al 1560, Sarrocchi, dopo la morte precoce di entrambi i genitori, sarebbe stata educata dal cardinale Guglielmo Sirleto (1514-1585), bibliotecario apostolico dal 1570. Inconsistenti i dati relativi agli anni della sua formazione: fonti antiche e repertori sette-ottocenteschi confermano rapporti con importanti eruditi dell'epoca (come Rinaldo Corso, che avrebbe segnato la sua formazione letteraria e Luca Valerio, precettore negli studi di aritmetica, geometria e astrologia) senza, tuttavia, fornire adeguati riscontri oggettivi. Sulla questione vd. M. MANDALÀ, «Donna dottissima [...] e d'ingegno acutissimo»: per una biografia di Margherita Sarrocchi, in «Studi sull'Oriente cristiano», XXVII, n. 1, 2023, pp. 108-112 e S. MAURIELLO, *Nello scrittoio di Margherita Sarrocchi*, in *L'Esprit des femmes*, Giornata di studi, (CESR, Tours, 17-18 ottobre 2024), a cura di S. Ferrara, E. Pierazzo, A. Touribil, Turnhout, Brepols, i.c.s.

Precoce sarebbe stato il suo estro letterario: Aldo Manuzio il Giovane nelle *Lettere volgari*, stampate a Venezia nel 1592, riferisce di una sua traduzione dal greco all'italiano del poemetto *Ero e Leandro* di Museo Grammatico, mentre Alessandro Tassoni nelle *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca*, loda un commentario petrarchesco che la poetessa avrebbe composto in giovane età; di queste opere, purtroppo, non è rimasta traccia. In merito vd. MANDALÀ, *Donna dottissima*, cit., pp. 113-116. Alla scrittura lirica Sarrocchi si dedicò con trasporto fino all'età matura: in una lettera del 1594 indirizzata ad Ascanio Colonna (ArchCol, Sezione IV, Corrispondenza), la poetessa confessa di essere impegnata nella revisione dei testi in vista di un'edizione a stampa; sfortunatamente, solo pochi di questi componimenti, pubblicati in sillogi e antologie dell'epoca, sono pervenuti. Sulla produzione lirica dell'autrice segnalò il puntuale e ben documentato lavoro di MAURIELLO, *Nello scrittoio di Margherita Sarrocchi*, cit. Noti i suoi rapporti con Torquato Tasso, Galileo Galilei e Giovanbattista Marino e con le famiglie più eminenti del tempo, soprattutto con i Colonna, vicini al marito Carlo Birago, nobile milanese con il quale si sposò alla fine degli anni Ottanta, e i Farnese. La data della sua morte (29 ottobre 1617) si ricava da un'indicazione di Johannes Albertus Franciscus Orbaan (ID., *Documenti sul barocco in Roma raccolti da J. A. F. Orbaan con sette tavole in fototipia*, Società alla Biblioteca Vallicelliana, Roma 1920, n° 291). Fu sepolta nella Basilica di Santa Maria sopra Minerva a Roma. Sulla data di morte della poetessa e sulle composizioni celebrative in suo onore vd. MANDALÀ, *Donna dottissima*, cit., pp. 152-155.

(1683), le gesta del principe e generale albanese furono, infatti, mitizzate, in modo da favorire l'identificazione con l'*Athleta Christi* dell'Occidente, lo strenuo difensore della fede cristiana minacciata dall'avanzata inarrestabile degli infedeli.

Le ricostruzioni storiografiche umanistico-rinascimentali, non prive di elementi favolistici, puntarono, dunque, sull'idealizzazione della figura di Scanderbeg, esempio edificante di forza, temperanza e liberalità, virtù tipiche del perfetto cavaliere: si pensi, per esempio, alla fortunatissima *Historia de vita et gestis Scanderbegi, Epirotarum Principis*, prima biografia in ordine di tempo sull'eroe albanese, composta dal canonico e umanista Marin Barleti (1460-1512), edita a Roma intorno al 1508, ma più volte ristampata e tradotta; o al *Commentario delle cose de Turchi, et del S. Georgio Scanderbeg, principe di Epyrro* di Demetrio Franco (1443-1525), tesoriere e segretario di Castriota; o ancora ai *Fatti e la vita di Scanderbeg* di Andrea Cambini e Paolo Giovio, acclusa ai *Commentari de le cose dei Turchi* (Venezia, 1541)⁴.

Questo il probabile retroterra cui Sarrocchi attinge per reperire i dati su cui istituire l'impalcatura storica della *Scanderbeide*, la sua opera di maggiore impegno, raffinata espressione dell'eroico seicentesco, della quale si apprezza una non trascurabile tensione innovatrice, ravvisabile non solo sul versante retorico-poetico, ma anche su quello ideologico⁵. Il poema, dopo una prima e parziale impressione (Roma, Lepido Faci, 1606) non autorizzata dall'autrice, ma incoraggiata dal non meglio noto Arrotato Academico Raffrontato, intento a esorcizzare il rischio di un possibile plagio⁶, fu

⁴ Su queste biografie cfr. G. GHETTI, *Giorgio Castriota Scanderbeg nella storiografia*, in «Shëjzat-Le Pleiadi», n. 12 (1-3), 1968, pp. 13-36; F. PALL, *Di nuovo sulle biografie scanderbegiane del XVI secolo*, in «Revedes Etudes Sud-Est Européennes», n. 9, 1971, pp. 91-106 e A. VACCARO, *Lo sviluppo degli studi su Giorgio Castriota Scanderbeg: dalle prime biografie alla storiografia recente*, in «Miscellanea di studi storici», n. 13, 2004-2005, pp. 173-248.

⁵ A tal proposito Serena Pezzini individua nella *Scanderbeide* un passaggio, con progressiva decostruzione del modello tassiano, dalla tradizionale «ideologia della conquista» a una più sfumata «ideologia dell'accoglienza», nell'ottica della quale, secondo la studiosa, si tende a disconoscere lo statuto della diversità, attraverso un processo capillare di riduzione dell'«alterità» in «identità». A tal proposito vd. S. PEZZINI, *Ideologia della conquista, ideologia dell'accoglienza: La Scanderbeide di Margherita Sarrocchi (1623)*, in «MLN», CXX, n. 1, 2005, pp. 190-222.

⁶ LA SCANDERBEIDE | POEMA HEROICO | Della Signora Margherita Sarrocchi. | DEDICATO | all'Ill^{ma} & Ecc^{ma} Sig.^{ra} D. COSTANZA | COLONNA SFORZA | Marchesa di Caravaggio. | CON PRIVILEGIO PER ANNI XX | IN ROMA, Appresso Lepido Facij, MDCVI. | CON LICENZA DE' SUPERIORI. La *princeps* consta di quattordici canti: i primi nove sono completi, il X e l'XI sono riassunti in una nota posta alla fine del IX canto, il XIII è assente, mentre il XIV risulta privo del finale. Nella dedicatoria a Costanza Colonna Sforza, marchesa di Caravaggio, l'accademico spiega dettagliatamente le ragioni che lo hanno spinto a

ristampato nel 1623, sempre a Roma, presso la stamperia di Andrea Fei, in una versione ampliata in ventitré canti, molto più organica sul piano linguistico e formale rispetto alla *princeps*, grazie all'impegno di Giovanni Latini, probabile nipote dell'autrice⁷.

Queste pagine, con l'auspicio di stimolare ulteriori sviluppi, intendono approntare una prima indagine dell'episodio della tempesta marina presente nel XIX canto (1-61), da cui possano emergere elementi utili per analizzare, anche in rapporto con la tradizione, la presenza e la funzione del motivo equoreo nel poema⁸.

L'episodio riveste nella *Scanderbeide* una funzione di primo piano,

pubblicare il poema senza il consenso dell'autrice: «Io ho sommamente desiderato d'essere servitore a V. S. d'effetti, sì come le sono et le sarò sempre e di volontà, ma non mi s'è appresentata mai occasione d'effettuare questo mio desiderio, se non hora che mi sono venuti in mano alcuni canti della *Scanderbeide*, poema heroico della signora Margherita Sarrocchi. Mi è parso quantunque senza saputa di lei mandarli alla stampa, sì perché il poema, per l'eloquenza et per l'eruditione lo merita, sì ancora perché ho visto et inteso che molti che l'hanno letto et sentito si sono appropriate diverse sue inventioni et concetti, et se bene dall'opera ciascheduno apertamente vedrà che l'inventrice di cose maggiori più facilmente ha possuto ritrovare et fare le minori, nondimeno ho voluto con stamparle far riuscir vana a questi tali quella fiducia che eglino hanno presa co' l darsi a credere che non si potesse mai stimare dal mondo ingegno d'una donna essere stato di ciò inventore e facitore».

⁷ LA SCANDERBEIDE | POEMA HEROICO | DELLA | SIG.^{RA} MARGHERITA | SARROCCHI | ALLA PRINCIPESSA D. GIULIA DA ESTE. | DAL SIG. GIOVANNI LATINI | Con Privilegio della Santità di Nostro Signore, del Rè di Spagna, | e de' Precncipi d'Italia, dato alla Stampa | IN ROMA, Per Andrea Fei. MDCXXIII. | CON LICENZA DE' SUPERIORI. Per la tradizione testuale del poema e per un'analisi del ruolo svolto dai vari personaggi coinvolti in questa intricata vicenda editoriale vd. M. MANDALÀ, «Io vorrei che la [lingua] fusse toscana più che fusse possibile»: preliminari all'edizione critica de 'La Scanderbeide' di Margherita Sarrocchi, in «Studi sull'Oriente Cristiano», 27, 2, 2023, pp. 105-161, in particolare pp. 124-154.

⁸ *Topos* epico per eccellenza la tempesta si ritrova in tutti i maggiori poemi greci e latini (OMERO, *Odissea*, V, 291-425; VIRGILIO, *Eneide*, I, 81-156, III, 192-208 e V, 685-699; OVIDIO, *Metamorfosi* I, 262-273; XI, 474-572; *Fast.* III, 585-600 e *Tristia* I, 2; LUCANO, *Pharsalia* V, 560-676; SILIO ITALICO, *Punica* XVII, 236-291 e VALERIO FLACCO, *Argonautica*, I, 574-656; VIII, 318-384) e italiani, si pensi, per esempio, a L. PULCI, *Morgante*, XX, 31-57, M.M. BOIARDO, *Innamoramento de Orlando*, III, IV, 1-7, L. ARIOSTO, *Furioso*, II, 28-30; XVIII, 141-145, XIX, 43-53 e XLI, 8-24), DANESE CATANEO, *Peregrinaggio di Rinaldo*, I, 51-60 e *Marfisa*, IX, 65-74 e T. TASSO, *Rinaldo*, X, 36-64. La bibliografia sull'argomento è vastissima, ma cfr. almeno G. PONTE, *Un esercizio stilistico dell'Ariosto: la tempesta di mare nel canto XLI del Furioso*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, a cura di C. Segre, Feltrinelli, Milano 1976, pp. 195-206, M. DI MAIO, *Tempeste e naufragi*, in *La letteratura del mare*, Atti del Convegno di Napoli, (13-16 settembre 2004), Salerno, Roma 2006, pp. 199-214, M. DOMENICHELLI, *Utopie marine, viaggi, naufragi, isole*, in *La letteratura del mare*, cit., pp. 183-198, T. BIGGS – J. BLUM, *Sea-storms in ancient epic*, in *Structures of Epic Poetry*, a cura di C. Reitz e S. Finkmann, 2019, vol. II, pp. 125-167.

dal momento che costituisce l'espedito offensivo delle forze del male di maggior impatto sul piano narrativo, il solo mezzo attraverso cui differire lo scioglimento del nodo. A tal proposito, va rilevata la quasi assoluta assenza nel poema della dialettica dicotomica fra Inferno e Cielo, su cui si fonda la *Liberata* di Tasso: le forze infernali risultano, in effetti, fiacche, irresolute, chiaroscurali, come lo stesso Satana, «un antagonista 'senza voce,' privo del diritto all'elaborazione di un discorso a sé», destituito di una «posizione antagonista strutturata», e incapace, per queste ragioni, di indire un concilio infernale equivalente a quello presentato nel IV canto del poema gerosolimitano⁹. Ciò determina anche l'obliterazione dal tessuto del racconto della tradizionale figura della maga incantatrice: una scelta controcorrente che segna uno scarto netto non solo rispetto al modello della *Liberata*, ma anche nei confronti della produzione post-tassiana, generalmente disposta ad accogliere «l'eredità di Armida»¹⁰.

Al suo posto, nella *Scanderbeide*, si ritrova il mago Zabadeo, che pur essendo investito della medesima funzione di «disturbo dell'impresa», non sembra aderire incondizionatamente, in controtendenza con la *Liberata* e con la linea maggioritaria della tradizione epica secondo cinquecentesca¹¹,

⁹ PEZZINI, *Ideologia della conquista*, cit., p. 216. Come è noto il concilio infernale nella *Liberata*, costituisce un importante snodo narrativo. Lo suggerisce Tasso nella nota lettera dell'estate del 1576 indirizzata a Orazio Capponi: «Da questo canto, quasi da fonte, derivano quasi tutti gli episodi» cfr. T. TASSO, *Lettere*, a cura di C. Guasti, Le Monnier, Firenze 1852-1855, vol. I, lett. n° 82, pp. 198-212, a p. 205, ma vd. anche ID., *Favola della Gerusalemme*, in C. MOLINARI, *La revisione fiorentina della "Liberata" (a proposito del codice 275 di Montpellier)*, in «Studi di Filologia italiana», LI, 1993, pp. 181-212, a p. 208. Sul meraviglioso nella *Liberata* e in generale nel poema cinquecentesco vd. G. BALDASSARRI, «Inferno» e «cielo». *Tipologia e funzione del «meraviglioso» nella «Liberata»*, Bulzoni, Roma 1977. Per la citazione vd. PEZZINI, *Ideologia della conquista*, cit., p. 216.

¹⁰ Su questo aspetto vd. PEZZINI, *Ideologia della conquista*, cit., pp. 215-218. Sull'importanza delle macchinazioni di Armida vd. la lettera del 15 aprile 1575 inviata da Tasso a Scipione Gonzaga: «La contenzione in se stessa e le arti di Armida son *ex arte*, come quelle che procedono da un fonte, cioè dal consiglio infernale, e tendono a un fine medesimo e principissimo, ch'è il disturbo dell'impresa» cfr. T. TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Fondazione Pietro Bembo, Milano 1995, lett. V, pp. 30-31.

¹¹ Oltre alla *Liberata* vanno citati almeno altri due poemi che attribuiscono un ruolo di primo piano allo scontro tra Inferno e Cielo: mi riferisco all'*Amor di Marfisa* di Danese Cataneo e alla *Vittoria della lega* di Tommaso Costo che opera una convincente commistione. Le scelte narrative di questi due autori segnano uno scarto rispetto alla tradizione precedente: si pensi, per esempio, alla caotica angelologia (due schiere paritarie di angeli governati da un Dio irresoluto e umorale) proposta da Giangiorgio Trissino nell'*Italia liberata da' Goti* e alla risemantizzazione della mitologia classica proposta da Giovan Battista Giraldo nell'*Ercole* e da Francesco Bolognetti nel *Costante*. A tal proposito cfr. R. BRUSCAGLI, *Vita d'eroe: L'Ercole del Giraldo*, in *Studi cavallereschi*,

a un superiore piano diabolico; egli esegue, piuttosto, in modo indolente le disposizioni del sultano Amuratte, che in una lettera gli chiede di scatenare, con l'ausilio delle sue arti magiche, una violenta tempesta che possa arrestare l'avanzata degli alleati di Scanderbeg, ormai prossimi alle coste dell'Epiro¹².

Il mago risiede in una remota e solitaria dimora situata nella zona di confine tra la Fenicia e l'isola di Cipro (*Scanderbeide*, XIX, 1, 1-4). Per raggiungere il suo «albergo», è necessario percorrere un sentiero rupestre («petroso calle»), non distante dal lido, che costeggia un «verdeggiante monte» dall'aspetto minaccioso, attorniato da due alte rupi che impediscono alla luce solare di filtrare. Sulla sommità («le fiorite cime») si estende a perdita d'occhio una «pianura soave» che allevia la fatica («piede lasso») del viaggiatore:

[...] pianura soave il piede lasso
 ristora, giunto a le fiorite cime.
 Fa grata sede più d'un vivo sasso,
 più d'un arbor ancor folto e sublime,
 con ombra densa al Sol toglie la luce,
 e diletto e orror insieme adduce.

D'arbori chioma non men folta e verde,
 il dorso anco a le rupi adorno rende,
 e in cotal guisa l'una e l'altra inverde
 monti e inver d'esse ciascun monte pende,
 che intrecciando le frondi il Sol vi perde
 la luce, ond'al meriggio incerto splende
 sovra a la valle a cui le frondi fanno
 ombra maggior quando più luce l'anno.

(*Scanderbeide*, XIX, 3, 3-8 – 4)

SEF, Firenze 2003, pp. 145-166; A.N. MANCINI, *Funzione e tattica del meraviglioso nel «Costante» di Francesco Bolognetti*, in *Studies in the Italian Renaissance. Essays in Memory of Arnolfo B. Ferruolo*, a cura di G. Biasin, A. N. Mancini, N. J. Perella, Sen, Napoli 1985, pp. 181-207; A. QUONDAM, *La poesia duplicata. Imitazione e scrittura nell'esperienza del Trissino*, in *Atti del convegno di Studi su G. Trissino (Vicenza, 31 marzo – 1 aprile 1979)*, a cura di N. Pozza, Accademia Olimpica, Vicenza 1980, pp. 67-109, a pp. 93-95; C. GIGANTE, *Un'interpretazione dell'Italia Liberata dai Goti*, in *Esperienze di filologia cinquecentesca*, Salerno, Roma 2003, pp. 80-95 e A. CHIARELLI, *La penna dello scultore. La produzione epico-eroica di Danese Cataneo*, Ledizioni, Milano 2024, pp. 87-98.

¹² Di seguito il testo della lettera inviata da Amuratte a Zabadeo: «Le sue preghiere in carta a lui fur queste: / «Tu che sforzi natura, e gli elementi / commovi, prega [correggo così il «prego» dell'originale] i nemi e le tempeste, / le saette nel Ciel, ne l'onde i venti, / onde l'armata a noi nemica reste / assorta e i suoi guerrier di vita spenti. / Scoglio o flutto la rompa e la sommerga, / o turbo la divida e la disperga»» (*Scanderbeide*, XIX, 9).

Al centro esatto della valle è collocato un tavolo marmoreo di forma quadrata, che il mago utilizza per esercitare le sue abilità magiche:

Di fino marmo in mezzo ha quadra mensa
la valle e seggi pur di marmo intorno,
ove si ciba il mago, ove dispensa
ne l'ardente stagione il più del giorno.
Di lungi appar da nube oscura e densa
cinto mai sempre l'imo suo soggiorno.
Qui l'empio, al suon de l'essecrabil note,
i venti ferma, e le montagne scote,

spezza i sepolcri e con mirabil possa
par tragga l'alme dal Tartareo luogo.
Con esse i corpi estinti e l'ignud'ossa
uscir tepidi fa dal freddo rogo,
dal gemer l'aria e da l'urlar percossa
de l'orrend'ombre de l'eterno fuoco
s'ode ecco al suo imperar, ecco si vede
venir, ritrar obediante il piede.

Già fuga da le nubi il folto oscuro,
e rende al Ciel l'almo splendor primiero,
già gli ricopre il suo bel volto puro
d'un nembo più caliginoso e nero.
Ond'a l'età vetusta a quel ch'Arturo
E i suoi famosi le gran lodi diero,
tacciasi ch'assai fu costui maggiore,
e ben n'udì il tiranno [Amuratte] il gran valore.

E perché a le spelonche oscure e sole
a colli aprichi in luogo ermo e selvaggio
la caterva infernal invocar suole,
osservar de le stelle il moto e 'l raggio,
[...]

(*Scanderbeide*, XIX, 5, 7-8 – 7, 1-4)

Queste ottave presentano una forte vicinanza con il noto episodio della *Liberata* in cui Ismeno, stregone della corte di Aladino, si prepara a richiamare gli spiriti infernali. Riporto di seguito le consonanze lessicali più rilevanti:

[...] l'empio, *al suon de l'essecrabil note*,
i venti ferma, e le montagne scote.

Spezza i sepolcri e con mirabil possa
par *tragga l'alme dal Tartareo luogo*.
Con esse i corpi estinti e l'ignud'ossa
uscir tepidi fa dal freddo rogo,
dal gemer l'aria e da l'urlar percossa
de l'orrend'ombre de l'eterno fuoco
s'ode ecco al suo imperar, ecco si vede
venir, ritrar obediante il piede.

[...]

E perché a le spelonche oscure e sole
a colli aprichi in luogo ermo e selvaggio
la caterva infernal invocar suole,
osservar de le stelle il moto e 'l raggio,

[...]

(*Scanderbeide*, XIX, 5, 7-8 – 6; 7, 1-4)

[...]

soletto Ismeno un dì gli s'appresenta:
Ismen che *trar di sotto ai chiusi marmi*
può corpo estinto, e far che spiri e senta,
Ismen che *al suon de' mormoranti carmi*
sin nella reggia sua Pluton spaventa,
e i suoi demon negli empi uffici impiega
pur come servi, e gli discioglie e lega.

[...]

ed or *dalle spelonche, ove lontano*
dal vulgo essercitar suol l'arti ignote

[...]

(*Gerusalemme liberata*, II, 1, 2-8 – 3, 1-7)

Come si può constatare, le due scene indugiano sul potere evocativo del linguaggio magico, con particolare attenzione ai campi semantici del *murmur* e del *susurrus*, generando un «messaggio linguistico» privo di implicazioni sociali¹³. Zabadeo, tuttavia, non presenta la complessità psicologica e le sfaccettature caratteriali di Ismeno: alla natura di reietto del mago tassiano, capace di esercitare un controllo assoluto e discrezionale sui demoni infernali, si aggiungono, infatti, una serie di abilità accessorie (telepatia, preveggenza e divinazione), una gamma eterogenea di interessi scientifici (*arcana naturae*, chimica degli esplosivi etc.) e, soprattutto, il suo ambiguo *status* di apostata che non gli consente di liberarsi del tutto dai residui della fede che ha rinnegato («Questi or Macone adora, e fu cristiano, / ma i primi riti anco lasciar non pote»); peculiarità che non trovano riscontro nella figura di Zabadeo¹⁴.

L'importanza del personaggio di Zabadeo risiede segnatamente nel compito che è chiamato a svolgere e nella profonda connessione che riesce a creare tra i demoni da lui evocati e l'insorgenza della tempesta: a loro è

¹³ A tal proposito vd. quanto sostenuto da Fabio Giunta a proposito degli incantesimi di Ismeno in F. GIUNTA, *Magia e storia in Torquato Tasso*, Unicopli, Milano 2012, pp. 75-78.

¹⁴ Sulla figura di Ismeno e sulla presenza della tipologia del mago nell'epica cinque-seicentesca cfr. l'appena citato GIUNTA, *Magia e storia in Torquato Tasso*, cit., A. CHIARELLI, *La scienza incerta. Il magismo nel Messaggiere e nella Liberata di Tasso*, in «*Al suon de mormoranti carmi*». *Magia e scienza nell'epica tra Cinque e Seicento*, a cura di T. Artico e A. Chiarelli, Vecchiarelli, Roma 2019, pp. 41-55 e F. SAMARINI, *I nipoti di Ismeno: per una genealogia di maghi nell'epica del Seicento*, in «*Al suon de mormoranti carmi*», cit., pp. 137-163.

affidato, infatti, il compito di sovvertire gli equilibri naturali, di risvegliare la potenza latente dei venti e il furore delle forze occulte che riposano nelle profondità marine.

Il rituale magico di Zabadeo, descritto con cavillosità tecnica¹⁵, preconizza un disastro imminente, ma prima di descriverne gli effetti, la narrazione si sposta, con un salto prospettico, sul porto da cui la flotta alleata si appresta a solcare, un paesaggio marino idilliaco, luminoso, pervaso da vivaci cromatismi, che crea un evidente contrasto tonale con le ottave precedenti e con quelle successive:

La fida armata ogni suo legno avea
già sciolto al suo camin dal lito ameno.
Lieta del suo candor l'Alba ridea,
specchiandosi entro al bel ceruleo seno:
del Ciel l'imgo il mar puro rendea,
del mar l'imgo emulo il Ciel sereno,
onde la terra ornar sembrava allora
doppio mar, doppio Cielo e doppia Aurora.

A le cadenti ruggiadose brine,
emule l'onde rotte alzan le spume,
mentre ingemma l'Aurora il suo bel crine,
e scuote in parte il cristallino lume.

(*Scanderbeide*, XIX, 20 – 21, 1-4)

L'inizio del viaggio per mare è segnato dalla descrizione dell'Alba, in cui si ravvisa l'assenza del *topos* 'matrimoniale' omerico e virgiliano – nella prospettiva del quale l'Aurora è rappresentata mentre si allontana dal *croceum*

¹⁵ «In tanto sussurrò note sommesse / con essecrabil rito al ministero / prendendo verga a la cui cima impresse / la testa e 'l petto d'un marin destriero. / Circondò i fossi e 'l parlar indi espresse, / alzando grido al Ciel orrendo e fiero: / «Aprite, aprite le Tartaree porte, / principi voi del pianto e de la morte. | Voi ombre e voi che l'alme più nocenti / cocete in fiamme e accocate in fumi, / ch'al regno giù de le perdute genti / de i fossi eterni ministrare i fiumi. / Voi, anco voi, che le procelle e i venti / de i gran campi de l'aere o sacri numi / movete, e i tuoni e le saette atroci / correte obediendi a le mie voci. | [...] [...] / inferi aprite voi le porte interne / del mar profondo al boreal furore, / ond'egli più gorgoglia, onde più fragne / a guisa ora di valli or di montagne [...] Onde appaia il valor debile e infermo / del lor Dio morto e le lor leggi immonde, / e quanto è il vostro Pluto a lui sovrano, senta per voi quel volgo ignaro e vano» (SARROCCI, *Scanderbeide*, XIX, 14-15 – 17, 5-8 – 18, 5-8). Il passo denota, come si può vedere, una buona conoscenza dei rituali negromantici e divinatori da parte di Sarrocchi che sarebbe interessante studiare in modo circostanziato: vari erano, infatti, i repertori in cui reperire informazioni in merito, come, per esempio, il noto e più volte ristampato *Disquisitiones magicæ* dell'umanista e teologo fiammingo gesuita Martin del Rio (1551-1608).

cubile del marito Titone – a fronte di una spinta al rinnovamento del tema sul modello delle *Metamorfosi* di Ovidio, variamente ripreso in epoca umanistico-rinascimentale, che per primo propone una personificazione elegiaca della bella dea priva di riferimenti e accenni al suo legame nuziale¹⁶.

Nei versi della *Scanderbeide* l'Aurora è, infatti, descritta come una fanciulla candida e ridente («lieta del suo candor l'Alba ridea») nell'atto di acconciarsi le chiome («ingemma l'Aurora il suo bel crine») e di specchiarsi nel mare («ceruleo seno»): immagine di intonazione lirica, forse memore del madrigale tassiano *Ecco mormorar l'onde* («ecco già l'alba appare / e si specchia nel mare»), da cui deriva un lambiccato gioco di specchi («del Ciel l'imgo il mar puro rendea, / del mar l'imgo emulo il Ciel sereno»), una duplicazione degli elementi naturali («onde la terra ornar sembrava allora / doppio mar, doppio Cielo e doppia Aurora») che sembrano compartecipare alle vicende dei personaggi e agevolare l'impervio itinerario che la flotta si accinge a percorrere¹⁷.

Il lirismo dell'affresco è acuito dal riferimento al mare increspato dall'Aurora, dettaglio già presente nelle *Argonautiche* (I, 310-314) di Valerio Flacco¹⁸, qui delineato da una duplice similitudine fluviale:

S'increspa a l'aure lievi e mattutine
placido il mar qual de la Sonna il fiume,
fiume c'ha l'onda sua sì lenta e cheta,
ch'in qual parte ei se 'n corra a l'occhio il vieta,

over simile a la stagione acerba
de l'Adige appo al campo immenso appare,
a punto allor che giovanetta l'erba,
Zefir soave più fa tremolare.
D'azzurri e bianchi fior, ch'in grembo serba,
vagli ha color così tranquillo il mare,
anzi dirai, mentre da lunge il miri,
l'onde e le spume in lui perle e Zaffiri.
(*Scanderbeide*, XIX, 21, 5-8 – 22)

¹⁶ Sull'innovazione operata da Ovidio vd. C. MONTUSCHI, *Aurora nelle Metamorfosi di Ovidio: un topos rinnovato, tra epica ed elegia*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 41, 1998, pp. 71-125.

¹⁷ Sul madrigale *Ecco mormorar l'onde* e sul tema dell'alba nella lirica rinascimentale cfr. A. DANIELE, *Lettura di un madrigale tassiano*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXLIX, n. 466-67, 1972, pp. 349-62, quindi S. RITROVATO, «*Ecco mormorar l'onde*». *Un esercizio di lettura*, in «Italiq», XV, 2012, pp. 195-214.

¹⁸ «Minyas simul obtulit omnes / Alma nouo crispans pelagus Tithonia Phoebos. / Discurrunt transtris; hi celso cornua malo / Expediunt, alii tonsas in marmore summo / Praetemptant, prora funem legit Argus ab alta».

Il parallelismo con le acque del fiume *Saône* («Sonna»), il principale affluente di destra del Rodano, è impiegato per restituire l'immagine dell'insolita piatezza del mare: la notizia è desunta dal *De bello Gallico* (I, 2) di Cesare, secondo cui tale fiume, anticamente chiamato *Arar*, ubicato tra il territorio degli Edui e quello dei Sequani, scorreva tanto lentamente da rendere impossibile stabilire la direzione della corrente («Flumen est Arar, quod per fines Haeduorum et Sequanorum in Rhodanum influit, incredibili lenitate, ita ut oculis in utram partem fluat iudicari non possit»). Il ricorso all'opera cesariana, la cui fortuna nel Cinquecento è testimoniata dal volgarizzamento di Francesco Baldelli, poeta e accademico degli Umorosi di Bologna, e dalla successiva edizione illustrata di Andrea Palladio, costituisce un chiaro indizio della poliedricità degli interessi di Sarrocchi, che sembra interessata ad approdare, attingendo ad una vasta gamma di testi fra loro eterogenei, all'esito più raffinato e meno prevedibile¹⁹.

La comparazione con l'Adige intensifica, invece, i vivaci effetti cromatici delle acque: i periodi di piena del fiume, infatti, si verificano solitamente in primavera («stagione acerba»), quando il vento («Zefir») muove delicatamente l'erba «giovinetta» e i fiori, i cui colori variano dal bianco perlato all'azzurro zaffiro, creano delle sfumature di colore del tutto simili a quelle del «spume» del mare qui descritte.

L'equilibrio idilliaco dello scenario marino è frantumato dal sopraggiungere dalla «turba innumerabil» dei «rei demon»: il mare diventa burrascoso e le onde, definite «superbe» per le anomale dimensioni raggiunte, nel cadere rumoreggiano («fremon»). Una forte caligine ricopre il cielo («e l'aere di caligine coperta, [...] che del Ciel non riman parte scoperta») e i turbini, lasciando il loro «carcer tetro»²⁰, si scatenano nel mare, rovesciando «sossopra i flutti» (*Scanderbeide*, XIX, 24-25).

A questo punto, Sarrocchi, in linea con il repertorio formulare omerico²¹, che registra una larga fortuna nella letteratura pre e post-ariostesca e, soprattutto, nell'epica regolare del secondo Cinquecento (si pensi, per esem-

¹⁹ Questi, rispettivamente, i titoli dei due volgarizzamenti: *I commentari di Caio Giulio Cesare tradotti da Francesco Baldelli* (in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1570) e *I commentari di C. Giulio Cesare, con le figure in rame de gli alloggiamenti, de' fatti d'arme, delle circonuallationi delle città, & di molte altre cose notabili descritte in essi. Fatte da Andrea Palladio per facilitare a chi legge, la cognition dell'istoria* (In Venetia, appresso Pietro de' Franceschi, & nepoti, 1575).

²⁰ «carcer tetro» è sintagma petrarchesco («tanti spirti e sí chiari in carcer tetro» cfr. PETRARCA, *Triumphus cupidinis*, IV) ripreso anche da Tasso («Suonano i gran palagi, e i tetti adorni, / Di canto: io sol di pianto il carcer tetro / Fo risonar» cfr. TASSO, *Rime*, 711).

²¹ Il riferimento è a *Odissea*, V, 295-296: «Insieme Euro e Noto piombarono e Zefiro che soffia violento, / e Borea figlio dell'etere, che il gran flutto rovescia».

pio, all'*Italia Liberata da' Goti* di Trissino)²², elenca i venti che si abbattono fragorosamente sul mare: da un lato il Volturmo (vento che spira da sud-est, dai romani considerato nocivo per gli alberi da frutto e per i vigneti, e per questo motivo scongiurato nel periodo dei *Volturnalia*²³), si scontra contro il Favonio, vento occidentale della Grecia; mentre dal lato opposto l'Aquilone, vento di tramontana proveniente da nord-est, guerreggia contro il Noto, pericoloso vento del sud, «d'orrore armato» (*Scanderbeide*, XIX, 26).

All'avvicinarsi della bufera, i naviganti sono sopraffatti dal terrore, mentre «nubi dense d'ogn'intorno sorte» rivestono di un folto strato il cielo, impedendo il passaggio della luce e avvolgendo il mare di una «notte profonda, oscura» (*Scanderbeide*, XIX, 27). Un curioso elemento di *variatio* rispetto al modello omerico è costituito dal ruolo attribuito al nocchiero. Nell'*Odissea*, Ulisse decide deliberatamente di non prestar fede agli avvertimenti del più esperto marinaio, mentre nel poema di Sarrocchi le sue parole sono «mal intese», perché coperte dal fragore generale, e ogni membro dell'equipaggio cerca di salvarsi, con scarsi risultati, ricorrendo alle proprie conoscenze nautiche:

[...]
 comanda il buon nocchier per trovar scampo,
 ma le sue note mal intese sono,
 che ne l'aereo e ne l'ondoso campo,
 sparso e confuso è de le voci il suono.
 Tuona il ciel sopra e 'l mar di sotto geme,
 e 'l vento in mezzo orribilmente freme,

pur ciascun paventando il rischio estremo,
 ciascun prudente al prò commune attende.
 Altri ritira a sé da l'onda il remo,
 rinforza i lati offesi e gli difende
 la vela c'ha maggior l'arbor supremo,
 altri ripiega e la minor distende,
 altri anco l'acqua, onde già il legno abbonda,
 votar s'affretta e rende l'onda a l'onda.

²² Sulla riscrittura trissiniana dell'episodio della tempesta omerica vd. P. PECCI, *La "novella strada" del poema epico rinascimentale: Gian Giorgio Trissino e "La Italia liberata da' Goti"*, tesi di dottorato discussa nell'a.a. 2015/2016 presso l'Università di Padova, relatore F. Tomasi, pp. 85-87.

²³ Aulo Gellio (*Notti Attiche*, II, 22), seguendo l'opinione di Favorino di Arles, filosofo e sofista dell'età di Adriano, precisa che il Volturmo è il terzo vento che spira dall'oriente d'inverno, quindi corrispondente all'odierno Scirocco. Sulla questione cfr. anche SENECA, *Naturales quaestiones*, V, 16 e PLINIO, *Naturalis historia*, XVIII, 117.

Vana ogn'industria, ogn'arte lor riesce
 sì 'l mar e 'l vento e 'l Ciel guerreggia fiero.
 (*Scanderbeide*, XIX, 28, 2-8 – 30, 1-2)

Gli elementi naturali agiscono senza una logica apparente: il cielo, «disfatto in pioggia», abbandona il suo «impero» per riversarsi nel mare, innescando una catena di giganteschi flutti che sollevano in alto le navi, tanto che i loro alberi («antenne») sembrano toccare, «con la loro cima», il cielo (*Scanderbeide*, XIX, 30-31). Dell'equipaggio della flotta alleata fa parte anche Amerigo Vespucci («Americo»): un evidente anacronismo di Sarrocchi, dal momento che l'esploratore fiorentino, nato il 9 marzo 1454, avrebbe avuto, al tempo degli eventi narrati, poco più di dieci anni. La scelta, come osserva Rinaldina Russell, potrebbe derivare da motivi encomiastici, in nome dei quali la poetessa avrebbe potuto decidere di includere nel suo poema nomi di personaggi vicini, per estrazione o parentela, a membri in servizio presso la corte romana, che non parteciparono alla guerra per la liberazione dell'Albania²⁴.

In ogni caso la presenza di Americo non apre la strada alla celebrazione delle nuove scoperte geografiche, tema presente, in forma di *excursus* o di profezia, nelle ottave del *Furioso* (XV, 18-36) – in cui si allude alle imprese di Vasco da Gama e di Cristoforo Colombo, definiti «nuovi Argonauti e nuovi Tifi» – nelle stanze tassiane in cui la Fortuna profetizza a Carlo e Ubaldo, in viaggio verso le Isole Fortunate, la scoperta del Nuovo Mondo (*Liberata*, XV, 24-32) e nell'*Adone* (X, 42-46) di Marino, successivamente ripreso in un ciclo di poemi specificatamente dedicati all'argomento²⁵.

²⁴ Sulla questione vd. M. SARROCCI, *Scanderbeide. The Heroic Deeds of George Scanderbeg, King of Epirus*, traduzione di R. Russell, University of Chicago Press, Chicago 2006, p. 30.

²⁵ Fra questi poemi si cita: *Il Mondo nuovo* (1596) di Giovanni Giorgini; i due poemi neolatini *De navigatione Christophori Columbi* (1581) di Lorenzo Gambara e *Columbeidos libri priores duo* (1585) di Giulio Cesare Stella; *Il Colombo* di Giovanni Villifranchi (1602); *L'America* di Raffaele Gualterotti (1611) e *Il Mondo Nuovo* di Tommaso Stigliani, pubblicato per la prima volta nel 1617, in venti canti, a Piacenza, per i tipi di Alessandro Bazacchi, e nel 1628 in trentaquattro canti. Sulla questione cfr. T. CIRILLO, *La scoperta dell'America nei letterati meridionali tra Cinque e Seicento*, in *Il Nuovo Mondo tra storia e invenzione: l'Italia e Napoli*, Bulzoni, Roma 1990, pp. 203-233; S. ZATTI, *Nuove terre, nuova scienza, nuova poesia: la profezia epica delle scoperte*, in *L'ombra del Tasso*, Bruno Mondadori, Milano 1996, pp. 146-207; L. BOCCA, *La scoperta dell'America nell'epica italiana da Tasso a Stigliani*, in *La letteratura degli italiani. Rotte, confini, passaggi*, a cura di A. Beniscelli, Q. Marini, L. Surdich, Università degli Studi di Genova, Online: https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-degli-italiani-rotte-confini-passaggi/Bocca%20Lorenzo_1.pdf e G. DELL'AQUILA, «D'occulte terre altro emispero»: *viaggio e conquista nell'epica secentesca*, in «Fabrica Litterarum Polono-Italica», II, 2023, pp. 1-20.

Sarrocchi si limita, infatti, a un rapido accenno al viaggio del navigatore («il qual poi de la terra / corse il cerchio maggior con lieve pino»), per poi innestare l'episodio della morte del marinaio Giacinto, modellato sulla vicenda virgiliana dell'annegamento del giovane Palinuro, timoniere di Enea (*Eneide*, V, 816-871):

Vortice procelloso in tanto afferra,
e de la poppa a capo in giù supino
gli assorbe avanti a gli occhi il pro' Giacinto,
benché di funi intorno a i fianchi accinto.

Giacinto, un suo nocchier, ch'a lui, d'ingegno
più d'altro esperto, caro più d'altro era,
con cui sperava sol nel salso regno
parte girar de la terrena spera.
(*Scanderbeide*, XIX, 32, 5-8 – 33, 1-4)

Americo avverte del pericolo gli altri membri dell'equipaggio, i quali, pur attenendosi alle sue istruzioni, sono sopraffatti dalla forza della burrasca: l'albero maestro si spezza e la prua «si piega a l'onde e non fa più contrasto» (*Scanderbeide*, XIX, 33-34). La tempesta miete molte vittime (XIX, 33-34), tutti appaiono disorientati, ma il cardinale Giuliano Cesarini, legato di papa Eugenio IV, dopo aver radunato un gran numero di guerrieri, aver indossato abiti cerimoniali («sacerdotal vestito e sacro manto»), in atteggiamento pietoso («pietoso in guisa tal»), invoca l'aiuto di Dio: si tratta, anche in questo caso, di un evidente errore cronologico, in quanto il cardinale perse la vita nella battaglia di Varna (10 novembre 1444), dunque molto prima dell'impresa di Scanderbeg.

La preghiera (XIX, 43-51), in linea con un consolidato modulo epico, garantisce la felice risoluzione della vicenda, con un interessante riferimento all'episodio di derivazione biblica di Giona nel ventre della balena (*Giona* 2, 1-2 e *Matteo* 12, 40):

Ne l'ampio ventre de la gran balena,
salvi il profeta tuo da l'onda infesta,
onde a mal grado suo faccia palese
a l'iniqua città sue gravi offese.

Lui mandasti a salvar popolo rio,
a salvar giusto re van queste vele,
onde pagar de' suoi misfatti il fio
debba nemica a te setta infedele.
(*Scanderbeide*, XIX, 47, 5-8 – 48, 1-4)

La vicenda è nota: il profeta Giona, figlio di Amittai, è designato da Dio per convertire la città di Ninive, ma egli, contravvenendo alle sue indicazioni, salpa sulla prima nave e si dirige verso il porto di Tarsis, situato nella direzione opposta; la sua nave, per volere di Dio, è così investita da una violenta tempesta: i compagni, individuata in Giona la ragione dell'ira divina, lo gettano in mare, dove è inghiottito da un grosso pesce²⁶. L'episodio lascia traccia, come è stato notato, in alcuni poemi di primo Cinquecento: mi riferisco ai *Triumph di Carlo* (1535) di Francesco dei Lodovici, in cui si registra una fedele riscrittura dell'ipotesto sacro, ai *Cinque Canti* di Ariosto e alla *Morte del Danese* (1521) di Cassio di Narni, nei quali, invece, la memoria biblica è tralasciata per aderire al modello fornito dalla *Storia vera* di Luciano, in cui il ventre della balena si trasforma in un microcosmo²⁷. Nel passo della *Scanderbeide* il *topos* si risolve, purtroppo, in un mero richiamo allusivo alla vicenda: un'occasione mancata per la poetessa che avrebbe potuto dialogare criticamente con la tradizione. Sarrocchi, invece, si appresta a chiudere frettolosamente e in maniera convenzionale l'episodio con una preghiera di Giuliano il quale chiede a Dio di salvare lui e il suo equipaggio, rammentando l'importanza dell'impresa da compiere; i naviganti colpiti dalla tempesta sono, infatti, fedeli che intendono contrastare i miscredenti e che promettono, in caso di salvezza, di digiunare in suo onore:

senza Bacco gustar, né Cerer vuole
 ciascun intero orar quel santo giorno,
 che del tuo figlio celebrar si suole
 l'ingiusta morte e 'l volontario scorno.
 E fra turba divota ascoso il Sole,
 con rozo manto e roza fune intorno,
 da flagelli egli stesso in te conversi
 del proprio sangue aver gli omeri aspersi.
 (*Scanderbeide*, XIX, 50)

L'indagine delle modalità di riuso del *topos* epico della tempesta nella *Scanderbeide* ha messo in evidenza, in primo luogo, la funzione di primo

²⁶ Il motivo è frequente anche in testi agiografici e nelle narrazioni mitiche greche vd. A. ANGELINI, *Inghiottiti e inghiottitori: di alcuni mostri nel mito antico*, in *Zoomania. Animali, ibridi, mostri nelle culture umane*, a cura di C. Franco, Protagon, Siena, Santa Maria della Scala 2007, pp. 1-17.

²⁷ Per un'analisi dell'episodio nei poemi citati vd. F. CONSELVAN, *Il cavaliere inghiottito. Il racconto esemplare di Giona nei poemi cavallereschi di primo Cinquecento* ([https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Conselvan%20\(Ardissino_Selmi\).pdf](https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Conselvan%20(Ardissino_Selmi).pdf)).

piano rivestita dall'episodio all'interno della narrazione: rappresenta, infatti, la manovra offensiva infernale che più incide sulla narrazione, differendo di fatto lo scioglimento del nodo drammatico. Si è poi posto l'accento sulla mancanza nel poema della dicotomia Inferno e Cielo che governa la *Liberata* di Tasso: una soluzione che determina, come si è visto, l'obliterazione della tradizionale figura della maga incantatrice, con conseguente delega della funzione di «disturbo dell'impresa» al mago Zabedeo, figura fiacca, capace solo di eseguire in modo indolente i compiti impartiti dal sultano Amuratte. L'analisi ha poi messo in luce il rapporto che Sarrocchi instaura con le proprie fonti: se in un caso (vd. *Scanderbeide*, XIX, 5, 7-8 – 6; 7, 1-4 e *Gerusalemme liberata*, II, 1, 2-8 – 3, 1-7) le analogie sono evidenti e confermano l'importanza della *Liberata* anche nelle scelte linguistiche del poema, altrove l'individuazione dell'ipotesto permette di apprezzare le scelte innovative della poetessa (nella descrizione dell'Alba, per esempio, Sarrocchi non riprende, come si è visto, il convenzionale *topos* matrimoniale omerico e virgiliano, che vede Aurora allontanarsi dal letto del marito Titone, ma propone la più innovativa personificazione elegiaca della dea di marca ovidiana).

L'analisi sin qui condotta sembra confermare, in definitiva, la centralità del motivo equoreo nel poema; una centralità anche strutturale, data la funzione peculiare rivestita nelle maglie del racconto dal Mediterraneo orientale, spazio geografico d'eccezione, *locus conclusus*, all'interno del quale i personaggi agenti si muovono senza infrangere l'unità di luogo: l'azione segue, infatti, un preciso e coerente itinerario che congiunge le coste elleniche ai Balcani, con rari e sporadici sconfinamenti in territori esotici, funzionali alla compattezza di una sapiente architettura narrativa.