

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOLOŠKI FAKULTET

Marija M. Pejić

**ELEMENTI DANTEOVE *KOMEDIJE U
BESNOM ORLANDU L. ARIOSTA I
OSLOBOĐENOM JERUSALIMU T. TASA***

Doktorska disertacija

Beograd, 2019

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Marija M. Pejić

**ELEMENTS OF DANTE'S COMEDY IN
ARIOSTO'S *ORLANDO FURIOSO* AND
TASSO'S *JERUSALEM DELIVERED***

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2019

UNIVERSITÀ DI BELGRADO
FACOLTÀ DI FILOLOGIA

Marija M. Pejić

**ELEMENTI DELLA *COMMEDIA*
DANTESCA NELL'*ORLANDO FURIOSO* DI
L. ARIOSTO E *GERUSALEMME*
LIBERATA DI T. TASSO**

Tesi di dottorato

Belgrado, 2019

БЕЛГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Мария М. Пейич

**ЭЛЕМЕНТЫ *БОЖЕСТВЕННОЙ*
КОМЕДИИ ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ В КНИГЕ
НЕИСТОВЫЙ РОЛАНД Л. АРИОСТО И
ОСВОБОЖДЁННЫЙ ИЕРУСАЛИМ Т.
ТАССО**

Формы апострофа от Данте до Тассо

Докторская диссертация

Белград, 2019

PODACI O MENTORU I ČLANOVIMA KOMISIJE

Mentor:

Dr Snežana Milinković, redovni profesor, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

Članovi komisije:

- 1.
- 2.

Datum odbrane: _____

ELEMENTI DANTEOVE KOMEDIJE U BESNOM ORLANDU L. ARIOSTA I OSLOBOĐENOM JERUSALIMU T. TASA

Forme apostrofe od Dantea do Tasa

REZIME

Imitujući tradicionalne modele na formalnoj ravni, Dante stvara prvu epsku formu na pučkom jeziku i tako na tekstu *Komedije* i praktično dokazuje svoje teorijske postavke o podjednakoj vrednosti pučkog i latinskog jezika. To će postati i jedan od osnovnih podstreka potonjim autorima epa, a nadasve Ariostu i Tasu, da se vrate upravo Danteovom delu i njegovom specifičnom reinterpretingu antike. Budući smatran klasičnim epom na pučkom jeziku, on će postati nezaobilazna književna *auctoritas*, nadasve na stilsko-retorskom planu, i pored različitih zamerki koje kritika XVI veka ističe u vezi s njegovim specifičnim leksičkim fondom i stilsko-jezičkim postupcima kojima postiže *variatio*.

Budući da je Dante prvi italijanski autor koji na sveobuhvatan, radikalno i posve inovativan način ugrađuje u osnove vlastitog izraza klasične retorske modele, kako Ariosto, tako i Taso, prigriće Dantea kao neminovni, iako često ne i primarni, imitativni model. Premda stvaraju u posve različitim književnim, ali i filozofsko-ideološkim kontekstima, oni se dosledno vraćaju tekstu *Komedije* iz koje, osim leksičko-sintaktičkih elemenata, preuzimaju upravo Danteove specifično preoblikovane stilsko-retorske modele. Novinu, međutim, ne predstavljaju sami preuzeti elementi, već način na koji oni bivaju izdvojeni iz teksta *Komedije*, te inkorporirani u tekst *Besnog Orlando* i *Oslobođenog Jerusalima*. Pošto se ova tri dela razlikuju, kako na žanrovsko-metričkom, tako i na tematsko-kontekstualnom, stilsko-jezičkom i filozofsko-ideološkom planu, neophodno je detaljnije analizirati svako delo ponaosob, kako bi se u najboljem svetlu sagledali imitativni principi, poetske zakonitosti, kao i ciljevi trojice autora.

U prvi plan svakako će se istaći stilska figura *apostrophe* koja se, još u antici, od jednostavnog retorskog sredstva uzdigla među „plemenite figure“ i postaje nezaobilazni element retorske strukture svakog epskog dela. Kako svojom otvorenom formom i svojstvenošću manipulisanja pažnjom publike prevazilazi okvire jednostavne stilske figure u periodu srednjeg veka ona prerasta u osobitu retorsku dimenziju ili paradigmu koja u sebi objedinjuje čitav spektar figura i postupaka, te umnogome prevazilazi okvire načela *amplificatio*, kojem je formalno podređena.

Dante će, stoga, u skladu s važećim retorskim kanonom prigrliti apostrofu, a nadasve njene podvidove *invocatio* i *captatio benevolentiae*, koristeći je kao jedno od primarnih nosećih sredstava za uspostavljanje strukture teksta, postepeno šireći njene funkcije ne bi li na taj način iskazao nove poetske, ali i filozofsko-ideološke koncepcije. S jedne strane, Dante bira upravo pomenuta dva vida apostrofe jer svako ponaosob predstavlja noseću konstrukciju dva posve različita retorska polja. Invokacija se nalazi u osnovi religiozne retorike, dok *captatio benevolentiae* postaje stožerna struktura sudskog besedništva. Sa druge strane, oba stilska sredstva, a nadasve invokacija, još u antičkoj retorici bivaju određeni kao iznimno prikladni uzvišenom stilskom registru, kao i načelima *abbreviatio/amplificatio* kojima se, uvek u skladu s načelom *convenientia*, postiže stilsko-registarska *variatio* u tekstu.

Stoga će Ariosto, u skladu sa specifičnim kulturno-filološkim okvirima, jezičkim činiocima karakterističnim za prvu polovinu XVI veka, kao i načelom *imitatio*, tragom Dantea, pomoću invokacije i postupka *captatio benevolentiae*, služeći se načelom *abbreviatio*, spuštati jezičko-stilski i tonski registar vlastitog teksta, ne bi li ga učinio prikladnijim jeziku i ambijentu dvora. Pomenuta retorska sredstva će mu poslužiti i kao prikladno sredstvo da progovori o poetskim novinama i vlastitoj retorskoj veštini, ali i da napravi jasan otklon od pređašnje viteške tradicije koju, služeći se specifičnom „šaljivom ironijom“, razgrađuje kako na formalnom, tako i na idejnom planu. Autor tako ulazi u svojevrsan razgovor s viteško-dvorskom tradicijom u želji da odbaci poljuljani kulturno-ideološki model i iznova ga uspostavi na osnovu renesansne, laičke koncepcije življenja.

I Taso će, nakon dugog promišljanja u svojim teorijskim delima, naposljetku odrediti apostrofu kao izvrsno sredstvo načela *amplificatio* pomoću kojeg uzdiže i oplemenjuje stilsku ravan dela. On preuzima već preoblikovane Danteove retorske modele, zamenjuje srednjovekovne teološke koncepte onim protivreformacijskim i prilagođava novonastalu strukturu u skladu s poetskim postavkama Aristotelove *Poetike*. Kako neprestano teži uzdizanju stilske dimenzije vlastitog teksta, apostrofa će mu se nametnuti kao primarno sredstvo načela *amplificatio*, ali i kao struktura koja u sebi, zahvaljujući Danteovom procesu svojevrstne hristijanizacije, podrazumeva objedinjavanje više sučeljenih kulturno-ideoloških modela. Poput Dantea, i Taso prilagođava nove protivreformacijske koncepte dobro poznatim, tradicionalnim kulturno-ideološkim okvirima, dok istovremeno progovara o vlastitim poetskim nazorima, potvrđujući ih i na samom tekstu. Utoliko su i veze između teksta *Komedije* i *Oslobođenog Jerusalima* očiglednije.

Stoga bi se moglo zaključiti da je, odabirom apostrofe za jedan od dominantnih retorskih modela u antičkoj književnosti, te njenim reinterpetiranjem i uklapanjem u nove stilske, ali i kulturno-ideološke okvire, Dante otvorio put potonjim autorima epskog žarna da je, sledeći njegov primer, premodeluju i prilagode vlastitim poetskim načelima, kao i specifičnim modelima življenja u vremenu kojem pripadaju. Služeći se njome, autori neće progovoriti samo o novim ideološkim koncepcijama, već i o vlastitim poetskim nazorima, uspostavljajući istovremeno neposredniji odnos s publikom, usmeravajući njenu pažnju na željene segmente teksta, formalno nikada ne napuštajući čvrste okvire određene normom.

Ključne reči: Dante, elemnti *Komedije*, stilsko-retorska sredstva, apostrofa, Ariosto, Taso, imitovanje, stilski model, *invocatio, captatio benevolentiae*, intertekstualnost.

Naučna oblast: društveno-humanističke nauke, filologija

Uža naučna oblast: nauka o književnosti

UDK broj:

**ELEMENTS OF DANTE'S COMEDY IN ARIOSTO'S *ORLANDO FURIOSO* AND TASSO'S
*JERUSALEM DELIVERED***

Forms of the *apostrophe* from Dante to Tasso

SUMMARY

Imitating traditional models on a formal level, Dante creates the first epic form in vernacular and in that manner practically proves his theoretical standpoints about the equal value of vernacular and Latin in the text of *the Comedy*. This will become one of the main incentives to the latter authors of epic poetry, and above all to Ariosto and Tasso, to return to Dante's work and his specific reinterpretation of antiquity. Since *the Comedy* is considered a classical poem in vernacular, Dante will become an unavoidable literary *auctoritas*, especially for stylistic and rhetoric aspects, despite negative reviews of the 16th century criticism regarding his specific lexical fund and his language and stylistic procedures with which he achieved *variatio*.

Since Dante is the first Italian author to incorporate classical rhetorical models into the basics of his own expression in a comprehensive, radical and completely innovative way, both Ariosto and Tasso will embrace Dante as an inevitable, even if often not a primary, imitative model. Although they create in completely different literary, but also philosophical and ideological contexts, they consistently return to the text of *the Comedy* from which, beside lexical and syntactic elements, they take Dante's specifically modified stylistic and rhetorical models. However, embraced elements themselves do not represent a novelty, but the way that they are separated from the text of *the Comedy* and incorporated in the text of *the Orlando furioso* and *the Jerusalem Delivered*. Since these three books differ on the level of genre and metric, as well as context, style, linguistics, philosophy and ideology, it is necessary to analyze each detail separately in order to see in the best light the imitative principles, poetic laws and the goals of the three authors.

Attention will be drawn to the rhetorical figure of the *apostrophe*, because it is evident that during the antiquity it rose from a simple rhetorical instrument to the

“noble figures” and became an indispensable element of the rhetorical structure of every epic text. With its open form and the ability to manipulate the public's attention, *apostrophe* in the Middle Ages got out of the frames of a simple stylistic figure and became a distinctive rhetorical dimension or paradigm that combines a whole spectrum of figures and procedures, extending far beyond the principle of amplification, to which it was formally subordinate.

Therefore, in accordance with the valid rhetorical canon, Dante will embrace the *apostrophe*, and above all its subspecies *invocatio* and *captatio benevolentiae*. He will use it as one of the primary instruments of the textual structure, gradually expanding its functions to express new poetic, but also philosophical and ideological conceptions. Dante chooses the two mentioned forms of the *apostrophe* because each one represents the supporting construction of two completely different rhetoric fields. Invocation is in the foundation of religious rhetoric, while *captatio benevolentiae* becomes the core structure of judicial oratory. On the other hand, both stylistic devices, invocation above all, have been defined already in the ancient rhetoric as exceptionally suitable for the sublime style, as well as for the principles of *abbreviatio/amplificatio* with which, in accordance with the principle of *convenientia*, creates a stylistic variation in the text.

Therefore, in accordance with specific cultural and philological frameworks, linguistics characteristics of the first half of the sixteenth century, as well as the principle of imitation, Ariosto, following Dante's trail, will use invocation and *captatio benevolentiae*, along with the principle of *abbreviatio*, to lower the linguistic and stylistic registry of his text and make it more convenient for the language and the ambience of Ferrara's court. The mentioned devices will also serve Ariosto as convenient instruments to express his poetic novelty and his rhetorical skills, but also to make a clear departure from the previous chivalric tradition, which, using a specific “humorous irony”, degrades both on the formal and the conceptual level. In that way the author enters into a conversation with the chivalric and the court tradition trying

to reject the weakened cultural and ideological model so it can be reestablished on the basis of the Renaissance laic concept of life.

After long reflections in his theoretical works, eventually Tasso will determine the *apostrophe* as an excellent device of amplification cele which he elevates and refines the stylistic plane of his text. He uses Dante's already restructured rhetorical models, replaces medieval theological concepts with those Counter-Reformatiry and adapts the newly formed structure in accordance with the laws of Aristotle's *Poetics*. As he continually seeks to elevate the stylistic dimension of his text, the *apostrophe* will be imposed as the primary device of amplification, but also as a form that, thanks to Dante's peculiar "Christianization", involves opposing cultural and ideological models. Tasso adapts new Counter-Reformatory concepts with well-known traditional frames, accepting Dante's ideas, while simultaneously expresses his own poetic views, confirming them in textual use. Consequently, the links between the text of *Comedy* and the *Jerusalem Delivered* are more obvious.

Therefore, it could be concluded that, by identifying the *apostrophe* as one of the dominant rhetorical models in the literature of antiquity and by reinterpreting it and incorporating it into new stylistic but also cultural and ideological frameworks, Dante paved the way for the latter authors of epic poetry to remodel and adapt *apostrophe*, by following his example, to their own poetic principles and specific models of life in a time to which they belong. By using it, the authors will not only talk about new ideological concepts, but also about their own poetic views, establishing a more direct relationship with the audience, directing its attention to the desired segments of text, formally never leaving the rigid frames determined by norms.

Key words: Dante, elements of *Comedy*, stylistic devices, *apostrophe*, Ariosto, Tasso, imitation, stylistic model, *invocatio*, *captatio benevolentiae*, intertextuality.

Scientific field: Social Sciences and Humanities, Philology

Scientific subfield: Literature Studies

UDK number:

**ELEMENTI DELLA *COMMEDIA* DANTESCA NELL'*ORLANDO FURIOSO* DI L. ARIOSTO
E *GERUSALEMME LIBERATA* DI T. TASSO**

Le forme di apostrofe da Dante a Tasso

SOMMARIO

Imitando formalmente i modelli tradizionali, Dante crea la prima forma epica in volgare e così nella *Commedia* conferma i suoi postulati teorici sull'uguale valore di volgare e latino. Proprio questo diventerà uno dei principali stimoli per gli autori successivi del poema epico in volgare, e innanzitutto per Ariosto e Tasso, a ritornare all'opera di Dante e alla sua particolare reinterpretazione dell'antichità. Essendo la *Commedia* considerata il classico nella lingua volgare, Dante diventerà un'*auctoritas* imprescindibile, anzitutto sul piano retorico-stilistico, nonostante diverse accuse della critica seicentesca riguardo al suo caratteristico fondo lessicale e i suoi procedimenti linguistico-stilistici con cui ottiene la *variatio*.

Visto che Dante è il primo autore italiano che in modo universale, radicale e assolutamente innovativo inserisce nelle basi della propria espressione modelli retorici classici, sia Ariosto che Tasso, lo accetteranno come un modello imitativo ineludibile, anche se spesso non primario. Sebbene appartengano ai contesti letterari, ma anche filosofico-ideologici, completamente diversi, entrambi gli autori ritornano coerentemente al testo della *Commedia* da cui, oltre agli elementi lessicali e sintattici, riprendono proprio i modelli stilistici già rielaborati da Dante. Tuttavia, le riprese dantesche in sé non rappresentano tanto una novità, quanto il modo in cui nel testo della *Commedia* vengono individuate e poi inserite nell'*Orlando furioso* e *Gerusalemme liberata*. Dato che tutte e tre le opere sopramenzionate differiscono sia sul piano di genere e metrica, sia su quello tematico-contestuale, stilistico-linguistico e filosofico-ideologico, occorre un'analisi minuziosa per vedere qual è il modello imitativo che seguono i tre autori, quali sono le loro scelte poetiche e quali, invece, gli obiettivi.

In primo piano emergerà senza alcun dubbio la figura retorica *apostrophe* che, già nell'antichità, da un semplice dispositivo retorico si innalza tra le "figure nobili" e

diventa un elemento ineluttabile della struttura retorica di ogni opera epica. Con la sua forma aperta e con la capacità di manipolare l'attenzione del pubblico, durante il medioevo l'apostrofe supera i limiti di una semplice figura retorica e prende forma di una vera e propria dimensione, ovvero di un paradigma, che unisce l'intero spettro di figure e procedimenti retorici estendendosi così assai oltre il principio di *amplificatio*, a cui viene formalmente sottoposta.

Conformemente al corrente canone retorico, Dante prenderà l'apostrofe, particolarmente le sue subcategorie *invocatio* e *captatio benevolentiae*, utilizzandola come uno dei dispositivi primari per costituire la struttura del testo, diffondendo progressivamente le sue funzioni con lo scopo di esprimere nuove concezioni poetiche e filosofico-ideologiche. Da un lato, Dante sceglie le due menzionate subcategorie dell'apostrofe, perché ognuna di loro rappresenta la struttura portante di due campi retorici diversi. L'invocazione si trova alla base della retorica religiosa, mentre la *captatio benevolentiae* diventa la struttura centrale dell'oratoria giuridica. Dall'altro lato, tutti e due i dispositivi retorici, ma soprattutto l'invocazione, già nell'antichità vengono definiti come peculiarmente adatti per lo stile sublime, così come per i principi di abbreviazione/amplificazione con cui, sempre relativamente al principio della *convenientia*, si ottiene una *variatio* nel testo.

Così Ariosto, secondo la specifica atmosfera culturale, filologica e linguistica, caratteristica per la prima metà del XVI, e in base al modello imitativo, sulle orme di Dante, tramite l'invocazione e la *captatio benevolentiae*, seguendo le regole dell'*abbreviatio*, cercherà di abbassare il registro stilistico e il tono del proprio testo, per renderlo più conveniente alla lingua e all'ambiente della corte ferrarese. I dispositivi retorici sopraccitati gli serviranno anche come un mezzo appropriato per esprimere la propria poetica e retorica, ma anche per fare un evidente distacco dalla precedente tradizione cavalleresca che scomponesse sul piano della forma, ma anche del contenuto, utilizzando una particolare "ironia scherzosa". L'autore entra così in un specifico dialogo con la tradizione cortese e cavalleresca con l'intenzione di respingere

il modello culturale e ideologico tradizionale già messo in questione, per poterlo ristabilire sulla base della concezione laica e rinascimentale della vita.

Dopo una lunga riflessione nelle sue opere teoriche, alla fine anche Tasso definirà l'apostrofe come un ottimo strumento per amplificare il discorso tramite cui è possibile elevare la dimensione stilistica del testo. Perciò riprende gli schemi retorici già rimodellati da Dante, cambia i concetti teologici medioevali con quelli controriformistici e adegua questa nuova struttura alle impostazioni della *Poetica* di Aristotele. Dato che continuamente cerca di elevare la dimensione stilistica del testo, troverà l'apostrofe un dispositivo ideale per l'amplificazione, ma anche una struttura che, grazie ad un peculiare processo dantesco di "cristianizzazione" dell'antichità, diventa capace di unire diversi modelli culturali contrastanti. Come Dante, così anche Tasso adatta i nuovi concetti di controriforma alle tradizionali cornici ideologico-culturali ben conosciute, esponendo contemporaneamente le proprie scelte poetiche, confermandole sul testo stesso. Per questo motivo i collegamenti tra la *Commedia* e la *Gerusalemme liberata* sono più evidenti.

Si potrebbe concludere quindi che, scegliendo l'apostrofe per uno dei modelli retorici dominanti nella letteratura classica, reinterpretandola e inserendola dentro nuove strutture stilistiche, culturali e ideologiche, Dante apre la strada ai successivi autori del genere epico a rimodellarla, seguendo il suo esempio, e ad adattarla ai propri principi poetici, nonché ai modelli di vita specifici del loro tempo. Utilizzando la struttura dell'apostrofe, gli autori non esprimeranno soltanto le nuove concezioni ideologiche, ma mostreranno anche le proprie scelte poetiche. In questa maniera stabiliranno un rapporto più diretto con il pubblico indirizzando la loro attenzione sui desiderati segmenti del testo, non lasciando mai, dal punto di vista formale, rigide regole prescritte dalla norma.

Parole chiave: Dante, elementi della *Commedia*, figure di stile, apostrofe, Ariosto, Tasso, *imitatio*, modello retorico, *invocatio*, *captatio benevolentiae*, intertestualità.

Campo scientifico: scienze sociali e umanistiche, filologia

Sottocampo scientifico: scienze della letteratura

Numero UDK:

SADRŽAJ:

1. UVOD	1
1.1. Srednjovekovno načelo <i>imitatio</i> u Danteovim delima.....	1
2. Uticaj klasične retorske misli i srednjovekovnih <i>poetriae</i> na stilsko-jezičku dimenziju Danteovog stvaralaštva.....	4
2.1. Danteova reinterpetacija klasične teorije tri stila (<i>tria genera dicendi</i>) i Vergilijevog točka (<i>rota Vergilii</i>)	4
2.2. Danteovo poimanje stilske kategorije <i>ornatus</i>	10
2.3. Problematika književnog žanra i metode tumačenja književnog dela	14
3. Apostofa kao idealan model građenja figuralnog izraza u Danteovoj <i>Komediji</i>.....	18
3.1. Načelo <i>amplificatio/abbreviatio</i> i klasična interpretacija apostrofe.....	18
3.2. Srednjovekovne <i>poetriae</i> i reinterpetacija načela <i>amplificatio/abbreviatio</i> – apostrofa kao <i>figura nobilis</i>	20
4. Pitanje „pučkog“ jezika i recepcija Danteove <i>Komedije</i> od XIII do prve polovine XVI veka.....	23
4.1. <i>Komedija</i> kao neiscrpni fond elemenata u italijanskom viteškom epu (<i>poema epico cavalleresco</i>).....	23
4.2. Jezička reforma Pjetra Bemba i tri izdanja Ariostovog <i>Besnog Orlanda</i>	26
5. Elementi Danteove <i>Komedije</i> u tekstu Ariostovog <i>Besnog Orlanda</i>.....	33
5.1. Leksičko-morfološki i sintaksičko-versifikacioni elementi Danteove <i>Komedije</i> i njihova asimilacija u tekstu <i>Besnog Orlanda</i>	33
5.2. Apostrofički model kao formula prilagođavanja elemenata <i>Komedije</i> u <i>Besnom Orlandu</i>	41
6. Recepcija Ariostovog <i>Besnog Orlanda</i> i „otkrivanje“ Aristotelove <i>Poetike</i>	44
7. Tasova teorijska stanovišta	46
8. Dante kao imitativni model u Tasovom <i>Oslobodenom Jerusalimu</i>.....	51

8.1. Tasov odnos prema Danteovom stvaralaštvu i početak rada na tekstu <i>Oslobođenog Jerusalima</i>	51
8.2. Revizije Tasovog teksta i polemike povodom neautorizovanog izdanja <i>Oslobođenog Jerusalima</i>	54
8.3. Danteov reinterpetirani apostrofički model kao osnovno stilsko sredstvo <i>Oslobođenog Jerusalima</i>	56
9. INVOCATIO	63
9.1. Figura <i>invocatio</i> u Danteovoj <i>Komediji</i>	63
9.2. <i>Invocatio</i> u Ariostovom <i>Besnom Orlandu</i>	73
9.3. Invokacioni model u Tasovom <i>Oslobođenom Jerusalimu</i>	84
10. CAPTATIO BENEVOLENTIAE	99
10.1. Retorski model <i>captatio benevolentiae</i> od antike do srednjeg veka	99
10.2. <i>Captatio benevolentiae</i> u Danteovoj <i>Komediji</i>	101
10.3. <i>Captatio benevolentiae</i> u Ariostovom <i>Besnom Orlandu</i>	131
10.4. <i>Captatio benevolentiae</i> u Tasovom <i>Oslobođenom Jerusalimu</i>	156
11. ZAKLJUČAK	199
12. LITERATURA	206

1. Uvod

1.1. Srednjovekovno načelo *imitatio* u Danteovim delima

Nestankom Zapadnog rimskog carstva klasična antička tradicija sve izraženije gubi poziciju dominantnog kulturnog modela i ustupa mesto novoj hrišćanskoj paradigmi srednjovekovlja na kojoj će počivati celokupna potonja zapadnoevropska kultura. Novi, hrišćanski svet, međutim, nipošto se ne sme pojmiti kao „nastavljanje“, „nasleđivanje“ ili „ponišćavanje“ antike (Le Goff 1998: 29), već kao kontinuirano i, ujedno svesno, stapanje s njom (Curtius 1971: 26).¹ Od sveukupne klasične kulture srednjovekovlje je ponajviše preuzelo i preoblikovalo elemente latinske pozne antike koja će tako, posmatrana kroz hrišćansku prizmu, postati svojevrsni medijator između dva kulturno-ideološka modela. Može se bez sumnje govoriti o procesu hristijanizacije antike, koji se, možda ponajviše, uočava u Danteovoj (Dante Alighieri) *Komediji (Divina commedia)*. Budući da stvara na prelazu dva posve različita doba, kada laičku filozofiju antike uveliko preuzima religijsko-doktrinarna misao hrišćanstva, pesnik nastoji da izgradi jedinstveno i sveobuhvatno delo kroz koje bi i on sam, ujedno s vlastitom publikom, pronašao „pravi put“, dosegao željeno moralno pročišćenje i uzdizanje, te kako bi „izmirio“ i sažeo pređašnje s novim koncepcijama. Dante će se, stoga, poput antičkih stvaralaca, prikloniti imitativnom modelu, s obzirom da se i u srednjovekovnoj poetskoj tradiciji jedino putem citatnog navođenja određenih *auctores*, priznatih književnih modela, može zagarantovati autentičnost vlastitog izraza (Baroncini 2002: 3). Birajući vlastiti uzor iz tradicije, pesnici ujedno usvajaju i određene doktrine ili „modele ponašanja“, preoblikujući ih na svoj način i tako podstiču stvaranje novih dela, te oni postaju svojevrsni vodiči, odabrani svedoci i garanti novih sadržaja. Za Dantea *auctor* predstavlja model „degno di fede e d’obediencia“ (*Conv.* IV, VI,

¹ Detaljnije o odnosu srednjovekovlja s antikom i potonjim epohama u: Curtius, Ernest Robert. *Evropska književnost i latinsko srednjovekovlje*. Zagreb: Matica hrvatska, 1971; Le Goff, Jacques. *L’immaginario medievale*. Roma: Laterza, 1998; Arnaldi, Girolamo. *Tarda antichità e Alto Medioevo in Italia*. Roma: Viella, 2017; Fedriga, Riccardo, a c. *L’Antichità e il medioevo*. Bari: Laterza, 2014; Lusuardi, Siena Silvia e Maria Pia Rossignani. *Dall’antichità al Medioevo*. Milano: V&P Università, 2003; Setis, Salvatore. *Sopravvivenza dell’antichità*. Padova: Imprimeria, 2001; Brusegan, Rosanna. *L’antichità nella cultura europea del medioevo*. Greifswald: Reineke, 1998; Cuscito, Giuseppe. *Dalla tarda antichità all’Alto Medioevo*. Trieste: Fama Ruvignisa, 1997.

3–5), pa Vergilije tako postaje ne samo najuzvišeniji poetski uzor koji valja da posvedoči istinitost njegovih stihova, već i doslovni vodič koji će, budući simbol razuma, provesti Dantea-putnika kroz zagrobna carstva *Pakla* i *Čistilišta*. Pa ipak, on neće biti jedini antički autor na kojega će se Dante neposredno pozivati. Idealni uzori u *Komediji* oličeni su u šestorici pesnika „lepe škole“ — Homera, Horacija, Ovidija, Lukana i Vergilija — ² među kojima je Homer samo „primus inter pares“, dok je Vergilije „altissimo poeta“, predstavljajući ujedno i najzastupljeniji antički imitativni model u srednjovekovlju.

U svom književnom stvaralaštvu, ali i u teorijskim postavkama, Dante će vlastiti izraz graditi polazeći uvek od dobro poznatih, kanonom ustaljenih osnova (Gorni 2009: 57), te će tako, govoreći o principu *imitatio*, u delu *De vulgari eloquentia*, insistirati na sjedinjavanju vlastitog intelekta s elementima klasične tradicije, pri čemu pesnik valja da bude kao *compiler* (*Dve*. I, I, 1), pridodajući elemente sopstvenog stila elementima preuzetim od književnih uzora sve dok ne postigne „dulcissimum ydromellum“, idealni spoj imitovanog i novog. Anticipirajući tako sadejstvo principa *mellificatio* i *imitatio* što će postati noseće načelo humanističke poetike u kojoj se uspostavlja neraskidiva veza uzora i samog autora, pri čemu se elementi pređašnje tradicije podvrgavaju najširim promenama ne

² Terminom „bella scola“ (‘lepa škola’) Dante obuhvata četvoricu antičkih pesnika — Homera, Horacija, Ovidija i Lukana, pridodajući im potom i Vergilija — koji, prema mišljenju ustaljenom u srednjem veku, predstavljaju najistaknutije predstavnike klasične literature čija dela postaju svojevrsan kanon i neiscrpan izvor raznolikih, nadasve mitoloških, elemenata i sadržaja. Za najznačajnijeg autora, predvodnika „lepe škole“, Dante određuje Homera, autora *Ilijade* i *Odiseje*, predstavljajući ga kao vođu s mačem u ruci. Razlog verovatno leži u činjenici da sam Vergilije određuje Homera kao svoj primarni model (Martellotti 1970: 437), s obzirom da je Dante s Homerovim tekstovima upoznat samo posredno, preko pominjanja i prevoda različitih različitih segmenata, dok je o delima ostalih autora — Ovidijevim *Metamorfozama*, Lukanovom *Gradanskom ratu* (*Bellum civile* ili *Pharsalia*), kao i Vergilijevim tekstovima — imao znatno neposrednija saznanja. To postaje još evidentnije ukoliko se uzme u obzir da u delu *Convivio* je drugačiji odnos prema Homeru, ističući manjkavost i nedostatak prevoda njegovih dela (*Cn*. I, VII, 15), te određujući upravo Vergilija za „najvećeg pesnika“ (*Cn*. IV, XXVI, 8). Srednjovekovni autori pristupaju sasvim specifično Ovidiju i nadasve Vergiliju, podvrgavajući ih procesu osobite hristijanizacije, to jest svojevrsne reinterpretacije njihovih tekstova u hrišćanskom ključu kako bi ih prilagodili i integrisali u nove kulturno-ideološke okvire, što se ponajbolje ističe upravo na primeru Vergilija u Danteovoj *Komediji*. Detaljnije o pesnicima „lepe škole“ i srednjovekovnom poimanju njihovog dela u: Brugnoli, Giorgio. «Omero». *Dante e la "bella scola della poesia"*. Ravenna: Longo, 1993; De Angelis, Violetta. «Dante e l'ultimo Lucano». *Dante e la "bella scola della poesia"*. Ravenna: Longo, 1993; Hollander, Robert. *Il Virgilio dantesco*. Firenze: Olcszki, 1983; Iannucci, Amilicare. *Dante e la "bella scola della poesia"*. Ravenna: Longo, 1993; Picone, Michelangelo. «L'Ovidio di Dante». *Dante e la "bella scola della poesia"*. Ravenna: Longo, 1993; Rossi, Luca Carlo. «Prospezioni filologiche per lo Stazio di Dante». *Dante e la "bella scola della poesia"*. Ravenna: Longo, 1993; Villa, Claudia. «Dante lettore di Orazio». *Autorità e sfida poetica*. Ravenna: Angelo Longo, 1989; Chiesa, Paolo. *La letteratura latina del medioevo*. Roma: Carocci, 2017; Comparetti, Domenico. *Virgilio nel medioevo*. Firenze: La nuova Italia, 1981.

bi li izgradili novu,³ Dante ujedno stvara specifičan imitativni model kojega će se manje ili više dosledno pridržavati određeni italijanski pesnici. Za njega se ugledanje na klasične autore ogleda u autoritativnosti njihovog izraza (Contini 1976: 75),⁴ ali on nikada neće samo preuzimati određene elemente, već će ih uvek menjati i dorađivati u skladu s vlastitom koncepcijom, sve dok ih u potpunosti ne asimiluje u nov kontekstualni, ali i stilski sistem, dovodeći u pitanje klasična shvatanja (Corti 1997: 77). Na taj način, karakterističnom reinterpetacijom antičkih modela, možda ponajbolje primenjene na lik Vergilija, tekst Danteove *Komedije* i sam će postati suma klasičnog znanja i svojevrsni vodič, ne samo kroz tradicionalne književne svetove, već i celokupnu antičku filozofsko-etičku misao.

Budući da je Dante prvi italijanski autor koji na sveobuhvatan, radikalno i posve inovativan način ugrađuje u osnove vlastitog izraza klasične retorske modele, potonja epska italijanska tradicija, naročito ona predstavljena Ariostovim (Lodovico Ariosto) i Tasovim (Torquato Tasso) delima, prigriće Dantea kao neminovni, iako često ne i primarni, imitativni model. Premda stvaraju u posve različitim književnim, ali i filozofsko-ideološkim kontekstima, njihovo dosledno vraćanje tekstu *Komedije* iz kojega, osim leksičko-sintaktičkih elemenata, preuzimaju upravo Danteove specifično preoblikovane stilsko-retorske modele, ne čudi previše ako se u obzir uzme da *Komedija* predstavlja prvu čvrsto ustrojenu epsko-narativnu formu na italijanskom pučkom jeziku i da već stoga postaje nezaobilazni uzorni tekst potonjim znatno složenijim i obimnijim epskim žanrovima. Nemoguće je proniknuti do kraja u srž Ariostovih stihova, zasnovanih na laičkom renesansnom principu, ako se ne prenebregnu čitavi slojevi tuđih citata koji poput štita zaklanjaju izvorni autorov izraz, stapajući se s njime i postajući tako sastavni deo pesnikovog stvaralaštva (Cabani 2016: 36). Kod Tasa koji stvara u rigidnom duhu protivreformacije, može se govoriti o pravom „imitativnom programu“, o kojem, minuciozno razrađenom, eksplicitno progovara u svojim teorijskim delima, strogo

³ „[...] volentes discretionem aliquantulum lucidare illorum qui tanquam ceci ambulant per plateas, plerunque anteriora posteriora putantes, Verbo aspirante de celis locutioni vulgariū gentium prodesse temptabimus, non solum aquam nostri ingenii ad tantum poculum aurientes, sed, accipiendo vel compilando ab aliis, potiora miscentes, ut exinde potiorare possimus dulcissimum ydromellum“, *Dve*. I, I, 1.

⁴ Takođe i u: Conte, Gian Biagio. *Memoria dei poeti e sistema letterario*. Torino: Einaudi, 1974.

kontrolišući preuzete elemente kako ne bi odudarali od rigidnih pravila nametnutih ponovnim otkrivanjem Aristotelove *Poetike*. Dante, međutim, ponajviše snagom i monumentalnošću svog izraza, kao i veštinom manipulacije preuzetim elementima, postaje imitativni model, ne samo na tematsko-strukturalnoj ravni, već nadasve na onoj stilsko-jezičkoj, gde se nedvojbeno izdiže nad ostalim uzorima Ariostovog i Tasovog stvaralaštva. Tako će ovi pesnici u vlastita dela inkorporirati najrazličitije dantizme, polazeći od onih manjih, bazičnih elemenata (određene reči), preko sažetijih sklopova reči (određene izraze), pa sve do obimnijih konstrukcija poput konkretne rečenice ili čak više rečeničnih nizova, s tim što se, ako je reč o ritmu i stilu, pomenuta shema prenosi na paradigmu stih – strofa – sistem rimovanja, odnosno figura – obogaćena figura – proširena figura. Novinu, stoga, ne predstavljaju sami elementi, već način na koji oni bivaju preuzeti iz teksta *Komedije*, te inkorporirani u tekst *Besnog Orlando* i *Oslobođenog Jerusalima*, pa je, pošto se ova tri dela razlikuju, kako na žanrovsko-metričkom, tako i na tematsko-kontekstualnom, stilsko-jezičkom i filozofsko-ideološkom planu, neophodno detaljnije analizirati svako delo ponaosob, kako bi se u najboljem svetlu sagledali imitativni principi, poetske zakonitosti, kao i ciljevi trojice autora.

2. Uticaj klasične retorske misli i srednjovekovnih *poetriae* na stilsko-jezičku dimenziju Danteovog stvaralaštva

2.1. Danteova reinterpretacija klasične teorije tri stila (*tria genera dicendi*) i Vergilijevog točka (*rota Vergilii*)

Postavljanjem osnova za *Komediju*, zamišljenu u formi poeme na pučkom jeziku, u prvom planu Danteove teorijske misli nužno će se iznova naći i otvoreno pitanje jezika, s obzirom da tokom kasnog srednjovekovlja apsolutni primat u književnosti i dalje pripada latinskom jeziku, čvrsto normiranom rigidnim gramatičko-retorskim pravilima. Teoretišući o idealnom, uzvišenom pučkom jeziku (*volgare illustre*), dostojnom da se na njemu obrađuju značajniji sadržaji, s funkcijama jednakim onima koje ima latinski, Dante će u delu *De vulgari eloquentia* (I, XVII, XVIII) na pučki jezik primeniti attribute svojstvene

latinskom (*illustre, cardinale, aulicum, curiale*), dokazujući tako prikladnost upotrebe pučkog u visokoj književnosti, iako takav jezik, zapravo, ni sam neće u potpunosti primeniti, čak ni u tekstu *Komedije*.⁵ Međutim, u pokušaju da jasno definišana retorska načela tradicionalno namenjena poeziji na latinskom jeziku, primeni na gotovo nepostojeći morfološko-leksički kostur pučkog jezika, susreće se s čitavim nizom problema, naročito na planu stila. Budući da na novom, nekodifikovanom jezičkom modelu problematika određivanja tročlanog stilskog registra, kao i njegovo izjednačavanje s odgovarajućim književnim žanrovima (svakako, u današnjem značenju), postaje izuzetno kompleksna. Jasno je da stroge antičke retorske norme nije bilo moguće preneti posve dosledno u otvoren i nestandardizovan jezički sistem. Dante zbog toga opravdava određena stilska rešenja upravo pozivanjem na Horacijevu delo *Ars poetica* koje se smatra neprikosnovenim autoritetom na polju retorike i stilistike. Od Horacija on usvaja antičku teoriju tri stila (*tria genera dicendi*) koja predstavlja osnovu načela *decorum*, dok tokom srednjeg veka u Ciceronovom spisu *De oratore*, delu *Rhetorica ad Herennium* (IV, 11) Pseudo-Cicerona (XXI 68, XXVIII 98, XXIX 100),⁶ kao i u srednjolatinskim traktatima Džefrija od Vensofa (Geoffroi de Vinesauf) *Documentum de arte versificandi* i *Poetria nova*,⁷ prerasta u princip *convenientiae* postajući gotovo *thopos* stilske doktrine.

Sazdavajući svoje delo, te time nužno i unoseći elemente preuzete iz tradicije, Dante će se verno pridržavati antičkih kategorija *ukrašenog govorenja*, odnosno *virtutes elocutionis*, pod kojima se podrazumeva *puritas* (princip leksičke i gramatičke tačnosti, odnosno čistoće), *perspicuitas* (*sermo manifestus*, odnosno tekstualna koherentnost i jasnoća), *ornatus* (ukrašenost teksta zasnovana na vrsnoj upotrebi retorskih tehnika, tropa i

⁵ Detaljnije u: Baldelli, Ignazio. *Dante e la lingua italiana*. Firenze: Accademia della Crusca, 1996.

⁶ Treći referentni uzor mogao bi biti i Kvintilijanov priručnik *Institutio oratoria*, s obzirom da prvi daje sistematični i najpotpuniji pregled podele stilskih sredstava na trope i figure. Međutim, budući da do otkrića celovitog Kvintilijanovog teksta (takozvana *Recensio Ambrosiana*) dolazi znatno kasnije, tokom XV veka (1415), srednjovekovlje se sa sadržajem *Institutio oratoria* najverovatnije upoznao isključivo posredstvom odlomaka iz takozvane *Recensio Bernense*, kojoj, zapravo, nedostaje veći deo teksta. Stoga, naročito imajući u vidu i činjenicu da sam Dante nikada eksplicitno ne navodi Kvintilijana, njegovim primarnim uzorima svakako bi se mogle smatrati *Rhetorica ad Herennium*, Ciceronov *De inventione*, retorika Bruneta Latini (Brunetto Latini), kao i različite srednjovekovne *poetriae*.

⁷ Od velikog značaja jeste i delo Matea de Vendoma (Matthaeus Vindocinensis) *Ars versificatoria* koje uz traktat *Poetria nova* Džefrija od Vensofa i *Parisiana poetria* Džona od Garlandije (Johannes de Garlandia) predstavlja najznačajniji srednjovekovni traktat posvećen dvema srednjovekovnim veštinama (*ars praedicandi* i *ars dictandi*), odnočno načinima komponovanja književnog teksta.

figura) i *aptum* (harmoničnost teksta, kako spoljašnja, tako i unutrašnja). Oni se dodatno usložnjavaju podelom na *genera elocutionis*, na kojoj se zasniva teorija antičke doktrine o stilu, te koja podrazumeva trostruko stilsko raslojavanje, pri čemu se svaka odelita stilska paradigma dovodi u vezu sa specifičnim tematskim okvirom teksta. Stil se, stoga, raslojava na *genus humile / subtile / summissum / gracile* (niski stil), *genus mediocre / medium / modicum / moderatum* (srednji stil) i *genus sublime / grave / grande / robustum* (visoki stil).⁸ Osnove ove teorije potiču još iz antičkih retorika, Aristotelove i Horacijeve *Poetike*, a razrađuje se u delima *Rhetorica ad Herrenium* i *De oratore*, te podrazumevaju raslojavanje stila, kako u odnosu na tematske okvire teksta, tako i u skladu s njegovim narativnim ciljevima (*docere, delectare, movere*). Tako *stile sublime*, koji za cilj ima da gane, potakne, pobudi burne osećaje čitalaca/slušalaca, odnosno izazove *pathos* (*movere*), biva prikladan za tragediju i epopeju. *Stile medio*, koji valja da zabavi umerenošću, gradeći *ethos* (*delectare*), odgovara lirskim sadržajima, dok *stile umile*, koji treba da poduči i uveri putem principa *puritas* i *perspicuitas* (*docere, probare*), ponajviše odgovara epistolarnim formama, kao i pastoralnoj poeziji.

Velika prekretnica u koncipiranju stila odigraće se tokom srednjeg veka počevši od radova Elija Donata i Servija Marija Honorata. Tročlano raslojavanje stila dovodi se u vezu s trima Vergilijevim delima koja će postati paradigmatički primeri teorije stila i to tako što će *Pastirske pesme* (*Bucolica*) odgovarati niskom stilu, *Pesme o poljoprivredi* (*Georgica*) srednjem, a *Eneida* (*Aeneis*) visokom. Konačnu formu doktrini daće dela Džefrija od Vensofa teorijom o *stylus materiae*,⁹ prema kojoj se i društveni status likova raslojava u odnosu na tri sila i paradigmatički dovodi u vezu s pomenutim Vergilijevim delima.¹⁰ Džefri

⁸ Ovaj stil dalje podrazumeva dve varijante: *amplum* (uzdignut i bez prekida) i *vehemens* (žustar i s prekidima) koji u potpunosti odgovaraju grčkim kategorijama *megaloprepes* i *deinon*. Detaljnije u: Garavelli (2003: 280) i Arduini, Damiani (2010: 121).

⁹ „Sunt igitur tres styli, humilis, mediocris, grandiloquus. Et tales recipiunt appellationes styli ratione personarum vel rerum de quibus fit tractatus. Quando enim de generalibus personis vel rebus tractatur, nunc est stylus grandiloquus; quando de humilibus, humilis; quando de mediocribus, mediocris. Quolibet stylo utitur Virgilius: in Bucolicis humili, in Georgicis mediocri, in Eneyde grandiloquo“ (Of Vensauf, *Documentum de arte versificandi*, II, 3, 145)

¹⁰ Premda srednjovekovno shvatanje stila podrazumeva spoj načela iz dela *Rhetorica ad Herrenium* i *Ars poetica*, možda se ponajbolje uočava u karolinškim komentarima dela *Ars poetica*, takozvanim *Scholia Vindobonensia* koja bi se, prema Mengaldu (Pier Vincenzo Mengaldo, 1978: 4), mogla smatrati arhetipom srednjovekovne doktrine o stilu. Razlike između antičke i srednjovekovne doktrine o stilu mogle bi se svesti na naredne četiri: usmeravanje pažnje na *a priori* uspostavljeno načelo *convenientia* između materijalnog

od Vensofa, takođe, raslojavanja stila primenjuje i na druge *virtutes elocutionis*, naročito na kategoriju stilskog ukrasa (*ornatus*), uvodeći distinkciju između takozvanog lakog ukrasa (*ornatus facilis*) koji podrazumeva jednostavnije konstrukcije, i teškog ukrasa (*ornatus difficilis*), znatno bogatijeg formalnog i sadržajnog ustrojstva, navodeći eksplicitno, dakako u odnosu na Vergilijeva dela, čitav niz retorskih postupaka, figura i tropa prikladnih za nove koncepcije ove kategorije. Time se i formalo zaokružuje srednjovekovno shvatanje doktrine stilova u formi takozvane *rota Vergilii*, to jest *Vergilijevog točka*, prema kojem se, u odnosu na referentnu osnovu što se ogleda u pomenuta tri Vergilijeva dela (*Pastirske pesme*, *Pesme o poljoprivredi*, *Eneida*), određuju prikladni stilski registri (niski, srednji, visoki), tematski sadržaji (epistole i pastorale, lirika, komedija i tragedija, epika), ali i društveni status književnih likova (pastir, zemljoradnik, vitez i vladar), vrsta oružja i oruđa kojima se služe (prut, plug, mač) kao i njihova lična imena (Titir i Melibej, Triptolem i Celije, Hektor i Ajaks), flora (bukva, jabuka, lovor i kedar) i fauna (ovca, vo, konj) unutar dela, ambijenti odigravanja dramske radnje (pašnjak, polje, grad i tabor) i sl.: „Non ci si fermava qui, se si osserva nella famosa *rota Virgilii* l’esemplificazione di una corrispondenza, codificata, fra i tre stili, i tipi di personaggi, i nomi propri, gli animali, gli strumenti, la residenza e le piante che a loro si possono più opportunamente attribuire. La *rota* ha come punti di riferimento i *Bucolicha*, i *Georgica* e l’*Aeneis*, assunti (già dal commentatore Elio Donato) come modelli dei tre generi in cui si realizzano i tre stili“ (Segre 1985: 311).

Uspostavljanjem ovakvog višekodnog sistema gde se povlači paralela između žanrova i ekspresivnih modela, te usklađuje jezičko-stilska ravan s tematikom, sadržajem i ustaljenim zapletima, onomastikom, florom i faunom i dr., raslojavanje prevazilazi okvire retorike, obuhvatajući gotovo čitavu sferu življenja i mišljenja srednjovekovnog čoveka,¹¹

(*res/personae*) i konceptualnog (*conceptum*) sadržaja na paradigmatskim primerima Vergilijevih dela, pokušaj vertikalnog ustrojstva poetske leksike posredstvom kategorija koje su u međusobnoj vezi s određenom tematskom ravni, a time i odgovarajućim stilom (*lychnus* visoki stil, *lucerna* srednji, *testa* niski), otvoreno pitanje (od Horacija sve do Dantea) opravdanosti odstupanja od načela *convenientia*, o čemu će biti više reči u daljem tekstu. Više u: Mengaldo, Pier Vincenzo. 1978. «Dottrina degli stili» *Enciclopedia dantesca*; preuzet <25. 09. 2014>; dostupan preko <www.treccani.it>.

¹¹ „[...] è uno shema che, anche se in modo sommario, quasi simbolico, enfatizza la connessione tra generi, tipi umani, onomastica, ambientazione, stile; che mostra [...] l’inscindibilità dell’elocutio dall’assieme della

potvrđujući konačno već priznatog i uzdizanog Vergilija za apsolutni i neprikosnoveni literarni uzor. Ukoliko se uz to uzme u obzir i da je Vergilije već važio za priznati srednjovekovni *auctoritas*, budući da se dolazak zlatnog deteta iz IV ekloge njegovih *Pastirskih pesama* uveliko tumačio kao predskazanje Hristovog dolaska,¹² Danteov odabir antičkog pesnika za primarni uzor pri sastavljanju *Komedije* postaje mnogo više od lične naklonosti, prerastajući u kanonom uslovljeni imitativni izbor, na isti način na koji je to slučaj bio s njegovim stilom.¹³ Pa ipak, premda eksplicitno uslovljen specifičnom percepcijom Vergilijevog dela i rigidnim stilskim normama, te iako se Danteovo imitovanje uzora formalno sastoji „nell'autorevolezza del loro dettato, nel suo aspetto insieme nuovo e definitivo, nella sua citabilità e nella sua memorabilità“ (Contini 1976: 75), primetnu, premda upitnu, novinu u odnosu na srednjovekovna i antička načela pesnikovanja, predstavlja svojevrsno prilagođavanje kategorije *aptum* vlastitim poetskim ciljevima, što se ogleda u posve specifičnom načinu primene načela *convenientia*.

To već postaje evidentno i pri samom odabiru žanrovske forme *Komedije* gde, umnogome nedosledno, primenjuje trostruki kod *Vergilijevog točka*. Međutim, u teorijskim delima povezuje tragediju s visokim stilom, komediju sa srednjim/nišim, a elegiju sa stilom tužnih,¹⁴ te tako formalno stvara trostruki sistem prikladan teoriji stilova. U poemi zapravo

tematica, i nessi verticali tra forme e sostanze: l'esistenza insomma di un policodice (sistema di vari codici) dei generi“ (Segre 1985: 311).

¹² „Ultima Cumaei venit iam carminis aetas; / magnus ab integro saeculorum nascitur ordo. / iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna, / iam nova progenies caelo demittitur alto. / tu modo nascenti puero, quo ferrea primum / desinet ac toto surget gens aurea mundo, / casta fave Lucina; tuus iam regnat Apollo. / Teque adeo decus hoc aevi, te consule, inibit, / Pollio, et incipient magni procedere menses; / te duce, si qua manent sceleris vestigia nostri, / inrita perpetua solvent formidine terras. / ille deum vitam accipiet divisque videbit/permixtos heroas et ipse videbitur illis / pacatumque reget patriis virtutibus orbem“ (Vergilius 1977: 4–17).

¹³ *Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore, / tu se' solo colui da cu' io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore* (If. I, 85–87). Detaljnije o odnosu Dantea prema Vergiliju u: Comparetti, Domenico. *Virgilio nel medioevo*. Firenze: La nuova Italia, 1981; Paratore, Ettore. «Dante e il mondo classico». *Dante*. Firenze: Sansoni, 1968; Paratore, Ettore. «L'eredità classica in Dante». *Dante*. Firenze: Sansoni, 1968; Ronconi, Alessandro. «Per Dante interpretare dei poeti latini». *Studi danteschi*. Ravenna: Longo, 1964; Ronconi, Alessandro. «Virgilianismi danteschi». *Filologia e linguistica*. Roma: Carocci, 1968; Hollander, Robert. *Il Virgilio dantesco*. Firenze: Olshki, 1983; Ball, Robert. *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's «Commedia»*. Stanford: Stanford University Press, 1991; Auerbach, Erich. *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli, 1984; Carrai, Stefano. *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella «Commedia»*. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2012; Picone, Michelangelo. *Studi danteschi*. Ravenna: Longo, 2017.

¹⁴ Elegiju, međutim, određuje opisno, u odnosu na karakterizaciju književnih likova, kao *carmen de miseria*, u skladu s njenim uobičajenim srednjovekovnim kulturnim poimanjem. Osim što nudi opisni, posredni, prikaz elegije (Curtius 1971: 149), Dante je na više mesta u delu *De vulgari eloquentia* dovodi u kontradiktorne veze

uspostavlja dvokodni sistem, pružajući nam na nekoliko mesta posredno stilsko određenje tragedije i komedije. Da se i iz pređašnjih dela može shvatiti da je suštinski reč o dvostrukoj kodiranosti potvrđuje i činjenica da, vezujući bez svake sumnje tragediju za *stile sublime*, komediju kako za *stile umile* tako i za *stile mediocre*¹⁵ („quandoque mediocre quandoque humile vulgare sumatur“, *Dve*, II, IV, 6) na taj način, prenosi kompleksne srednjolatinke norme na pučki jezik i stvara prostora za specifično stilsko-jezičko variranje. Tako se u tekstu *Komedije*, nadasve u *Paklu (Inferno)*, nailazi na začuđujuće veliki broj prožimanja jezičkih i retorskih elemenata, kao i na zamašan leksički fond počev od probranih učenih latinizama, preko dijalekatskih formi pučkog jezika, pa do onomatopejičnih, gotovo životinjskih leksema i dr. Otklon od tradicije Dante opravdava pozivanjem na stihove iz Horacijevog dela *Ars poetica*, gde se komediji dozvoljava stilski uspon do stepena svojstvenog tragediji, dok tragedija može da se spusti sve do „sermone pedestri“,¹⁶ te se mešanje stilova kod Dantea naizgled proširuje na čitavo delo, postajući na taj način distinktivno obeležje njegove poetike. Međutim, iako su brojni primeri gde Dante formalno prevazilazi norme načela *convenientia* (poput npr. epizode iz šume samoubica gde Pjer dela Vinja progovara savršenim, stilski ukrašenim jezikom dostojnim tragedije), ta odstupanja nikada neće biti slučajna, već uvek uslovljena kontekstualnim okvirima dela, kako bi se istakle naročite karakterne osobine likova (ukrašeni govor i te kako jeste svojstven liku Pjera dela Vinje, ukoliko se u obzir uzme njegovo obrazovanje, kao i

sa stilom: smešta je na najnižu lestvicu i povezuje isključivo s najnižim stilom (II, IV, VI), da bi je u kasnijem tekstu doveo u direktnu vezu s tragedijom preskačući srednji stepen koda (XII, VI). Detaljnije u: Mengaldo (1979: 19) i Rajna (1921: 321). Elegija se kao *carmen de miseria* proteže kroz čitavo srednjovekovlje, od Ovidija i Boecija sve do Dantea, a od antike se javlja i kao pridodati treći element jasno razrađenom principu tragedija/komedija: Bene Da Firenze, *Candelabrum* (Padova: Antenore, 1983), 105; Orazio, *Epistole. Ars poetica. Testo latino a fronte* (Milano: Feltrinelli, 2005), 109; Lawler Traugott, ed, *The Parisiana Poetria of John of Garland* (Yale: Yale University Press, 1974), 251–317.

¹⁵ Premda prvi istovremeno vezuje jedan žanr za dva stila, Dante opravdanost za ovaj postupak ipak nalazi u tradiciji, s obzirom da, za razliku od jasno definisanog, gotovo nedodirljivog, Horacijevog pojma tragedije, pitanje komedije biva otvoreno od antike preko čitavog srednjeg veka, te je neki autori povezuju sa niskim stilom, a drugi pak sa srednjim.

¹⁶ „Interdum tamen et vocem comedia tollit, iratusque Chremes tumido delitigat ore; et tragicusplerunque dolet sermone pedestri Telephus et Peleus, etc. Et per hoc patet quod Comedia dicitur presens opus. Nam si ad materiam respiciamus, a principio horribilis et fetida est, quia Infernus, in fine prospera, desiderabilis et grata, quia Paradisus; ad modum loquendi, remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule comunicant. Sunt et alia genera narrationum poetiarum, scilicet carmen bucolicum, elegia, satira, et sententia votiva, ut etiam per Oratium patere potest in sua Poetria; sed de istis ad presens nihil dicendum est“ (Alighieri 2017: 10).

uzvišena funkcija na dvoru Fridriha II [Federico II di Svevia]), kako bi se dodatno oslikalo psihičko stanje likova (Frančeskin govor iz V pevanja sazdanog na poetskim načelima „slatkog novog stila“), ambijenta (susret s antičkim pesnicima u Limbu), ili, pak, društvenog statusa pojedinaca (epizoda s Gvidom od Montefeltra) i sl. U tom pogledu, Dante će pokazati izuzetno moderan pristup doktrini stila, istovremeno se oglašujući o tradicionalne kanone, naizgled odstupajući od formalnog načela *convenientia*, kombinovanjem epizoda različite stilske valence, a ostajući joj, međutim, veran na posve specifičan način na unutarnjem planu strukture dela, tako što uspostavlja relaciju između određenog stilskog registra i tematske mikro-celine, ili specifičnog književnog lika, a u okviru opšteg konteksta novog žanra.

2.2. Danteovo poimanje stilske kategorije *ornatus*

Kao što se može zaključiti iz gore rečenog, ujedno se usložnjava i Danteovo poimanje stilskog ukrasa što svakako predstavlja retorski aspekt s kojim je pesnik, prema našem mišljenju, imao najviše problema. Poteškoće pri koncipiranju kategorije *ornatus* javljaju se još u njegovim ranim radovima u kojima se ponajbolje uočavaju dve temeljne hipoteze na osnovu kojih pesnik gradi vlastitu teoriju stilskog ukrasa — gledanje na *ornatus* kao na svojevrsnu retorsku *additio*, te njegovo podvrgavanje načelu *convenientia*. Osnovno teorijsko polazište za poimanje kategorije stilskog ukrasa Dante preuzima iz klasične i srednjovekovne tradicije koja određuje *ornatus* kao zasebnu kategoriju, odeljenu od značenja i sadržaja dela (*sententia*), koja se sadržaju može pridodati (*additio*), usled čega se kategorija lepog percipira samo kao spoljašnji ukras.¹⁷ Ovo stanovište detaljno obrazlaže u tekstu *Gozbe (Convivio)* gde progovara o odelitim kategorijama lepote (*bellezza*) i valjanosti (*bontade*) književnog teksta:

¹⁷ O klasičnom i srednjovekovnom poimanju kategorije *ornatus* detaljnije u: Lausberg, Heinrich. *Elementi di retorica*, Bologna: Il Mulino, 1969; Leeman, Anton. *Orationis ratio. Teoria e pratica stilistica degli oratori, storici e filosofi latini*. Bologna: Il Mulino, 1974; Faral, Edmond. *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen âge*. Paris: Champion, 1962; Nencioni, Giovanni. «Dante e la retorica». *Dante e Bologna nei tempi di Dante*. Bologna: Il Mulino, 1967.

„E però dico al presente che la bontade e la bellezza di ciascuno sermone sono intra loro partite e diverse; ché la bontade è ne la sentenza, e la bellezza è ne l’ornamento de le parole; e l’una e l’altra è con diletto, avvenga che la bontade sia massimamente diletta“, *Cn. II, XI, 4.*

Poistovećujući *ornatus* s lepotom teksta, Dante će ga detaljnije odrediti kao složenu strukturu unutar koje dolazi do istovremenog sadejstva tri različita elementa: gramatike, to jest sintaktičkog poretka teksta, retorike, koja se ogleda u pravilnom sledu izlaganja teza, i „muzike“, to jest harmonije koja se postiže idealnim brojem celina u tekstu. Opstaje, međutim, tradicionalna, umnogome negativna percepcija ukrasa, ne samo kao stilske kategorije odvojene od one sadržinsko-značenjske već, dapače, kao štetne, te nepotrebne s obzirom da prikriva pravu lepotu književnog dela:

„Ché per questo comento la gran bontade del volgare di sì [si vedrà]; però che si vedrà la sua virtù, sì com’è per esso altissimi e novissimi concetti convenevolmente, sufficientemente e acconciamente, quasi come per esso latino, manifestare; [la quale non si potea bene manifestare] ne le cose rimate, per le accidentali adornezze che quivi sono connesse, cioè la rima e lo ri[ti]mo e lo numero regolato: sì come non si può bene manifestare la bellezza d’una donna, quando li adornamenti de l’azzimare e de le vestimenta la fanno più ammirare che essa medesima. Onde chi vuole ben giudicare d’una donna, guardi quella quando solo sua naturale bellezza si sta con lei, da tutto accidentale adornamento discompagnata: sì come sarà questo comento, nel quale si vedrà l’agevolezza de le sue sillabe, le proprietadi de le sue co[stru]zioni e le soavi orazioni che di lui si fanno; le quali chi bene agguarderà, vedrà essere piene di dolcissima e d’amabilissima bellezza“, *Cn. I, X, 12–13.*

Poređenje književnog dela s gospom čija se lepota može sagledati samo ukoliko nije previše ukrašena, izuzetno je značajno i za poimanje Danteovog odnosa između poezije i proze. Budući da iz tog poređenja proizilazi i znatno ekstremnije stanovište prema kojem se i sami konstitutivni elementi poetskog jezika sagledavaju kao slučajni ukrasi koji

sprečavaju potpunu manifestaciju prave lepote jednog književnog teksta i jezika na kojem je on napisan, lepote koja treba da proizilazi iz čistog, jasnog i jednostavnog proznog izraza, koji najbolje sledi logični sled misli. Isticanje da proza ima preimućstvo nad poezijom svakako nije slučajno, i uslovljeno je pre svega specifičnom formom prozimetra,¹⁸ u kojem je prozni komentar postavljen kao jasno i sažeto tumačenje poetskog teksta, neretko kompleksne forme i zatamnjenog značenja (*Cn.* I, I, 14). U *Gozbi*, premda primarno namenjen definisanju značenja poetskih oblika, prozni komentar naposljetku nadilazi poeziju, ne samo na planu jasnoće iznetih sadržaja, već i stoga što u njemu pesnik dosledno primenjuje kategorije lepote i valjanosti teksta. Pa ipak, iako Dante prevazilazi tradicionalno formalno poimanje lepog kao pukog ukrasa i posmatra ga kao svojevrsan sklad različitih elemenata jednog književnog dela (*Cn.* I, V, 13–14),¹⁹ postaje jasno da je njegovo nipodaštavanje kategorije poetskog stilskog ukrasa nužno proisteklo iz pesnikove neprestane borbe da uspostavi autonomnu i samodovoljnu prozu na pučkom jeziku, kako bi i na taj način potvrdio ravnopravnost pučkog naspram latinskog jezika.

Stoga već u delu *De vulgari eloquentia*, u kojem osnovna pesnikova namera jeste dokazivanje mogućnosti postojanja uzvišene poezije na pučkom jeziku, dostojne one na latinskom, dolazi do nužne promene tačke gledišta, te i do posve drugačijeg pristupa problematici stilskog ukrasa. U želji da istakne specifični autonomni status poezije (*Dve*, II, IV, 2),²⁰ određujući je posve imanentno i formalno kao „fictio rethorica musicaque poita“,

¹⁸ Više o prozimetru u: Garavelli, Bice Mortara. *Manuale di retorica*. Roma: Bompiani, 2003; Arduini, Stefano e Matteo Damiani. *Dizionario di retorica*. Covilhã: Livros LabCom, 2010; Leeman, Anton. *Orationis ratio. Teoria e pratica stilistica degli oratori, storici e filosofi latini*. Bologna: Il Mulino, 1974; Ziolkowski, Jan. *The Prosimetrum in the Classical Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013; Harris, Joseph. *Prosimetrum: Cross-Cultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

¹⁹ „Ancora, non era subietto ma sovrano per bellezza. Quella cosa dice l'uomo essere bella, cui le parti debitamente si rispondono, per che de la loro armonia resulta piacimento. Onde pare l'uomo essere bello, quando le sue membra debitamente si rispondono; e dicemo bello lo canto, quando le voci di quello, secondo debito de l'arte, sono intra sé rispondenti. Dunque quello sermone è più bello, ne lo quale più debitamente si rispondono [le parole; e più debitamente si rispondono] in latino che in volgare, però che lo volgare seguita uso, e lo latino arte: onde concedesi esser più bello, più virtuoso e più nobile.“

²⁰ „Est enim sciendum quod constructionem vocamus regulatam compaginem dictionum, ut *Aristotiles phylosophatus est tempore Alexandri*. Sunt enim quinque hic dictiones compacte regulariter, et unam faciunt constructionem. Circa hanc quidem prius considerandum est quod constructionum alia congrua est, alia vero incongrua. Et quia, si primordium bene discretionis nostre recolimus, sola suprema venamur, nullum in nostra venatione locum habet incongrua, quia nec inferiorem gradum bonitatis promeruit. Pudeat ergo, pudeat

ono što u *Gozbi* biva pojmljeno kao „slučajni ukras“, ovde postaje osnovni konstruktivni element dela (Mengaldo 1978: 7). Istovremeno, ističe se činjanica da je uzvišena poezija neophodan proizvod najvišeg stupnja ljudskog dostojanstva, budući da proističe iz najplemenitijih interesovanja i sadržaja ljudskog iskustva (*Dve*. II, II, 8).²¹ Zbog toga se uspostavlja drugačiji odnos između poezije i proze od onog u *Gozbi*, insistiranjem na podređenosti proze i proznih pisaca, koji treba da se upravljaju prema pesnicima kao prema jedinim valjanim primerima (*exemplar*). Takođe, izdvajanjem i uzdizanjem tregedije iznad ostalih formi pesnikovanja, te pokušajem potvrđivanja autonomije ovog žanra i na pučkom jeziku, Dante će biti prisiljen da tek oformljeno viđenje stilskog ukrasa prilagodi teorijskoj koncepciji konkretnog žanra — *tragedia illustre*.

Primarno teorijsko načelo, prema kojem *ornatus* predstavlja kategoriju izdvojenu od značenja dela, pesnik će pokušati delimično da ublaži objedinjavanjem izdvojenih kategorija *sententia* i *additio*, podvrgavajući ih načelu *convenientia*. Na početku II knjige dela *De vulgari eloquentia*, obrazlažući kako svaki pesnik (*versificans*) „suos versus exornare debet“ (*Dve*. II, I, 2), Dante će odrediti sam pučki jezik kao najuzvišeniji ukras, navodeći da se njime ne mogu koristiti čak ni svi izvrsni pesnici, već samo oni koji poseduju „excellentes ingenio et scientia“ (*Dve*. II, I, 5). Pučki jezik primeren je samo najdostojnijim pojedincima, kao što i svaki stilsko-jezički registar, prema načelu *convenientia*, odgovara određenom stupnju kategorije *dignitas*. Stoga je *ornatus* „alicuius convenientis additio“ (*Dve*. II, I, 9) i valja ga koristiti umereno i prikladno, shodno pesnikovim mladalačkim tvrdnjama iz *Novog života* (*Vita nuova*), prema kojima je upotreba određenih retorskih figura (*colori rettorici*) dopuštena samo ukoliko „ne protivureči zdravom razumu“.²² Promena stanovišta postaje još očiglednija kada se pesnik iznova vrati poređenju stilskog ukrasa s lepom gospom:

ydiotas tantum audere deinceps ut ad cantiones prorumpant: quos non aliter deridemus quam cecum de coloribus distinguentem. Est ut videtur congrua quam sectamur.“

²¹ „Quare hec tria, salus videlicet, venus et virtus, apparent esse illa magnalia que sint maxime pertractanda, hoc est ea que maxime sunt ad ista, ut armorum probitas, amoris accensio et directio voluntatis.“

²² „[...] degno è lo dicitore per rima di fare lo somigliante, ma non senza ragione alcuna, ma con ragione, la quale poi sia possibile d'aprire per prosa“ (*Vn*. XXV 7 10).

„Sed si discretio remanet, inferiora vilescunt: puta cum formosae mulieres deformibus admiscentur. Unde cum sententia versificantium semper verbis discrete mixta remaneat, si non fuerit optima, optimo sociata vulgari non melior sed deterior apparebit, quemadmodum turpis mulier si auro vel serico vestiatur“, *Dve.* II, I, 2.

Nakindurena gospa simbolično više nije svaki retorski ukras, već samo onaj koji nije u skladu sa sadržinom dela kojoj je podređen. *Ornatus* za pesnika više ne predstavlja „slučajni ukras“, nasumice pridodat sadržaju dela koji skriva i vitoperi pravo značenje teksta, već kao osnovni, konstitutivni element dela koji je suštinski prilagođen njegovom značenju. Premda ga i dalje posmatra kao *additio* koji se pridodaje sadržini i mada iznova detaljno objašnjava razliku između kategorija *bellezza* i *bontade*, prema kojoj se reči mešaju, ali ostaju razdeljene (*discretive mixta*), kategorija stilskog ukrasa ipak biva podvrgnuta zakonitostima načela *convenientia*, predstavljajući svojevrсну sponu između forme i sadržine dela. Značaj ukrasa postaje utoliko veći ukoliko se uzme u obzir da, kako je već naznačeno, princip *convenientia* za pesnika nije samo puko usaglašavanje formalnih aspekata dela s apstrahovanom tematikom, već njihovo prilagođavanje pojedinačnim likovima i njihovim moralno-intelektualnim karakteristikama na kojima počiva osnova sadržine svakog književnog dela.

2.3. Problematika književnog žanra i metode tumačenja književnog dela

Nakon opširnog bavljenja problematikom žanra (*Cn.* I, V, 8; *Dve.* II, IV, 5–7; *Ep.* XIII 28–31), Dante pitanje stila naposletku ipak podređuje jezičkom pitanju, odbacujući tragediju i određujući komediju kao žanrovsku formu svoje poeme. U XIII epistoli,²³

²³ Pitanje autentičnosti većine epistola, pa tako i delova trinaeste, zapravo je još uvek otvoreno. Više o XIII i ostalim epistolama i pitanju njihove autentičnosti u: Ginzburg, Carlo. «Dante's Epistle to Cangrande and its Two Authors». *Proceedings of the British Academy*. London: The British Academy, 2006; Sarteschi, Selene. «Ancora in merito all'Epistola XIII a Cangrande della Scala». *L'Alighieri* 46. Ravenna: Angelo Longo, 2005; Indizio, Giuseppe. «Contributo per una "vexata questio": la datazione dell'Epistola a Cangrande». *L'Alighieri* 46. Ravenna: Angelo Longo, 2005; Ricklin, Thomas. «Struttura e autenticità dell'«Epistola» a Cangrande». *Pour Dante: Dante et l'«Apocalypse»*. *Lectures humanistes de Dante*. Paris: Champion, 2001; Hollander, Robert. «Il dibattito odierno attorno all'«Epistola» a Cangrande». *Pour Dante: Dante et l'«Apocalypse»*. *Lectures humanistes de Dante*. Paris: Champion, 2001; Pastore Stocchi, Manlio. «Epistole». *Enciclopedia*

odmah nakon pozivanja na delo *Ars poetica*, Dante će, tumačeći Horacijeve napomene u kontekstu vlastite poetike, zaključiti:

„Et per hoc patet, quod comedia dicitur presens opus. Nam si ad materiam respiciamus, a principio horribilis et fetida est, quia Infernus, in fine prospera, desiderabilis et grata, quia Paradisus; ad modum loquendi, remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris, in qua et muliercule comunicant“, 2015: 10.

Gotovo opravdavajući ovakav odabir, pesnik će se dotaći same srži problema — nemogućnosti dosledne primene latinske jezičke tipologije na još uvek ograničen sistem pučkog jezika. Tragedija će, stoga, okarakterisana ozbiljnom tematikom, visokim stilom i uzvišenim jezičkim registrom, ostati najuzvišeniji poetski žanr nužno vezan za latinski jezik. Budući da usled oskudnosti leksičke građe pisanje uzvišene antičke tragedije biva sasvim nemoguće, njen logički ekvivalent na pučkom jeziku postaje komedija, pojmljena kao posve nov oblik, gotovo bez ikakve sličnosti s antičkom dramskom formom, a jezički i stilski opet različit od srednjovekovne *komedije*. Prilagođena srednjem registru, najprimerenijem pučkom, komedija „počinje tužno, a završava se srećno“ (*Ep.* XIII, 28), ostavljajući tako pesniku prostora za različito jezičko-stilsko kombinovanje i variranje (Baldelli 1996: 16–17), formalno opravdano pozivanjem na Horacijevu delo *Ars poetica* (2015: 9).

Takav žanr, upravo otvorenošću forme, daje mogućnost tumačenja književnog dela na više nivoa. Pošto doslovno tumačenje nije dovoljno kako bi se u potpunosti razumeo tekst *Komedije*, sam Dante mu, u XIII epistoli, dodaje još tri potencijalna nivoa: alegorijsko, moralno i anagogijsko, to jest eshatološko. U alegorijskom (simboličkom) tumačenju svaki element ovozemaljskog sveta nužno upućuje na odgovarajući element onozemaljskog, nebeskog i božanskog. S obzirom da zanemaruje istorijsku dimenziju teksta, u potpunosti je apstraktan, jer čak i opštepoznate istorijske činjenice putem alegorije postaju samo „prikrivene predstave filozofske doktrine“ (Auerbach 1984: 195). Takođe,

dantesca II. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1970; Mazzoni, Francesco. «Le epistole di Dante». *Conferenze aretine*. Arezzo: Zelli, 1966.

premda zasnovana na retorskoj figuri *tropos*, u kojoj dolazi do izmeštanja značenja sa stvarnog na figurativno, alegorija će se od nje ipak razlikovati, pošto je simbolizam tropa neposredniji i razumljiviji unutar doslovnog značenja termina, dok je simbolička vrednost alegorije uvek posredna i zatamnjenija, istaknutije polisemije. Moralno i eshatološko tumačenje podređeni su stoga alegorijskom, te nužno proizilaze iz njega. Dok eshatološko omogućava povezivanje doslovnog, istorijskog značenja teksta s njegovim uzvišenijim, apstrahovanim smislom, iz te novouspostavljene veze, posredstvom moralnog tumačenja definišu se vrednosti neophodne za duhovno uzdizanje.

Međutim, premda svako tumačenje ponaosob objašnjava i približava određene segmente dela, ona se nužno odvijaju na horizontalnoj (doslovnoj), odnosno vertikalnoj (alegorijskoj, moralnoj, eshatološkoj) dimenziji teksta. Zbog toga, iako konkretan tekstualni element iz horizontalne ravni biva nedvosmisleno povezan sa svojim prenesenim značenjem u vertikalnoj, on ipak biva u potpunosti lišen svog osnovnog istorijskog i konkretnog, zadobijajući etičko-doktrinarno značenje. Tako, primerice, mračna šuma iz I pevanja *Pakla* biva u potpunosti lišena svoga doslovnog značenja, te predstavlja alegoriju moralnog pada i sagrešenja, to jest njeno doslovno značenje postaje upravo alegorijsko. Svaki element šume ponaosob (tama, put, brdo, tri zveri, sunce) gubi svoje primarno značenje, već se samo odnosi na složene mistično-religiozne simbole srednjovekovne hrišćanske tradicije. Kao spona između ove dve dimenzije teksta, nametnuće se Auerbahovo figuralno tumačenje, prema kojem je ovozemaljski život postojeći i stvaran, ali je ujedno samo senka ili figura onog nepatvorenog, budućeg, istinitog i konačnog života koji će, razotkrivajući, ali i čuvajući značenje i celovitost „figure“, u sebi nositi pravu istinitost (Auerbach 1984: 219). Stoga, nijedan ovozemaljski događaj ne treba posmatrati samo kao konačnu i samodovoljnu istinu, već prevashodno kao neposrednu, vertikalnu vezu s onozemaljskim i božanskim, čiji je sastavni deo, te koji će i sam u budućnosti postati stvaran. Tako on postaje svojevrsno predskazanje ili *figura* jednog dela božanske stvarnosti koja će se ostvariti u budućnosti. Ta stvarnost „nije samo figura, ona je večno prisutna u Božjem pogledu u onostrano, gde prava, otkrivena istina postoji u svakom vremenu ili izvan vremena“ (Auerbach 1984: 221).

Tumačenjem teksta *Komedije* putem figura, postaje jasno kako Dante predstavlja čitav ovozemaljski svet i njegovu istoriju kao da je već podvrgnut Strašnom sudu, te je stoga već zadobio mesto u božanskom poretku. Figure koje ga sačinjavaju, pritom, i nakon konačne osude, ne potiskuju svoj ovozemaljski karakter, niti ga ublažavaju, već upravo suprotno — one u najvećoj mogućoj meri zadržavaju svoju individualnu, zemaljsku osobenost poistovećujući je s vlastitim konačnim ishodištem (Auerbach 1984: 211). Figuralno tumačenje ne isključuje alegorijsko, već se odvija uporedo s njime, razlikujući se od njega po tome što uspostavlja neposredan odnos između simbola i onozemaljske stvarnosti na koju se odnosi, dok alegorija ostaje u potpunosti apstrahovana i lišena ovozemaljskih, istorijskih osobenosti. Ono omogućava pesniku da izgradi fiktivni onozemaljski svet koji se istovremeno doima kao izuetno stvaran i opipljiv unutar logičke apstrakcije alegorije. Stoga se, primerice, lik Vergilije ne može pojmiti samo kao alegorija ljudskog razuma, dovoljna za primerno zemaljsko bivstvovanje, ali nedovoljna za doseganje rajskih visina. Za Dantea Vergilije ujedno je oličenje antičkog *vir nobilis*, neprikosnoven pesnički uzor, ali i predskazatelj Hrista i najavitelj *renovatio temporis*. U liku pesnika-vođe objedinjena su dvojica Vergilija: jedan stvarni, istorijski, antički i drugi srednjovekovni, koji se ukazuje putniku na samom početku putovanja i koji će mu se otkriti u svoj svojoj istini, te on ne predstavlja puku apstraktnu alegoriju vrline, već figuru celovite istine koju *Komedija* otkriva. Vergilije nije samo srednjovekovna predstava antičkog pesnika, on zadržava sve osobine koje su ga za života krasile kao pesnika, političara i čoveka. U viđenju Dantea one postaju neophodni kvaliteti kojima pesnik daje hrišćanske vrednosti, uklapajući *figuru* pesnika-vođe u nove srednjovekovne doktrinarne kontekste. Stoga bi se bez sumnje moglo tvrditi da je *figura* osnovni činilac u procesu hristijanizacije, kojim se elementi klasične tradicije inkorporiraju u nove hrišćanske okvire, ne odbacujući, niti ublažujući njihove primarne vrednosti, već gradeći na postojećim osnovama novu koncepciju.

3. Apostofa kao idealni model građenja figuralnog izraza u Danteovoj *Komediji*

3.1. Načelo *amplificatio/abbreviatio* i klasična interpretacija apostrofe

Na retorskom planu, dosad opisano kombinovanje različitih interpretativnih metoda dovodi do pomenutog kombinovanja stilova, odnosno odgovarajućih izražajnih modela. Upotreba velikog broja figura koje se grade dovođenjem dva koncepta u asindetsku ili polisindetsku vezu, poput figura *comparatio*, *antitesis*, *similitudo*, *homoeosis* (ulepšavanje, pojačavanje ili proširivanje govora komparacijom), postaje jedno od osnovnih oruđa kojima Dante gradi realističnost svojstvenu tekstu *Komedije*, a nadasve *Pakla*, insistirajući na određenim prostorno-vremenskim odrednicama i plastičnim slikama pojedinih likova u delu. Jasno je, takođe, da se u osnovi građenja svake alegoreze nalazi shema figure *transumptio* ili *translatio (metalesi)*, u kojoj dolazi do prenošenja značenja s jednog termina na drugi, bez obzira da li izlazi iz okvira semantičkog opsega jednog elementa, pa se ili odnosi na širi i kompleksniji metaforični izraz, u slučaju alegorije, ili do toga ne dolazi kad se radi o simbolu, sinegdohi, metonimiji, metafori. Stoga metafora i alegorija, uz ostale srodne figure, predstavljaju jedno od najzastupljenijih retorskih sredstava u tekstu *Komedije*. Pa ipak, kako je reč o tropu, prenos značenja uvek je potpun i ograničen brojem konstruktivnih elemenata figure, te se metaforični izraz nužno tiče samo jedne od dimenzija teksta.

Tako će se kao idealan model za građenje figuralnog izraza nametnuti upravo apostrofa, retorsko sredstvo koje je još u antici prevazišlo uske okvire jednoznačne stilske figure i primilo karakteristike paradigme. Iako je i sama smatrana tropom, svojom direktnom formom i osobenošću da horizontalnu i vertikalnu dimenziju teksta dovede u neposrednu vezu, odnosno da pomoću jezika iskaže složeni odnos stvarnog i konceptualnog (*res i verba*), poslužiće Danteu kao jedna od osnovnih retorskih struktura za izgradnju teksta *Komedije*. Premda je inicijalno nastala u retorskoj praksi vezanoj za obraćanje govornika na sudu, kao postupak koji se u biti sastoji od doslovnog „okretanja leđa sudiji“ (Quintiliano 2001: 303) i izravnog obraćanja publici, ili samom optuženiku, apostrofa veoma brzo u antičkoj besedničkoj *techne* počinje da označava čin iznenadnog prekida

razgovora i neočekivanog obraćanja drugom, prisutnom ili odsutnom, subjektu. Okarakterisana upotrebom vokativa ili imperativa, ona usmerava govor na lice koje nije prirodni primalac govorne poruke, amplificirajući dramski naboj diskursa ili uvećavajući pažnju publike, te je, stoga, već antički retori²⁴ označavaju kao figuru koja ima osobito dejstvo na slušaoca i preporučuju njenu upotrebu ne samo u besedništvu, već i u književnosti. Smatraju da je izrazito prikladna za tragediju, odnosno uzvišeno pesnikovanje, jer je efikasno sredstvo za izazvanje *pathosa* i pobuđivanja emocija kod slušalaca (*movere*).²⁵ Kapela (Marziano Capella, 2000: 523) je navodi kao najzastupljenije Ciceronovo retorsko sredstvo²⁶ i nadeva joj epitet *nobilis figura*, koji će zadržati i tokom čitavog srednjeg veka. Činjenica je, međutim, da je za prenošenje apostrofe iz klasičnog retorskog aparata i njeno inkorporiranje u novi sistem srednjovekovne retorike *sermo humilis* znatno zaslužnije njena mogućnost da dovede do proširivanja i oplemenjivanja dramske radnje (*amplificatio*) i sažimanja i pojednostavljivanja (*abbreviatio*). A koncept koncept *amplificatio* (*exaggeratio*, gr. *áuxesis*) nije nimalo stran klasičnim retorikama, koje pod njim podrazumevaju tehnike uvećavanja intenziteta diskursa nadasve u praktične svrhe, usled argumentovanja iznetih teza, ili kako bi se izazvao emotivni odgovor slušalaca (Lausberg 1969: 53–60; Mortara Garavelli 1997: 109). Latini termin apostrofa preuzimaju iz grčke retorske tradicije, a on postaje sveprisutan zahvaljujući delu *Rhetorica ad Herrenium*. U njemu se definiše kao najefikasnije retorsko sredstvo za postizanje diskurzivnih ciljeva, bilo putem širenja, bilo putem sažimanja primarnih informacija (Leeman 1974: 401–402), te stoga načela *amplificatio/abbreviatio* bivaju pojmljena kao

²⁴ S obzirom da se u antici stilski *ornatus* koristio isključivo u besedništvu i u poeziji, a tek kasnije (V vek p.n.e) u proznim tekstovima, veoma rano se javlja potreba za klasifikovanjem i normiranjem retoričkih figura. Prvu klasifikaciju, kao što je poznato, daje već Aristotel u svojoj *Retorici*, a najopsežniju i najsistematičniju Kvintilijan (*Institutio oratoria*) praveći prvu podelu na trope i figure.

²⁵ „I apostrof [...] ima osobito dejstvo bilo da napadamo [...] bilo da izazivamo pažnju na našeg protivnika [...]“, Kvintilian 2001: 300.

²⁶ Premda je pominje već Aristotel u svojoj *Retorici*, apostrofa je detaljnije zastupljena u Ciceronovom delu *De Oratore* i *Rhetorica ad Herrenium* Pseudo-Cicerona, a naročito u Kvintilijanovoj *Institutio oratoria*. Obraduje je i Elio Donato u trećoj knjizi *Ars grammaticae*, poznatije po incipitu *Barbarismus*, gde se bavi stilskim figurama, kao i Marciano Capela u *De nuptiis Philologiae et Mercurii* gde navodi i podelu *septem artes liberales* na *trivium* i *quadrivium*. Uz klasične autore, poput Cicerona, naročito će dvojica potonjih, kasno latinskih autora, imati presudnu ulogu u potonjim srednjovekovnim traktatima koji se bave stilom i retorikom. Detaljnije u: Garavelli, Bice Mortara. *Manuale di retorica*. Roma: Bompiani, 2003; Arduini, Stefano e Matteo Damiani. *Dizionario di retorica*. Covilhã: Livros LabCom, 2010; Curtius, Ernest Robert. *Evropska književnost i latinsko srednjovekovlje*. Zagreb: Matica hrvatska, 1971.

partes orationis koji su umeću u *narratio* posle iznošenja početne argumentacije, ili na kraju diskursa: „Summa autem laus eloquentiae est amplificare rem ornando“, *Or.* III, 26. Kvintilijan dodatno razrađuje ova načela određujući četiri stilska nivoa proširivanja diskursa,²⁷ uvodeći ih u takozvanu „retorsku pedagogiju“ (Faral 1962: 57), čime postaju jedna od osnovnih retorskih vežbi, odnosno nezaobilazni element pri građenju tekstova visokog stila.

3.2. Srednjovekovne *poetriae* i reinterpretacija načela *amplificatio/abbreviatio* — apostrofa kao *figura nobilis*

Ciceronove i Kvintilijanove teze poslužiće i kao izvrsna osnova za nadgradnju načela *amplificatio/abbreviatio* i njihovo prilagođavanje srednjovekovnim retorsko-stilskim principima, te će se tako počev od XI veka u svojevrsnim uputstvima za pisanje u stihovima, *artes poetriae*, dodatno potvrditi hipoteza prema kojoj ustrojavanje književnog teksta nužno podrazumeva principe *dilatatio* (reći mnogo počevši od malo) i *brevitas* (reći malo počevši od mnogo) (Vindocinensis 1988: 21). Razrađujući Kvintilijanovu podelu načela *amplificatio* na četiri podsistema, srednjovekovni autori predvođeni Džefrijem od Vensofa, navode čak osam specifičnih postupaka za proširivanje diskursa, napuštajući pređašnje, mahom opisne definicije, povezujući retorske postupke sa specifičnim stilskim figurama: a) *interpretatio* i *expolitio* (interpretativna perifraza); b) *perifrasis* ili *circumlocutio* (definisanje pojma putem perifraze ili igre reči); c) *comparatio* (poređenje kojim se olakšava razumevanje određenog pojma); d) *apostrofe* (preusmeravanje narativnog sleda zarad izazivanja interesovanja publike); e) *prosopopea* (personifikacija); f) *digressio* (umetanje epizoda unutar primarnog narativnog sleda teksta); g) *descriptio* ili *hypotyposis* ili *evidentia* (opisivanje, to jest pretvaranje reči u slike); h) *oppositum* (negacija suprotnog predmeta zbog njegovog potvrđivanja). Dovođenjem u vezu teorijskih načela

²⁷ U *Institutio oratoria* (2001: 194) prvi nivo proširivanja diskursa postiže se *per incrementum* (proširivanjem sažetih informacija), drugi *per comparisonem* (poređenjem praktičnog primera sa tezom o kojoj se govori), treći *per ratiocinationem* (racionalizacijom činjenica koje su u vezi sa primarnom tezom) i četvrti *per congeriem* (gomilanjem naizgled nepovezanih informacija koje, međutim, publika iznova povezuje u koherentnu sredinu. Primećujemo da je ovaj postupak zastupljen je i u savremenoj italijanskoj poeziji).

amplifikacije i abrevijacije teksta, s konkretnim stilskim figurama neophodnim za građenje naracije, ne više samo u okviru sudske prakse, već i u okvirima *artes dictandi*, *artes praedicandi* i *ars poetriae*, uspostaviće se čvrsta norma građenja teksta koju će pisci verno pratiti tokom čitavog XIII, ali i XIV i XV veka. Novinu predstavlja i to što se pomenuti principi prilagođavaju kategorijama *ornatus facilis* i *ornatus difficilis*, jednostavnog i složenog ukrasa reči, koje su u stalnom središtu interesovanja srednjovekovnih teoretičara. *Ornatus facilis* vezuju se za *figurae elocutionis*, odnosno izražavanje putem skupina reči (*in verbis coniunctis*), poput figura *adnominatio* i paronomazije, dok *ornatus difficilis* podrazumeva ukrašeno govorenje tropima (metafora, metonimija, sinegdoha i sl.) i figurama misli (antiteza, perifraza, apostrofa, alegorija, enigma), kojima vešti retor uspostavlja odnos između više ideja u pojedinačnim rečima (*in verbis singulis*). Time se, dakle, i stilske kategorije ukrasa i proširivanja teksta raslojavaju prema Vergilijevom točku, vezujući *amplificatio* i *ornatus difficilis* za visoki stil, a *ornatus facilis* i *brevitas* za srednji/niši. Pri tome se stvara stilski sistem umnogome prilagodljiv svim onim jezicima koji su svojom strukturom, ili/i poreklom bliski latinskom jeziku.

U tom kontekstu, apostrofa se od jednostavnog retorskog sredstva, vezanog nadasve za *actio*, uzdiže među ostale „plemenite figure“ i postaje nezaobilazni element retorske celine *elocutio*, gde zbog svoje emfatičke prirode postaje sastavni deo klasične inicijalne celine teksta, *proemio*, ili, pak, *conclusionone*, njegovog kraja. Premda u okvirima strogih retorskih normi i ustaljenih formi *proemio* i *conclusionone*, apostrofa će se istaći upravo po svojoj otvorenosti, odnosno sposobnosti raslojavanja na mnogostruke podvidove kojima će postati funkcionalna na više nivoa istovremeno, formalno ne napuštajući zadate okvire. Džefri od Vensofa detaljno se bavi funkcijama apostrofe, budući sastavnog elementa principa *amplificatio*, u traktatu *De arte versificandi* (1968: 8), a i posvećuje joj čak čitavo poglavlje u traktatu *Poetria nova* (1967: 254–460), ističući njen pretežno eksklamativni i invokativni karakter, navodeći čak šest kontekstualnih situacija u kojima preporučuje upotrebu apostrofe uz duge i detaljne praktične primere. Tako se ona koristi za: a) obraćanje apstraktnim pojmovima u obliku pitanja (*interrogatio abstracta*); b) nuđenje saveta (*consilium, utilitas causae*); c) ohrabrivanje, odnosno podsticanje (*perlocutio, hortatio*); d) opomenu (*admonitio*); e) jadikovanje (*lamentum exclamationis*) koje se u

odnosu na primaoca poruke deli na podvrste: one upućene bogu i nebesima (*invocatio*, *obsecratio*), krvnicima (*execratio*), prirodi i sl; f) snažnu osudu ili proklinjanje (*invectiva*). Ukoliko se uzme u obzir i njena primarna, već uveliko ustaljena sudska funkcija, postaje jasno da u periodu srednjeg veka apostrofu ne treba sagledati kao stilsku figuru, već retorsku dimenziju ili paradigmu koja u sebi objedinjuje čitav spektar figura i postupaka, specifičnih diskurzivnih funkcija, uvek namenjenih usmeravanju pažnje publike i regulisanju emfaze teksta, te da umnogome prevazilazi okvire načela *amplificatio*, kojem je formalno podređena.

Dante će, stoga, u skladu s važećim retorskim kanonom prigrliti apostrofu upravo u ovom drugom značenju, koristeći je kao jedno od primarnih nosećih sredstava za uspostavljanje strukture teksta, postepeno šireći njene funkcije ne bi li na taj način iskazao nove poetske, ali i filozofsko-ideološke koncepcije. Tekst čitave *Komedije* obilovaće takvim „novim“ apostrofama: svaka ponaosob „knjiga“, *Pakao*, *Čistilište* i *Raj*, otvoriće se jednom od njih i Dante će, neprestano menjajući klasični *proemio*, zahvaljujući njima progovoriti o poetsko-ideološkim novinama. Apostrofama će obilovati i svako ključno pevanje *Komedije*, kao i svaka istaknuta epizoda (naročito u *Paklu*), počev od susreta s Vergilijem, preko Frančeskinog govora, Čakovog proročanstva, susreta s Farinatom i Kavalkantijem, do bravuroznih epizoda sa Pjerom Dela Vinjom i Odisejom, kao i čitavim nizom znamenitih epizoda i ličnosti. Pa ipak, bez obzira na novu leksičko-morfološku osnovu pučkog i nove kontekste s novim funkcijama kojima Dante prilagođava tradicionalnu figuru, ona će uvek biti koherentni element retorske celine koju oplemenjuje i stilski uzdiže. Pesnik svom tekstu, koji već odiše duhom klasičnih književnih dela, pridodaje zvučnost i monumentalnost, a likovima plastičnost i neophodni patos. Stoga ne čudi da Danteova *Komedija* kao delo s važnom funkcijom koju mu autor namenjuje, od svih „plemenitih figura“ najdoslednije koristi apostrofu, pored komparacije, metafore i perifraze. Apostrofa upravo svojom potencijalno otvorenom strukturom u Danteovom jezičkom sistemu s više registara, postaće kadra da iznese novu filozofsku i ideološku postavku. Možda i zbog načina na koji koristi apostrofu u datom jezičkom sistemu, Dante će uspostaviti paradigmu po kojoj će samo delo, u svim svojim značenjima, poistovećivati s retoričko-stilskim kvalitetom samoga jezika.

4. Pitanje pučkog jezika i recepcija Danteove *Komedije* od XIII do prve polovine XVI veka

4.1. *Komedija* kao neiscrpní fond elemenata u italijanskom viteškom epu (*poema epico cavalleresco*)

Kako smo videli, Danteov višekodni jezičko-stilski, ali i tematsko-žanrovski sistem, potencijalno predstavlja izvrstan imitativni model. S obzirom da već krajem XIV veka autori prevashodno usmerenih na latinski jezik, *Komediju* doživljavaju kao stilski nepodobnu, upravo zbog njenog plurilingvizma, a pučki jezik biva iznova potisnut u sveopštoj dominaciji latinskog. Jezik *volgare* i književnost, ne samo da bivaju podređeni latinskom, već nisu ni u stanju da iskažu i prenesu vrednosne ideale i kulturnu tematiku blisku onome što će zagovarati humanisti.²⁸

Takvoj jezičkoj situaciji, razdeljenoj na formalnu dominaciju latinskog jezika i činjenično koegzistiranje više varijanata pučkog, neće pogodovati jezički i stilski kao antiklasicistički označen tekst *Komedije*. Ipak, Dante će u svojstvu imitativnog modela biti prisutan kod niza autora XV i XVI veka, upravo zahvaljujući bogatstvu jezičkih, leksičkih, ali i stilskih segmenata. Njegovo delo tako postaje nepregledni izvor za preuzimanje najrazličitijih elemenata, a vrlo osobeno oslanjanje na tekst *Komedije* primetno je u novom humanističkom žarnu kakav je italijanski viteški ep (*poema epico cavalleresco*). Kako se viteški ep u Italiji razvija u spoju usmenog – *cantari*, veoma rasprostranjena i popularna poema nastala pod uticajem francuskih *chansons de geste* na jeziku *d'oïl*,²⁹ – i književne,

²⁸ Tokom XV veka otvara se rasprava o pučkom jeziku između zagovornika latinskog i zagovornika pučkog. Leon Batista Alberti (), kao odgovor na tekst Flavija Bjonda (Flavius Blondus), pristalice upotrebe čistog latinskog jezika, u Uvodu u III knjigu dijaloga *Della famiglia* (oko 1437), staje u odbranu pučkog, pokušavajući da ga revalorizuje nakon što je bio skrajnut favorizovanjem latinskog s kraja XIII i početka XIV veka. Alberti osnovu pučkog književnog jezika vidi u jeziku firentinske „tre corone“, dok latinski valja da zadrži status imitativnog modela, te piše prvu gramatiku italijanskog jezika *Grammatichetta della lingua toscana* i osniva pesničko nadmetanje 22. oktobra 1441. *Certame coronario* čiji je simbolički značaj u činjenici da se isključivo pesnikuje na *volgare*.

²⁹ Kantari nastaju na materiji srednjovekovnih francuskih *chansons de geste*, od kojih se, pak, umnogome razlikuju. Detaljnije o ovome u: Villoresi, Marco. *La letteratura cavalleresca: dai cicli medievali all'Ariosto*. Roma: Carocci, 2000; Bettin, Giancarlo. *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco*. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2006; Lecco, Margherita, a c. *Studi sulla letteratura cavalleresca in Francia e in Italia (secoli 13.-16.)*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2017; Zanato, Tiziano. *Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori: poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*. Venezia: Marsilio, 2001; Dionisotti, Carlo. «Appunti su cantari e romanzi». *Boiardo e altri studi cavallereschi*. Novara:

pisane starofrancuske tradicije odabir pučkog jezika, srednje-nižeg stilskog registra i metra narativne oktave biće uslovljen koliko pretežno narativnim karakterom toliko i određenom tematikom forme. Budući uslovljen, a dakako i ograničen upravo upotrebom još uvek nekodifikovanog pučkog jezika, viteški će ep, sve do Ariostovog *Besnog Orlando*, poput same *Komedije*, postati otvoreni sistem koji se, samo načelno, pridržava normi određenih tradicijom s kojom će se, pak, autori u svojim delima otvoreno „obračunavati“. U takav sistem, sazdan na pučkom jeziku, uz izbor oktave kao isključive metričke forme i jedanaesterca (*endecasillabo*) kao obaveznog stiha, namenjenog čitanju koliko i slušanju, lako će se inkorporirati elementi najrazličitijih književnih tradicija, omogućavajući autorima da se poigravaju narativnim tokovima i tematskim linijama, koliko i stilsko-metričkim i jezičkim formama, kako bi, uspostavljajući neprekidni razgovor s tradicijom, progovorili o vlastitim poetskim i stilskim načelima. U tom formom određenom intertekstualnom odnosu prema književnosti i Dante postaje nezobilazan *auctor*, a najviše elemenata njegove *Komedije* uočava se upravo u delima najuticajnijeg pisca XVI veka, Lodovika Ariosta.

Ariostov *Besni Orlando* predstavlja formalni nastavak viteškog epa *Zaljubljeni Orlando* Matea Marije Bojarda, nastalog krajem XV veka u kulturnom ambijentu dvora porodice D'Este u Ferari, te samim tim namenjenog posve specifičnoj publici. Bojardo piše u vreme jezičke unifikacije koja favorizuje konvergenciju različitih jezičkih formi XV veka (Matarrese 2012: 171) s ciljem da se stvore književni tekstovi na pučkom što prevazilazi uske okvire jednog određenog grada (takozvana *koinè*). U to doba ne postoji ni odgovarajući model za epsko stvaralaštvo jer i Luiđi Pulči (Luigi Pulci) gotovo istovremeno, ali sa drugim postavkama piše svog *Morgantea* (*Morgante*). Budno prateći rad tadašnjih firentinskih stvaralaca, prevashodno pomenutog Pulčija, Bojardo stvara potpuno novi koncept epa tako što karolinšku tematiku kantara u oktavi izmešta iz ustaljenih postavki uvođenjem ljubavne tematike iz bretonskog ciklusa, oplemenjujući ujedno kult viteštva. Bojardo će se pozvati na prizvuk usmenog performansa prisutnog u stilsko-narativnom ustrojstvu kantara, funkcionalno i stilski ga razrađujući i šireći na čitavo

Interlinea, 2003; Tissoni Benvenuti, Antonia. «Inamoramento de Orlando». *Boiardo e il mondo Estense nel Quattrocento*. Padova: Antenore, 1998.

delo koje postaje spoj „pevanja“, a povezujući, pak, ta „pevanja“ kao i različite narativne tokove tehnikom *entrelacement* (‘preplitanje’), preuzetom iz *romana* bretonskog ciklusa, a prilagođenom novoj formi. Usvojiće i tehniku nabiranja ili gomilanja, najčešće asindetskim ili polisindetskim nizovima epiteta, izraza, rimovnih sistema (Praloran 2009: 57), svojstvenu nižem registru, koje će uzdići elementima uzvišenog („*aspri e crudi*“, „*sbigottito e smorto*“, „*altera e disdegnosa*“), stvarajući tako leksičku osnovu za pripovedanje dvorske epike („*baron franco*“, „*cavaliere adorno*“, „*alto e soprano*“, „*ardito e baldo*“). Na toj osnovi Bojardo će u svom pluridiskurzivom delu koristiti najrazličitije jezičke registre, od visokog iz antičkih uzora i uzvišene poezije, preko srednjeg, sve do niskoga, kolokvijalnog registra ulice i krčme. Tako će se u epu, pored ratničke terminologije (*martellare, flagello, a gran fracasso*), tehničkih termina, prvenstveno vezanih za semantičku porodicu reči *konj* (*ringere, a tutta briglia*) i *dvoboj* (*scontro di lanza, a l'asta bassa, menar di taglio*), preuzetih iz francuske viteške terminologije na jeziku *d'oïl* (Trolli 2003: 13) naći i znatan broj severnjačkih termina iz svakodnevnog života (*beccaro, bisson, strope*), mnoštvo dijalektizama i lokalizama (*insprocare, sparpagnare*). U izgradnji takvog izražajnog realizma, gde od presudnog značaja postaje i uspostavljanje poverenja između autora i publike, svakako će uticaj na Bojardovo delo imati i Danteov osobeni pučki jezik, kadar da iznese različite stilske registre i narativne tonalitete bogatim leksičkim fondom koji podrazumeva najširi spektar terminologije, od lirske do groteskne. Bojardovo usvajanje danteovskih elemenata uslovljeno je stoga „izborom po sličnosti“ (Mengaldo 1963: 89), pošto se elementi *Komedije*, a nadasve *Pakla*, integrišu u novi tematsko-jezički i stilsko-metrički okvir. Ukoliko se pogleda, međutim, odabir usvojenih elemenata, već okoštalih fragmenata stihova gotovo poslovične vrednosti (*selva oscura, infernal tempesta, fuoco eterno*), ili, pak, specifičnih sintagmi snažnog fonosemantičkog izraza (*anima prava, gente dolorose, occhi griffagni*), jasno je da Bojardovo pozivanje na Dantea nije funkcionalne prirode. Pošto takvo pozivanje nikada ne napušta ograničene okvire *anamneze*, već postaje sastavni element svojevrstne retorske tehnike odobrovoljavanja publike i usklađivanja s njenim afinitetima, nudeći joj tek deliće dobro znane literature, sažete na idiomatske i poslovične forme, ono ujedno pruža mogućnost da autor progovori o posve drugačijim tematskim sadržajima. Iako Dante još ne

zadobija funkciju svojevrsnog kulturnog medijatora, kakvu za njega ima Vergilije i kakvu će i sam ubrzo imati u Ariostovom delu, njegova *Komedija*, međutim, nastavlja da živi, ne više samo u kolektivnoj svesti, već kao ključni činilac građenja novog retorskog izraza na novom jezičkom sistemu, i dalje nezauzdanom kanonom koji pretenduje da u sebi sažme najraznolikije i neusklađene stilske izraze. Dante u takvom sistemu dobija ulogu svojevrzne okosnice oko koje se gomilaju ostali, manje ili više poznati elementi, dopuštajući autoru da barem delom usmerava publiku u željenom pravcu, tako što ih vodi dobro znanim elementima u nepoznatom okruženju.

4.2. Jezička reforma Pjetra Bemba i tri izdanja Ariostovog *Besnog Orlanda*

Kada Ariosto otpočne rad na pisanju *Besnog Orlanda* oko 1505. godine, nepunih deset godina nakon Bojardove smrti, jezička situacija se menja, dodatno se usložnjavajući.³⁰ Pitanje pučkog jezika iznova se rasplamsava i grupiše se oko tri osnovna idejna sleda. Nasuprot zagovornicima latinskog jezika (na čelu sa Frančeskom Floridom [Francesco Florido], Čeliom Kalkanjinijem [Celio Calcagnini] i Ubertom Foljetom [Uberto Foglietta]), uspostavljaju se i dve međusobno suprotstavljene struje koje se bave definisanjem pučkog: firentiska koja se deli na zagovornike Bembove reforme (Pjetro Bembo [Pietro Bembo], Nikolo Liburnio [Niccolò Liburnio], Sperone Speroni [Sperone Speroni]) i na zastupnike onovremenog firentinskog (Makijaveli [Niccolò Machiavelli]), kao i *cortigiana* koja okuplja pristalice „italijanskog“ dvorskog jezika (Baldasar Kastiljone [Baldassarre Castiglione], Đan Đorđo Trisino [Gian Giorgio Trissino], Mario Ekvikola [Mario Equicola]). Početkom XVI veka odabir pučkog uslovljen je humanističkim principom imitovanja, ali za razliku od lirike, modelovane po uzoru na Petrarkinu poeziju, epsku književnost i dalje odlikuje jasan regionalni, to jest lokalni karakter i mešavina

³⁰ U doba humanizma i renesanse uspostavlja se stanovište da društveni činioци uslovljavaju sve ostale faktore življenja, te se dovode u vezu s promenama na jezičkom i stilskom nivou, odnosno da istorijske okolnosti, kao i kulturne promene u manjoj ili većoj meri uslovljavaju promene u pučkom (ali i latinskom) jeziku, budući da se tokom XVI veka prisustvuje fenomenu „raslojavanja“ na gotovo svim nivoima stvarnosti — odvajaju se kontinenti, narodi, religije, a carstva i države postaju sve krhkiji, dok se različiti jezici sve više susreću u međusobnoj interakciji, zbog čega se javlja potreba za iznalaženjem što prikladnijih jezičkih sredstava za opisivanje i asimilaciju stvarnosti (Lazzeroni, et al. 2017: 114).

različitih jezičko-stilskih kodova oličenih u Bojardovom epu. Proces konačnog prelaska padansko-emilijanskog pučkog jezika na firentinski *volgare illustre*, jezik u kojem će se učeni i pučki elementi ujednačiti u književnom registru *medietas*, čiji ton neprestano varira između tragičnog i komičnog, od uzvišenog do svakodnevnog (Segre 1994: 329), odigrat će se pod uticajem Bembove jezičke reforme upravo u Ariostovom delu. Tome svedoče čak tri različita izdanja teksta *Besnog Orlando* (1516, 1521, 1532. u Ferari) na kojima, u periodu od gotovo dvadeset godina, prilježno radi sam Ariosto, baveći se ponajviše usklađivanjem jezičkog izraza s normama nove reforme, unoseći izmene (naročito u prvom i poslednjem izdanju), i u samom procesu štampe, nakon lekture (Formentin 1994: 221).

Prvo izdanje (A) koje objedinjuje najrazličitije elemente, od učestalih latinizama (*argomento, pontifice, suspiro, nece, excio*), preko sve ređih dijalektizama (*naranci, biastemmiare*) i lokalizama (*acciuffato, cio*), već se po svom jeziku umnogome razlikuje od Bojardove severnjačke koinè, budući da dolazi do promena na fonološkom (anafoneza, hiperdiftongacija i dr.), morfološkom, gde su sve ređe padanske forme (*aveti, crediti*), kao i leksičkom planu sa sve učestalijim latinizmima koji opstaju sa severnjačkim leksemama, s karakteristikama centralnih koinea, kao i savremenog toskanskog (Coletti 1993: 123). Gotovo odmah po objavljivanju prvog izdanja *Orlando*, nezadovoljan na prvom mestu jezikom, Ariosto počinje dugu i detaljnu reviziju dela koja traje sve do 1521. godine, kada iz štampe, iznova u Ferari, izlazi drugo izdanje (B) *Besnog Orlando*. Plurilingvizam prvog izdanja, zasnovan na mnogostrukom prožimanju latinizama s padanskim i toskanskim terminima, parcijalno biva pročišćen i toskanizovan uvođenjem, uz ranije elemente toskanske koinè, elemenata savremenog, ali i književnog, srednjovekovnog firentinskog: dolazi do modifikacije grafije (*ciucca-zucca*), eliminišu se neprimereni diftonzi (*puote-pote*) i sl. Pa ipak, štampa drugog izdanja bila je ishitrena i loše urađena, toliko da znatan broj Ariostovih ispravki zapravo nije ni unet u sam tekst, već je na kraju dela tek dodat spisak ispravljenih reči. Svestan izuzetnog uspeha koje delo postiže (između drugog i trećeg, ima čak sedamnaest ponovljenih izdanja), Ariosto iznova nastavlja rad na sređivanju teksta, dodajući trećem izdanju (C) čak i šest pevanja. Svakako već verzijom B definitivno biva potvrđen svesni i detaljni proces pročišćavanja jezika od lokalizama i regionalizama i

autor sve više napušta srednje-niske forme severnjačkih dijalekata, te usvaja one srednje toskansko-firentinske provenijencije.

Na ovu promenu svakako utiče sve šira upotreba toskanskog jezika, ali i događaj od izuzetnog značaja za celokupnu književnu, ali i kulturnu scenu iz 1502. godine — objavljivanje Danteove *Komedije* u okviru edicije klasika. Naime, Pjetro Bembo, saradujući sa čuvenim venecijanskim izdavačem Aldom Manucijem (Aldo Manuzio), priređuje novu ediciju klasika na latinskom jeziku, ne toliko radi većeg profita (Manucio u Veneciji ima nekoliko konkurentskih izdavačkih kuća poput kuće *Dunti* [Giunti] ili *Dolito* [Giolito]), koliko zbog favorizovanja nove, drugačije upotrebe knjige, manje vezane za kontekst formalnih ustanova znanja poput univerziteta. Iz te zamisli nastaju *enchiridia* (*libelli portatiles in formam enchiridii*), takozvana džepna izdanja malog formata *u osmici*,³¹ bez uvodnih napomena, komentara i bez nota, suprotno uobičajenoj izdavačkoj praksi, u kojima se po prvi put koristi novi kurzivni tip slova Frančeska Grifa (Francesco Grifo). Iz štampe 1501. godine izlaze dela Vergilija, Persija i Juvenala, Marcijala, Cicerona, Lukana i Ovidija. Kako nova izdanja postižu odličan uspeh naredne godine, pored Katula, Tibula i Propercija, na insistiranje Pjetra Bemba,³² objavljuje se i Petrarčin *Kanconijer*, sada pod promenjenim Bembovim naslovom *Cose volgari*, kao i Danteova *Komedija*, nazvana *Terze rime di Dante*. Novo izdanje „ogoljenog“ teksta *Komedije*, osim Bembovog naslova, nikada nanovo upotrebljenog, i podnaslova *Lo 'nferno, 'l Purgatorio e 'l Paradiso*, karakteriše obilje interpunkcijskih znakova, konstantna upotreba apostrofa, kao i potpuni izostanak napomena. Ono ubrzo postaje iznimno primećeno i nužno upoređivano s ranijim, Landinovim (Cristoforo Landino) izdanjem. Bembo, dakako, ne pridodaje nikakve novine opširnom Landinovom komentaru (*Comento sopra la Comedia di Dante*) koji je, prema tradicionalnom modelu nudio doslovnu i alegorijsku interpretaciju teksta, uz tek poneko

³¹ Budući da upotreba formata *octavo* nije nova, te da su se na njemu već štampali molitvenici i slični tekstovi religioznog karaktera, Manucijeva zasluga jeste u povezivanju ovog formata s književnim klasicima, čineći ih dostupnijim i oslobađajući ih, od često previše minucioznih komentara, usmeravajući pažnju čitalaca na sam tekst, zastupajući tako jednu posve novu formu čitanja i literature.

³² Moglo bi se reći da iako Bembo odrasta u vremenu nesklonom Danteovom tekstu, njegovo okruženje jeste umnogome naklonjeno negovanju kulta firentinskog pesnika. Bembov otac Bernardo (Bernardo Bembo), našavši se više puta u poslanstvu u Firenci, od 1470. do 1480, sklapa blisko prijateljstvo s dva velika poklonika Danteovog dela, Landinom (Cristoforo Landino) i Fičinom (Marsilio Ficino), te kasnije čak, u vreme poslanstva u Raveni, pokreće obnovu Danteovog groba. U ličnoj biblioteci čuvao je i danas čuveni kodeks *Komedije* — *Codice Vaticano lat. 3199*, koji potiče još od Bokača i Petrarke.

neoplatonističko stanovište neznanom ranijim tumačima (Dionisotti 2002: 145). Međutim, Bembova verzija karakteristična je i po dugom uvodu koji, za razliku od tradicionalnih formi *accessus ad auctorem*, predstavlja pravu detaljnu studiju istorijskih i kulturnih činilaca Danteove Firence. Izostavljajući kometar i zanemarujući Landinovo izdanje, a služeći se vlastitim kodeksom (danas poznatim kao *Codice Vaticano 3197*), rediguje čitav tekst *Komedije*, stvarajući nov, drugačiji, prehumanistički jezik pripisan Danteu, zbog kojeg tekst postaje autentičniji, ali i stran važećem ukusu. To svakako izaziva burne reakcije i negodovanje, naročito u firentinskim krugovima, ali, premda Landinov komentar ostaje merodavan sve do XIX veka, Bembove *Terze rime* postaju značajnije za renesansnu kulturu. Uvrstivši *Komediju* u klasična dela, te izjednačavajući Dantea s Vergilijem, Ciceronom i dugim antičkim autorima, Bembo je ujedno odredio i potvrdio Danteov tekst kao potencijalni *auctoritas* tadašnjim piscima na polju epike, postavljajući ga kao alternativu već priznatom Petrarki u oblasti lirike. Premda suprotno ukusu renesanse prema kojem se Danteov plurilingvizam smatra neprikladnim za uzvišeno pesnikovanje, pozivaje na njega postaje opravdano naročito u žanrovima srednje-nižeg registra. Istovremeno, opravdanje dobijaju i jezički izbori autora italijanskog viteškog epa pa se samim tim priznaje za novi žanr na pučkom jeziku. U tom pogledu ne čudi previše ni Ariostov jezik izdanja A, budući da takav izbor delom biva predodređen Bojardovim lingvističkim odabirima, a svakako i dvorskim ambijentom za koji je namenjen i opravdan Danteovim autoritetom. Takođe, ne čudi ni proces jezičkog „čišćenja“ započet izdanjem B a završen u poslednjem, trećem (C), s obzirom da, sve i da Bembovom *Komedijom* koinè i biva priznata kao prikladna forma pučkog u epici, to svakako nije ona severnjačka, svojstvena Bojardu i Ariostu. Tako izdanje B zapravo predstavlja međufazu između karakterističnih jezičkih formi XV i onih XVI veka.

Baveći se načelom imitovanja, Bembo će Piku dela Mirandoli (Giovanfrancesco Pico della Mirandola) uputiti epistolu *De imitatione* (1512),³³ u kojoj će zastupati

³³ Bembo se s problematikom pučkog jezika susreće znatno ranije, još u vreme pisanja dela *Gli Asolani* (1499), koje doživljava čak nekoliko različitih redakcija čime Bembo čisti jezik od severnjačkih obeležja, približavajući ga sve više uzorima iz pučke tradicije, naročito Bokaču, ali i savremenim modelima (Lorencu Medičiju [Lorenzo de' Medici], Sanacaru [Jacopo Sannazaro], Albertiju), kao i autorima XIV veka.

imitativno-emulativni princip isključivo jednog modela,³⁴ te će se nužno pokrenuti i pitanje odgovarajućeg pučkog jezika. Ipak, tek 1525, samo nekoliko godina nakon Arisotovog izdanja B, Bembo će uobličiti svoje teze o pučkom jeziku i stilu u delu *Prose della volgar lingua*, dijalogu u tri knjige. Uzdići će se nad zagovornicima suprotstavljenih teorija o pučkom jeziku i uspostaviti jezičku reformu koja će ostati manje ili više nepromenjena gotovo do XIX veka. Stavši u odbranu pučkog jezika kao dostojnog i kadrog za pisanje uzvišene književnosti (*Pros.* I, 2–6), Bembo će, prenoseći ciceronski model s latinskog jezika, za rešenje jezičko-književne unifikacije predložiti firentinski model zasnovan na tradiciji književnih velikana koji stvaraju na pučkom, izdvajajući Petrarke i Bokača za imitativne modele. Primena ovakvog imitativnog modela na jezik predstavlja, zapravo, jedino smisljeno rešenje dugovekovnog problema, budući da imitovanje priznatih književnika u potpunosti odgovara postavkama ondašnje kulture. S obzirom da sve rasprostranjenija štamparska industrija insistira na jedinstvenom jezičkom kodu, dvorska, odnosno „italijanistička“ (*cortigiana o italianista*) reforma pučkog nije bila primenjiva. S druge strane, toskanska reforma, koja podržava jedinstveni jezički sistem zasnovan na govornom firentinskom, postaje jednako neprikladna usled nedostatka književnih imitativnih uzora, te tako odudara od osnovnih renesansnih postulata zasnovanih upravo na načelu *imitatio*. Bembova reforma, dakle, jedina je u skladu s duhom renesansne kulture, budući da istovremeno insistira na imitovanju dva književna modela, Petrarke i Bokača (*Pros.* I, 15–20), što umnogome olakšava prihvatanje reforme, s obzirom na to da su određena jezička rešenja iz njihovog korpusa odranije pretočena u jasna gramatička načela i da se njima prepisivači (*correttori*) već uveliko služe.

Osim na planu jezika, Bembo unosi promene i na planu stila, odnosno retorike, te se tako odabir i raspoređivanje elemenata podređuje načelu *convenientia* (*Pros.* II, 4–8) kojem pridodaje još dve kategorije, *gravità* i *piacevolezza*. Njih bi trebalo koristiti umereno i podjednako, prema normama iz Ciceronovog *De oratore*, kao i dela *Rhetorica ad Herennium*, iz Kvintilijanove *Institutio oratoria* i *De compositione verborum* Dionizija iz Halikarnasa. To, međutim, podrazumeva da, ukoliko je „opšte i univerzalno pravilo“

³⁴ „Perciò in tutto questo campo, Pico, può vigere questa legge: per prima cosa che quello che è migliore di tutti ci proponiamo di imitarlo; poi che lo imitiamo in modo da raggiungerlo; infine tutto il nostro sforzo miri a questo: che quello che abbiamo raggiunto anche lo superiamo“ (Della Mirandola; Bembo 1954: 67).

probrati u svakom stilu „najčistije, najjasnije, najumerenije, najlepše i najumilnije reči“, više nema mesta za Danteov grub, oštar, realistični izraz, jer „valja prećutati ono što može ukaljati tekst“ (*Pros.* II, 5). Odbačen kao uzor, Dante u novoj reformi neće naći mesta ni na jezičkom planu, s obzirom da, kako je već naznačeno, jezički polimorfizam ustupa mesto jedinstvenom kodu. Na taj način, premda okarakterisan kao „grande e magnifico poeta“ (*Pros.* II 2),³⁵ ujedno biva označen i kao nepodoban autor. Time Bembo umnogome određuje interpretativnu sudbinu Danteovog teksta u potonjim vekovima, nanoseći mu mnogo više štete nego što je doneo koristi uvrščivanjem *Komedije* među klasike na pučkom jeziku.

To svakako ne znači da Danteov uticaj neće biti primetan kod pojedinih potonjih autora, ali će on uvek biti implicitan i prikriven, što je slučaj i s Ariostom. Za razliku od prethodna dva izdanja koja, koliko god odudarala od ranijih jezičkih rešenja, poput Pulčijevog ili Bojardovog, ipak zadržavaju odlike severnjačke, a potom i toskanske koinè, izdanje C donosi složenije izmene, naročito na jezičkom planu: ispravlja se pogrešna diftongacija vokala, usklađuju zamenički oblici, kao i oblici određenog člana, izbacuju se odviše žargonske, burleskne ili, pak, arhaične reči (*ostiero, ricovro, soia, sudoroso*), odvijaju se promene na morfosintaktičkom nivou i sl.³⁶ Na taj način, u izdanju C *Besnog Orlando*, okončava se proces prevazilaženja regionalnih jezičkih formi i prihvatanja svojevrsnog „uzoritog firentinskog“, koji je odgovarao trenutnoj političkoj, ali i kulturnoj

³⁵ „Con ciò sia cosa che affine di poter di qualunque cosa scrivere, che ad animo gli veniva, quantunque poco acconcia e malagevole a caper nel verso, egli molto spesso ora le latine voci, ora le straniere, che non sono state dalla Toscana ricevute, ora le vecchie del tutto e tralasciate, ora le non usate e rozze, ora le immonde e brutte, ora le durissime usando, e allo 'ncontro le pure e gentili alcuna volta mutando e guastando, e talora, senza alcuna scielta o regola, da sé formandone e fingendone, ha in maniera operato, che si può la sua Comedia giustamente rassomigliare ad un bello e spazioso campo di grano, che sia tutto d'avene e di logli e d'erbe sterili e dannose mescolato, o ad alcuna non potata vite al suo tempo, la quale si vede essere poscia la state sí di foglie e di pampini e di viticci ripiena, che se ne offendono le belle uve“, Bembo 2001: 47.

³⁶ Detaljnije u: Coletti, Vittorio. *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*. Torino: Einaudi, 1993; Formentin, Vittorio. «Dal volgare al toscano letterario». *Storia della letteratura italiana*. Roma: Salerno Editrice, 1996; Migliorini, Bruno. «Sulla lingua dell'Ariosto». *Saggi linguistici*. Firenze: Le Monnier, 1957; Segre, Cesare. «Storia interna dell'Orlando Furioso». *Esperienze ariostesche*. Pisa: Nistri-Lischi, 1966; Trovato, Paolo «Storia della lingua italiana. Il primo Cinquecento». *Storia della lingua italiana*. Bologna: Il Mulino, 1994.

atmosfera renesansne Italije,³⁷ te tako prvi put u jednom književnom delu dolazi do „istovremenog podudaranja književne i jezičke inspiracije“ (Segre 1966: 35).

Uporednim posmatranjem ova tri izdanja (A, B i C) mogu se sagledati i promene na unutarnjem planu dela, to jest potpuno idejno udaljavanje od primarne zamisli *Besnog Orlanda* kao jednostavne forme *gionta*, odnosno nastavka Bojardovog *Zaljubljenog Orlanda*. To udaljavanje na tematskom planu primetno je već od samog naslova, gde se proslavljeni vitez dovodi u vezu s ludilom, po uzoru na naslov čuvene Senekine tregedije *Hercules furens*, te tako ljubav, ranije pokretačka i oplemenjujuća sila, sada biva smeštena u prvi plan, čak ne ni kao nesrećna i bolna, već kao razaračka i mahnita, takva da čovek gubi ono najvrednije, ono što suštinski karakteriše njegovo biće — razum. Promene se ujedno dešavaju i na planu stila. S obzirom da je uzvišena tematika, ljubavna ili, pak, ona ratnička zahtevala upotrebu visokog stila, sada se u skladu s novom slikom ljubavi, ali i rata, registar spušta na srednji. Srednji stil, međutim, postaje prikladan okvir unutar kojega se, najčešće putem pretežno hijazmičkih struktura i usložnjavanja *entrelacement-a*, objedinjuje više elemenata različitih registara, kao i elemenata preuzetih od uzora iz klasične tradicije (Vergilije, Ovidije, Katul i dr.), ali i tradicije na pučkom (Dante, Petrarca, Bokačo). Na taj način, umetanje tradicije kantara, ukorenjene u književno-jezički senzibilitet severne Italije, u toskansku književnu ravan (Formentin 1996: 243), postaje prikladna osnova Ariostu da pomoću specifične ironije predstavi vlastitu, laičku sliku renesansnog sveta.

³⁷ Podstaknut time, Ariosto će u poslednjim, dodatim, pevanjima *Orlanda*, posvetiti opsežnu pohvalu italijanskim pobedama i podvizima, slavnim ličnostima, čuvenim umetnicima i piscima, među kojima naročito Pjetru Bembu: „[...] che 'l puro e dolce idioma nostro, / levato fuor del volgare uso tetro, / quale esser dee, ci ha col suo esempio mostro“ (XLVI, 15).

5. Elementi Danteove *Komedije* u tekstu Ariostovog *Besnog Orlanda*

5.1. Leksičko-morfološki i sintaktičko-versifikacioni elementi Danteove *Komedije* i njihova asimilacija u tekstu *Besnog Orlanda*

I pored prilagođavanja novim fonetsko-morfološkim načelima, u stvaranju takvog fiktivnog sveta, uticaj Danteove *Komedije* je (na prvi pogled paradoksalno) veliki. Čak i nakon usvajanja Bembove reforme koja formalno isključuje Danteov model, veliki broj elemenata njegovog teksta ne samo da opstaje, nego se čak i povećava (Blasucci 2014: 24). Još su tumači Ariostovog dela iz XVI veka navodili primere Danteovog teksta u *Besnom Orlandu*, mada se u znatnijoj meri tek krajem XIX veka³⁸ pažnja kritike temeljnije usmerila na ovo pitanje (Blasucci 2014: 55),³⁹ te se ponajviše zaslugom Segreovih⁴⁰ i Blazučijevih⁴¹

³⁸ Zajednička svim ranim tumačima *Besnog Orlanda* jeste saglasnost o dominaciji intertekstualnosti u Ariostovom tekstu. Koristeći se gotovo jednakim metodološkim pristupom analizi, te bazirajući sve zaključke (kako pozitivne, tako i negativne) upravo na odnosu koji Ariosto uspostavlja s klasičnom tradicijom, oni će istaći kako se, imitovanjem Homera i Vergilija, stvara novi kanon pesnikovanja na pučkom jeziku. Međutim, značaj ovih prvih radova nije toliko u kritičkim stavovima, koliko u opširnom traganju za najrazličitijim opštim mestima, toposima i sličnostima najšire vrste, na osnovu kojih je oformljena pozamašna građa intertekstualnih elemenata, posredstvom koje se Ariostovim dotadanjim modelima ugledanja pridodaju i modeli na pučkom. Počev od studije Pija Rajne (Pio Rajna), te zaključno sa znatno kasnijim rezultatima Romicijevog istraživanja latinskih izvora *Besnog Orlanda*, lista modela na koje se ugleda Ariosto najzad će biti kompletirana, što nikako ne isključuje mogućnost pronalaska dosad nezapaženog ili nedovoljno rasvetljenog prisustva Ariostovih prethodnika (dapače, savremeni istraživači Ariostovog teksta neretko skreću pažnju na različita, umnogome zanemarena, kasno otkrivena, čak i iznenađujuća tekstualna pozivanja, poput veza s Bokačovim ili Albertijevim delima i sl. Detaljnije u: Cabani 2016: 36-45. Stoga je jasno da će se nova istraživanja, podstaknuta upravo vezama koje Ariosto uspostavlja s Danteom i Petrarcom, od Biđijeve studije intertekstualnih veza s petrarkizmom, preko Segreovih (Cesare Segre) i Blazučijevih (Luigi Blasucci) o odnosu prema Danteu, te sve do danas, razlikovati upravo po novim pristupima tekstu, odnosno usredsređenošću na minucioznu analizu intertekstualnih veza jednog specifičnog autora s Ariostovim tekstom kao i načinima preuzimanja elemenata. Razlikovaće se, kako navodi Kabani (2016: 41), pre svega zbog zasnovanosti na ogoljenom korpusu i prethodno definisanim kategorijama, a nadalje zbog usmerenosti na razlikovanje različitih aspekata istog fenomena, najčešće stilsko-jezičkog, odnosno metričkog.

³⁹ Prevedbno, misli se na: Kuhns, Oscar. «Some Verbal Resemblances in the "Orlando Furioso" and the "Divina Commedia"». *Modern Language Notes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1895; Maruffi, Gioacchino. *La «Divina Commedia» considerata quale fonte dell'«Orlando Furioso» e della «Gerusalemme liberata»*. Napoli: L. Pierrro Tip, 1903; Hauvette, Henri. «Réminiscences dantesques dans le "Roland Furieux"». *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Alfred Jeanroy*. Genève: Slatkine reprints, 1972; Weinberg, Bernard. *A history of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1961; Hempfer, Klaus W. *Lecture discrepanti. La ricezione dell'«Orlando Furioso» nel Cinquecento*. Modena: Panini, 2004; Javitch, Daniel. *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»*. Milano: Mondadori, 1999; Branca, Daniela Delcorno. *Ariosto e la tradizione del proemio epico-cavalleresco*. Pisa: Fabrizio Ferra, 2011; Praloran, Marco. *Le strutture narrative dell'«Orlando furioso»*. Firenze: Olschki, 1984; Jossa, Stefano. *Intertestualità ariostesche*. Napoli: Liguori,

radova sastavljaju tabelle⁴² pomoću kojih se kategorizuje fond pozajmljenih elemenata iz Danteovog teksta u *Besnom Orlandu* koji se, potom, raslojava na nivo: a) pojedinačnih reči,⁴³ b) sintagmi i delimično obrađenih sintagmi,⁴⁴ c) rimovnih sistema,⁴⁵ d) čitavih rečenica, kao i delimično obrađenih rečenica,⁴⁶ e) manji broj celih epizoda poput epizode Astolfovog preobražaja u drvo, silaska u podzemni svet ili leta na mesec i sl., f) elementa originalne ritmičko-sintaktičke strukture,⁴⁷ kao i g) originalnih i delimično obrađenih stilskih figura.⁴⁸ Čest fenomen su i „riprese ripetute“, gde se preuzeti element ponavlja više puta u tekstu s različitim funkcijama, od fono-ritmičke,⁴⁹ aluzivne⁵⁰, pa sve do primera pravog stilističko-

1996; Cabani, Maria Cristina. «Riflessioni sull'intertestualità nel "Furioso"». *Lettura dell'«Orlando furioso»*. Volume I. Firenze: Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2016; Blasucci, Luigi. «Lettura metrica di un segmento della pazzia di Orlando». *Lettura dell'«Orlando furioso»*. Volume I. Firenze: Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2016; Segre, Cesare. «Un repertorio linguistico-stilistico dell'Ariosto: la *Commedia*». *Esperienze ariostesche*. Pisa: Nistri-Lischi, 1966; Ossola, Carlo. «Dantismi metrici nel "Furioso"». *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*. Milano: Feltrinelli, 1976, i sl.

⁴⁰ Segre, Cesare. «Un repertorio linguistico-stilistico dell'Ariosto: la *Commedia*». *Esperienze ariostesche*. Pisa: Nistri-Lischi, 1966.

⁴¹ Blasucci, Luigi. «Lettura metrica di un segmento della pazzia di Orlando». *Lettura dell'«Orlando furioso»*. Volume I. Firenze: Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2016.

⁴² Primeri iz obimnog fonda danteovskih pozajmljenica kod Ariosta preuzeti su iz radova: Segre, Cesare. «Un repertorio linguistico-stilistico dell'Ariosto: la *Commedia*». *Esperienze ariostesche*. Pisa: Nistri-Lischi, 1966, i Blasucci, Luigi. «Lettura metrica di un segmento della pazzia di Orlando». *Lettura dell'«Orlando furioso»*. Volume I. Firenze: Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2016.

⁴³ „cimiterio“, III, 12, 1 = *If*, XXVII, 25; „rancia“, V, 34, 4 = *Pg*, II, 9; „adizza“, IV, 46, 4 = *If*, XXVII, 21; „bizzarro“, XVIII, 36, 1 = *If*, VIII, 62 i sl.

⁴⁴ „maestro e donno“, XII, 59, VI = *If*, XXXIII, 28; „cieco carcere“, XLIII, 3, 6 = *If*, X, 58-9, *Pg*, XXII, 103; „alma sdegnosa“, XLVI, 140, 7 = *If*, VII, 44; „membra sparte“, XVIII, 20, 7, XVI, 89, 6 = *Pg*, XII, 33; „col senno e con la lancia“, III, 18, 2, III, 55, 1 = *If*, XVI, 39 i sl.

⁴⁵ „sozzo: mozzo: gozzo“, XXI, 54 = *If*, IX, 95-9, *Pg*, XVI, 11-5; „lascia: s'accascia: ambascia“, V, 55 = *If*, XXIV, 50-4, *Pg*, XVI, 35-9, *Pd*, XXVI, 131-5; „novembre: membre: insembre“, IX, 7, 1-5 = *Pg*, XVIII, 100-2 i sl.

⁴⁶ „e di mosche e di vespe e di tafani“, XXVII, 119,7 = „o da pulci o da mosche o da tafani“, *If*, XVII, 51; „fin giù dove lo stomaco è forcuto“, XVIII, 53, 4 = *If*, XXX, 51; „e fe' cadere a quel furor la vela“, XXVII, 109, 8 = *If*, VII, 13-4; „non credo che un sì grande Apulia n'abbia“, VII, 4, 1 = „Maremma non cred'io che tante n'abbia“, *If*, XXV, 19; „la bocca sollevar de l'acqua molle“, XLII, 64, 2 = „la bocca sollevò dal fiero pasto“, *If*, XXXIII, 1; „fra l'uno e l'altro ciglio era diviso (:viso)“, XLII, 13, 3 = „ma l'un e de' cigli un colpo avea diviso (:viso)“, *Pg*, III, 108 i sl.

⁴⁷ „tra sì e no la giovane suspesa“, II, 65, 1 = *If*, VIII, 3; „per esser valoroso a meraviglia“, V, 18, 3 = *Pd*, XI, 90; „se la persuasione, ohimè! fu finta“, XXXII, 24, 5 = „la ma conversazione, omè! fu tarda“, *Pg*, XIX, 106 i sl.

⁴⁸ „come ceppo talor che le medolle“, VI, 27, 1-6 = *If*, XIII, 49-52; „anzi cozzaro a guisa du montoni“, I, 63, 2 = *If*, XXXII, 50-1 i sl.

⁴⁹ „che no e sì nel capo mi tenciona“, *If*, VIII, 111 = „tra sì e no la giovane suspesa“, II, 65, 1 = „tra il sì Zerbino e il no resta confuso“, XXIV, 34, 2.

⁵⁰ „ma nell'orecche mi percosse un duolo“, *If*, VIII, 65 = „un alto duol l'orecchie mi ferìa“, XI, 83, IV = „un lamento amaro / l'orecchie d'ogne parte lor ferìa“, XXIII, 44, 5-6 = „che, dove il suon l'orecchie mi percosse“, XXIV, 23, 3.

narativnog toposa poput opisa različitih pustinjaka, srdačnog susreta dvoje ili više likova, određivanja prostorne lokacije i udaljenosti i sl.⁵¹ Neretko Danteove rečenične konstrukcije, upravo posredstvom vlastite ritmičko-sintaktičke postavke, u Ariostovom tekstu prerastaju u repetitivnu narativnu stilemu.⁵²

Za razliku od ranijih autora, poput Pulčija ili Bojarda, gde elementi Danteove *Komedije* postaju sredstvo privlačenja pažnje publike, budući da je s njima dobro upoznata, te stoga retko izlaze iz forme idiomatskih izraza i ustaljenih fraza ravnomerno razuđenih po tekstu, ti Danteovi elementi u Ariostovom delu imaju jasan funkcionalni karakter. Međutim, svi oni, od jednostavnih formi reči i sintagmi, preko složenijih rečeničnih skolpova, pa sve do opsežnih jezičko-stilskih struktura, neće biti ravnomerno raspoređeni u tekstu, već bi se mogle izdvojiti određene tematske celine u kojima se, istrgnuti iz svojih originalnih konteksta, umeću u strukturu laičkog, renesansnog dela kakvo je *Besni Orlando* (Blasucci 2014: 68). Zbog toga Danteovi elementi za Ariosta imaju prevashodno tekstualnu, a ne samo kontekstualnu funkciju (Blasucci 2014: 69; Hauvette 1972: 303).⁵³ Gomilaju se naročito pri opisima mračnih, turobnih pejzaža gde dominiraju pozivanja na I pevanje *Pakla*, različitih čudovišta ili divova, scena borbi i rata, s posebnim osvrtom na kraće anatomske scene kidanja i sečenja udova, određenih likova oličenih nadasve u pomenutim opisima pustinjaka, susretima različitih grešnika i sl. Često, međutim, pozajmljenice, naročito one iz *Čistilišta*, kao i one retke, gotovo neprimetne iz *Raja* koji svojom uzvišenom sadržinom i stilsko-jezičkim registrom ne pogoduje renesansnoj epskoj formi, izlaze iz čistih tematskih okvira i mogu se posmatrati kao jasni jezičko-stilski elementi kojima se Ariosto služi za građenje diskursa u posve novim kontekstima, te se može govoriti o stilskom procesu aluzivnosti, naročito popularnom u renesansi.⁵⁴ Ariosto

⁵¹ „siede la terra dove nata fui / su la marina dove 'l Po discende“, *If*, V, 97-8 = „La bella terra che siede sul fiume“, III, 34, 2 = „fuor de la ricca mia patria che siede / tra verdi campi allato alla marina“, XIII, 10, 5-6 = „siede il villaggio allato alla riviera“, XXVIII, 94, 7.

⁵² „di qua, di là, di giù, di su li mena“, *If*, V, 43 = „di qua, di là, di giù, di su smarrita“, XX, 90, 1 = „chi su chi giù, chi qua chi là travia“, XXIV, 2, 5 = „di qua, di là, di giù, di su discorre“, XXIV, 14, 1.

⁵³ I Segre navodi: „L'importanza di Dante per l'Ariosto non sta in riprese di episodi completi [...] L'utilizzazione dell'opera di Dante è più sottile e diffusa“ (1966: 56). Hauvet, takođe, primeđuje i da, ukoliko i dođe do preuzimanja čitavih epizoda, Ariosto gomila danteovske elemente i izvan okvira konkretne preuzete epizode, te da dolazi do fenomena u kojem za „jednom reminiscencijom sledi čitav niz drugih“ (1972: 58).

⁵⁴ O aluzivnosti više u: Pasquali, Giorgio. «Arte allusiva». *Storia della tradizione e critica del testo*. Firenze: Sansoni, 1942; Cabani, Maria Cristina. *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»*, Pisa:

se, međutim, ovim procesom služi na svojstven način, onda kada se elementi iz jednog kontekstualno-stilskog sistema prenose u drugi, registrom znatno niži i izrazito heterogeni sistem, stvarajući ono što Segre naziva „šaljiva aluzivnost“ („allusività scherzosa“) koja, međutim, nikada ne zalazi u domen parodije,⁵⁵ već postaje jedan od činilaca specifične Ariostove učene ironije: kada preuzme čuveni Danteov stih „e caddi come il corpo morto cade“ iz originalnog, izuzetno uzvišenog konteksta, i smesti ga u epizodu s čarobnjakom Atlanteom, gde se opisuju posledice njegovog magičnog štita na vitezove, odnosno u potpuno bajkoviti kontekst, pesnik će pokrenuti čitav niz asocijativnih veza otpočinjući razgovor s ranijom tradicijom i iznoseći ujedno i stavove prema savremenom društvu. Ovaj proces asimilacije Danteovih elemenata nije usamljen: gorenavedeni pojedinačni segmenti poslužiće pesniku pri izgradnji specifičnih asimilativnih postupaka, delom kako bi očuvao esencijalni dinamičko-euritmijski karakter diskursa, kako tvrdi Blazuči (2014: 75), delom kako bi, gradeći svoju ironiju, ušao u otvoreni dijalog s pređašnjom tradicijom (Segre 1966: 65; Praloran 2009: 42). Stoga bi se mogli navesti određeni ustaljeni postupci⁵⁶ u načinu prisvajanja i prilagođavanja elemenata koji se zasnivaju na jedinstvenoj strategiji koja podrazumeva razgrađivanje preuzetog elementa⁵⁷ i njegovo neprestano menjanje. Promene se ogledaju kako u progresivnom udaljavanju od izvora, tako i u drugačijem načinu naglašavanja preuzetog u odnosu na originalni tekst. To za krajnji rezultat ima stilsko unižavanje dantizama, s obzirom da pesnikov osnovni cilj jeste težnja da ih homogenizuje i usmeri ka istom stilskom modelu – *stile medio*. Ovakva specifična primena načela *attenuatio* svakako će biti uslovljena i različitom metričkom formom od one Danteove. *Komedija* je pisana, kao što znamo, u formi tercine ulančane rime čiji jedanaesterci imaju najčešće akcente na 4, 7. i 10; 4, 8. i 10. i 6. i 10. slogu. S druge strane, Ariosto je u svom

Nistri- Lischi, 1990; Jossa, Stefano. *Comedy, satire, paradox, and the plurality of discourses in Cinquecento Italy*. Toronto: Canadian Society for Renaissance Studies, 2017.

⁵⁵ To, međutim, ni u kom slučaju ne podrazumeva obesmišljavanje i banalizovanje pomenutih segmenata kao što je to slučaj u herojsko-komičnoj poemi. Iako ponekad mogu da se nađu i slični primeri. Kabani detaljnije govori o pomenutoj problematici na primerima dve čarobnice Alčine i Armide gde dolazi do unižavanja petrarkističkih elemenata u prvom, i danteovskih u drugom slučaju (Cabani 1990: 42).

⁵⁶ Za razliku od Segrea i Blazučija, Kabani se usredsređuje na Ariostov stilski proces ujednačavanja: „[...] costanti che, come vedremo, operano indipendentemente dal testo e dall'autore manipolato, a conferma del fatto che Ariosto tende a stendere una patina uniforme, un suo stile sul patrimonio altrui, un marchio personale che lo rende di sua proprietà“ (2016: 42-3).

⁵⁷ Kabani koristi termin *ripresa ripetuta*. Detaljnije u: Maria Cristina Cabani. *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»* (Pisa: Nistri- Lischi, 1990), 159–78.

epu prinuđen na metar narativne oktave (ABABABCC),⁵⁸ te se preuzeti dantizmi nužno raspoređuju unutar znatno šireg metričkog formata, gubeći na intenzitetu i dinamici. Jedan od najučestalijih Ariostovih postupaka za građenje načela *attenuatio* jeste postavljenje segmenta Danteovog teksta unutar dvočlane stilske figure, najčešće sinonimske, ili neke druge, takođe dvostruke (*enumeratio, comparatio, antitesis* i sl.)⁵⁹. Na taj način se ublažava originalna fonosimbolička i euritmijaska vrednost elementa, sada postavljenog u registarsko-stilsku kontrapoziciju s novim terminom: „romita“ (*Pg*, VII, 72): „sola e romita“ (*XX*, 104, 4), „stempre“ (*Pg*, XXX, 96): „involva e stempre“ (*XIII*, 20, 3), „force“ (*Pd*, XVI, 9): „rasoi né force“ (*XV*, 86, 6). Takođe, s obzirom da su dvočlane figure jedna od karakterističnih stilskih odlika Petrarkine i petrarkističke poezije, postaju i najznakovitiji primer na koji se način razlikuje uloga Petrarke u svojstvu imitativnog modela u Ariostovom tekstu od one koju ima Dante. Premda Petrarke za Ariosta zasigurno predstavlja najzastupljeniji srednjovekovni model (sudeći, ako ne prema funkciji, onda barem prema broju preuzetih elemenata koji umnogome premašuje broj dantizama) na tematskom planu,⁶⁰ on se primarno nametnuo i kao nedvojbeni model na planu jezika i

⁵⁸ Ariostova oktava zbog svoje specifične sintakse, preuzete pretežno iz Petrarkine lirike, njene fluidnosti i lakoće, te budući da je kadra da na najbolji način iskoristi mogućnosti koje ova metrička forma pruža (Matarrese; Praloran 2016: 76), naziva se još i „klasičnom“, odnosno „zlatnom oktavom“. Kod Ariosta, oktava predstavlja „harmonički mikrokosmos“ (Blasucci 2016: 112), nastao većim sjedinjavanjem sintaksičkih i metričkih modela putem kojih se postižu ujednačene strofe usklađenih harmoničnih stihova. Takva usaglašenost formi nastaje stvaranjem sintaksičkih i ekspresivnih veza među stihovima, korišćenjem deitičkih glagola, kao i glagola kretanja, ponavljanjem reči i rečeničnih elemenata, kao i kombinacijama „teških“ i „lakih“ rima. Stoga, oktava za Ariosta postaje osnovni instrument građenja diskursa, ne samo lirskog ili narativnog, već i ironičnog i demijurškog (Blasucci 2016: 3). Detaljnije o Ariostovoj oktavi u: Blasucci, Luigi. «La *Commedia* come fonte linguistica e stilistica del Furioso». *Studi su Dante e Ariosto*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1969; Blasucci, Luigi. «Lettura metrica di un segmento della pazia di Orlando». *Lettura dell'«Orlando furioso»*. Volume I. Firenze: Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2016; Blasucci, Luigi. *Sulla struttura metrica del "Furioso" e altri studi ariosteschi*. Firenze: Edizioni del Galuzzo, 2014; Limentani, Alberto. «Struttura e storia dell'ottava rima». *Lettere italiane*. Bologna: Il Mulino, 1961; Matarrese, Tina e Marco Praloran. *L. Ariosto Orlando Furioso, secondo l'editio princeps del 1516*. Torino: Einaudi, 2016; Praloran, Marco. «Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell'«Orlando Innamorato»». *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'«Innamorato»*. Pisa: Nistri-Lischi, 1988; Praloran, Marco. *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*. Roma: Bulzoni, 2009.

⁵⁹ Izuzetno značajna u Ariostovom tekstu jeste upravo figura *enumeratio*. Detaljnije u: Luigi Blasucci, *Studi su Dante e Ariosto* (Milano-Napoli: Ricciardi, 1969), 45–53.

⁶⁰ Primerice, pristupajući ljubavnoj tematici, Ariosto bez sumnje određuje Petrarku kao referentni model. Zato će na Petrarkinim osnovama biti građeni opisi ženskih likova u delu, kao što će na isti način pristupiti fenomenologiji strasti i tematici ljubavnih jadikovki. Moglo bi se, dapače, tvrditi da se i sam motiv ljubavnog ludila, odnosno ludila zbog ljubavi, gradi na osnovu Petrarkinih opisa negativnog i razornog uticaja ljubavi na pesnika. Detaljnije u: Bigi, Emilio. «Petrarchismo ariostesco». *Giornale storico della letteratura italiana*.

stila. Moglo bi se, bez sumnje, smatrati da je čitava stilsko-jezička osnova *Besnog Orlando* zasnovana na Petrarkinoj poeziji (Bigi 1953: 34). Dok je za odabir takvih termina kao primarnog leksičkog fonda, zasigurno zaslužna i Bembova jezička reforma, na planu metrike struktura Petrarkinog jedanaesterca pokazala se kao prikladan model za građenje Ariostove oktave. Upotreba pravilnih, dvočlanih, pa čak i četvoročlanih stilskih figura koje, i vizuelno, dele tekst na manje segmene (*similitudo*, *homoeosis*, *antitesis*, kontrast, oksimoron),⁶¹ predstavlja izvrstan retorski okvir unutar kojeg se može kombinovati više različitih, čak suprotstavljenih elemenata.⁶² Upravo je to ono što čini i Ariosto, umećući unutar Petrarkinih višočlanih figura jedan ili više dantizama, menjajući tako njihovu primarnu fonosimboličku vrednost. Možemo, stoga, zaključiti da ukoliko Ariosto pomoću Petrarkinih elemenata definiše strukturalnu osnovu svog dela, posredstvom dantizama gradi ekspresivnost i zvučnost stihova (Javitch 1985: 65).

Torino: Loescher, 1953; Cabani, Maria Cristina. «Riflessioni sull'intertestualità nel "Furioso"». *Lettura dell'«Orlando furioso»*. Volume I. Firenze: Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2016; Cabani, Maria Cristina. *Costanti ariostesche: tecniche di ripresa e memoria interna nell'Orlando Furioso*. Pisa: Scuola normale superiore, 1990; Cabani, Maria Cristina. *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»*, Pisa: Nistri- Lischi, 1990; Javitch, David. *The Imitation of Imitations in Orlando Furioso*. Chicago: Chicago University Press, 1985; Jossa, Stefano. *La fantasia e la memoria: intertestualità ariostesche*. Napoli: Liguori, 1996.

⁶¹ Veliki broj stilskih figura zastupljenih u Petrarkinoj poeziji pripada retorskoj paradigmi antiteze, odnosno u biti se sve navedene figure zasnivaju na suprotstavljanju ideja oličenih u dva ili više antonimijska termina (Arduini; Damiani 2010: 13). Budući da se u okviru iste paradigme nalaze i ironija i paradoks, taj stilski model postaje izvrsna osnova za građenje specifične Ariostove ironije, odnosno aluzivnosti. Unošenjem elemenata različitih autora unutar Petrarkine strukture stvoriće se specifičan Ariostov izraz okarakterisan svojstvenom parodijskom notom koja podstiče čitaoca na preispitivanje ustaljenih vrednosti, zahtevajući od njega određeno predznanje i angažovanost. Dakle, Ariosto od Petrarke ne preuzima samo pojedinačne leksičke celine, već celovit model koji prožima sve nivoe njegovog teksta. *Petrarchismo ariostesco* (kako Biđi naziva ovaj specifičan imitativni proces) u osnovi je paradoksalan i sastoji se, s jedne strane u potpunom objedinjavanju različitih elemenata u koherentnu celinu, dok sa druge, negira ili barem dovodi u pitanje ideološke pretpostavke ustaljenog lirskog izraza. Upravo iz tog stalnog kontrasta, odnosno „lažnog imitovanja“, kako navodi Kabani (2016: 52), rađa se komično, aluzivno, ironično, sve ono što izdvaja Ariostovo delo od celokupnog predašnjeg, ali i potonjeg stvaralaštva. Detaljnije o Ariostovoj ironiji i aluzivnosti u: Jossa, Stefano. *Comedy, satire, paradox, and the plurality of discourses in Cinquecento Italy*. Toronto: Canadian Society for Renaissance Studies, 2017; Cabani, Maria Cristina. *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»*, Pisa: Nistri- Lischi, 1990; Pasquali, Giorgio. «Arte allusiva». *Storia della tradizione e critica del testo*. Firenze: Sansoni, 1942.

⁶² Ne sme se izgubiti iz vida da osim Petrarke i Dantea, Ariosto imituje i klasične autore poput Vergilija, Ovidija i Horacija, kao i Bokača i svoje savremenike – Pulčija i Bojarda. Stoga se Petrarkin stilsko-jezički model nameće kao osnovni strukturalni model pogodan za kombinovanje preuzetih elemenata svakog ponaosob navedenog autora ili, pak, više njih. Detaljnije u: Javitch, David. *The Imitation of Imitations in Orlando Furioso*. Chicago: Chicago University Press, 1985; Cabani, Maria Cristina. «Riflessioni sull'intertestualità nel "Furioso"». *Lettura dell'«Orlando furioso»*. Volume I. Firenze: Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2016; Jossa, Stefano. *La fantasia e la memoria: intertestualità ariostesche*. Napoli: Liguori, 1996.

Ovaj proces, budući primenjiv i na veće celine od samih reči, odnosno na izraze, pa i čitave rečenice, veoma će često poslužiti Ariostu i za građenje pomenute aluzivnosti: primerice, umetanjem Danteove, već poslovične sintagme „fiero pasto“ (*If*, XXXIII, I) u epizodu s harpijama, građenu na vergilijansko-danteovskom modelu („prima che le rapine e il fiero pasto /contaminato il tutto avesse e guasto“, XXXIII, 122, 7-8), gde se aluzivnost prenosi i na naredni stih posredstvom takođe Danteovog termina u rimi „guasto“, iznova umetnutog u dvočlanu figuru. Neretko su oba termina u dvočlanoj figuri dantizmi, premda iz različitih epizoda *Komedije*: („alta luce“, *Pd*, XXXIII, 54, „mondo cieco“, *If*, XXVII, 25; IV, 13: „ne 'alta luce e giù nel mondo cieco“, XXXI, 96, 8), ili je već čitava dvočlana figura, pisutna kod Dantea, preuzeta u celini: „d'ossa e di polpe“ (*If*, XXVIII, 73): „ossa e polpe“ (XVI, 13, 6). Ona, međutim, u novom kontekstu gubi primarnu vrednost i postaje samo činilac procesa *attenuatio*, odnosno euritmijskog ujednačavanja stilskih registara.⁶³

Drugi čest postupak asimilovanja dantizama u Ariostov tekst jeste i preuzimanje izrazito naglašenog termina iz rime koji potom biva izmešten na nenaglašenu poziciju unutar stiha („graffia gli spiriti, squaia ed isquatra“, *If*, VI, 18: „ch'altri il crudel ne scanna, altri ne scuoa, / molti ne squarta, e vivo alcun ne 'ngoia“, XV, 43, 7-8). To, svakako, ne znači da se u Ariostovom tekstu neće naći i takozvane Danteove „teške“ rime, izrazito naglašene i tonski retke. Naprotiv, pri preuzimanju rima i čitavih sistema rimovanja, Ariosto će se najčešće okrenuti Danteu, kao nesumnjivom autoritetu. Tako će u procesu asimilacije preraditi „teške rime“, menjajući im formalni raspored u oktavi, čime ujedno lakše kontroliše fluidnost i kontrapunkt stihova, ublažavajući izražajnu vrednost reči u rimi. Tako nastaju zvučni kontrasti, s obzirom da Ariosto konsonantski bogatim rimama pridružuje one „vokalizovane“. Na taj način, ujedno se u tekstu ostvaruju i dimenzije „gravità“ i „piacevolezza“, nepohodne za pesnikovanje prema Bembovoj jezičkoj teoriji (Bigi 1967: 185-6): „mezzo: case: rezzo: persuade: ribrezzo: rimase“ (V, 50); „suole: biscia:

⁶³ Više o funkciji dvočlanih („dvovalentnih“) retorskih figura u načelu *attenuatio* kod Ariosta u: Blasucci, Luigi. «La *Commedia* come fonte linguistica e stilistica del Furioso». *Studi su Dante e Ariosto*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1969.

sole: liscia: vuole: striscia“ (X, 103); „pazzo: arene: guazzo: schene: cagnazzo: viene“ (XIX, 42) i sl.⁶⁴

U procesu asimilovanja autonomni, izrazito zvučni dantizmi, istrgnuti iz svog originalnog konteksta, postaju samo jedan od elemenata pomoću kojih Ariosto gradi ritam i dinamičnost svojih stihova. Složenost Danteovog izraza pretvara se u Ariostovu ritmičku fluidnost, dok istovremeno dolazi do promene stilskog registra s visokog na srednje-niži („l'alpestro monete ond'è tronco Peloro“, *Pg*, XIV, 32: „inteso avea che su quel monte alpestre“, XXIII, 110, 1); „nel primo cinghio de carcere cieco“, *Pg*, XXIII, 103: „tronco de l'altro che l'uomo ha forcuto“, *If*, XXX, 51: „fin giù dove lo stomaco è forcuto“, XVIII, 53, 4; i sl.). Slični primeri smirivanja ritma ne podrazumevaju samo pojedinačne reči i sintagme, već i čitave stihove, rečenice, slike, pa i epizode koje, kroz pažljivu preradu i promenu rasporeda pojedinih elemenata, nauštrb Danteove ekspresivnosti, mesto ustupaju „ritmičkoj fluidnosti“ (Blasucci 1969: 83), specifičnoj za Ariosta („di qua dal dolce stil novo ch'i'odo“, *Pg*, XXIV, 57: „col dolce stil di che il miglior non odo“, XXXVII, 16, 6; „mosse Palermo a gridar: Mora, mora!“ , *Pd*, VIII, 75: „tutto il popul gridando: Mora, mora!“ XXIII, 52, 3). Neretko, u procesu asimilacije dantizama uočava se i izbacivanje najistaknutijeg elementa iz preuzete sintagme („questi non ciberà terra né *peltro*“, *If*, I, 103: „non è per guadagnar terre né *argento*“, VI, 80, 6; „li occhi a la terra e le ciglia avea rase / d'ogni baldanza, e dicea ne'sospiri“, *If*, VIII, 118-9: „veniano sospirando, e gli occhi bassi / parean tener d'ogni baldanza privi“, III, 61, 1-2; i sl.).

⁶⁴ Detaljnije o rimi, a naročito o Danteovim „teškim“ i „složenim“ rimama kod Ariosta u: Bigi, Emilio. «Appunti sulla lingua e sulla metrica del Furioso». *La cultura del Poliziano e altri saggi umanistici*. Pisa: Nistri-Lischi, 1967; Blasucci, Luigi. «La *Commedia* come fonte linguistica e stilistica del Furioso». *Studi su Dante e Ariosto*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1969; Segre, Cesare. «Un repertorio linguistico-stilistico dell'Ariosto: la *Commedia*». *Esperienze ariostesche*. Pisa: Nistri-Lischi, 1966.

5.2. Apostrofički model kao formula prilagođavanja elemenata *Komedije* u *Besnom Orlandu*

Dakle, Ariosto preuzima elemente Danteove *Komedije* i umeće ih u tekst *Besnog Orlanda*, podvrgavajući ih gotovo sistematski, procesu asimilacije, nakon kojega oni bivaju u manjoj ili većoj meri izmenjeni kako bi se olakšalo njihovo prenošenje u sasvim drugačiji stilski sistem. Znatno pogodniji teren za manipulisanje dantizmima i njihovu preradu, pesniku će pružiti stilko-retorske figure, budući da predstavljaju tradicionalne, prividno okoštale forme izražavanja, ipak podložne prilagođavanju novim okvirima. Već su primećene specifične upotrebe figure *similitudo* i procesa *homoeosis* (Segre 1967: 79-80), figure *enumeratio* (Blasucci 1969: 92) i metafore. Premda izuzetno značajna ne samo na tematsko-stilskom, već i na strukturalnom planu dela, mnogo manje pažnje je posvećeno figuri apostrofe koja se ne samo svojom tradicionalnom formom i funkcijom, već prevashodno novim okvirima i upotrebama koje joj određuje upravo Dante, nameće kao izrazito pogodna forma za asimilovanje i preoblikovanje elemenata *Komedije*. Svojevrsnim „filtriranjem“ *Komedije* kroz apostrofični model koji se, između ostalog, pokazao i kao izvrstan okvir za izgradnju Ariostove ironije, pesniku će biti omogućeno da, unutar vlastitog teksta, zadrži snažne dantizme, ne napuštajući ujedno okvire Bembove jezičke reforme.

Posmatrano izvana, apostrofa je, sa svim svojim pojavnim vidovima, izuzetno zastupljena u *Besnom Orlandu*. Pa ipak, uzme li se u obzir nezanemarljiva veličina Ariostovog dela od čak 38.736 stihova (naspram 14.223 stiha *Komedije* i 15.336 *Oslobođenog Jerusalima*), postaje evidentno da statistički odgovara prisustvu ove figure u Danteovoj *Komediji*. Činjenica je, međutim, da su u Ariostovom tekstu apostrofe znatno ujednačenije raspoređene. Najveći broj primera predstavljaju jednostavna zazivanja likova pri susretu, neretko s apelativnom funkcijom, često kombinovana s anamezofom (ponavljanje reči na početku i pri sredini stiha), papilogijom (ponavljanje reči na kraju jednog i početku drugog stiha) ili epizeuksom (uzastopno ponavljanje reči). Takođe, znatan broj predstavljaju i eksklamacije koje veoma često služe kao uvod za prosopopeju, s obzirom da se usled ukrštanja i preplitanja narativnih tokova likovi neprestano susreću,

rastaju i progone. Zastupljene su i figure *oratio, lode, lamento, execratio*, ali ono što se namah ističe svakako je namerni izostanak klasične invokacije muza, itekako zastupljene u svekolikoj književnoj tradiciji. Samim tim će i jedina formalana invokacija u delu biti dvostruko istaknuta i postati ujedno i izvrstan primer funkcije apostrofe u Ariostovom delu.

Umetnuta u centralni deo prividno klasične forme proemija (*proemio*) – karakterističnog uvoda u viteški ep specifičnog strukturalno-tematskog ustrojstva koje uspostavlja upravo Ariosto,⁶⁵ invokacija će naglasiti teze iznete u inicijalnim stihovima dela, odnosno povezaće dve posve različite tematske ravni: ljubavnu i ratničku. Takođe, autor će i motiv ljubavi povezati s motivom ludila, što dodatno ističe eksplicitnim najavljuvanjem novina, formulom koja zapravo predstavlja topos klasičnih i srednjovekovnih egzordija (*exordium*)⁶⁶ (Kurcijus 1995:106-7). Tu formulu on, međutim, ovde koristi s namerom da naglasi odvajanje vlastitog dela od pređašnje tradicije. Stoga ni sama invokacija neće biti ona tradicionalna i očekivana, već će se Ariosto, za razliku od klasičnih, srednjovekovnih ili humanističkih autora koji se obraćaju muzama, različitim božanstvima i nebeskim silama, obratiti na osoben način u odnosu na takva predhodna pozivanja, voljenoj gospi. Preklinjući gospu da ga oslobodi „ljubavnog ludila“ kako bi dovršio svoje delo, autor naglašava ujedno i podređenost vlastite razboritosti osećanjima i strastima. Povezujući istovremeno vlastito iskustvo s iskustvom svojih književnih likova, Ariosto s opšteg, makro-plana pripovdanja, prelazi na lični, mikro-plan, formalno ne

⁶⁵ Proemij (*proemio, principio*) je retorska forma koja ima ulogu uvoda u epsko delo, dok ujedno predstavlja i njegov kratki sažetak, s primarnom funkcijom izdvajanja i isticanja osnovnih tema i motiva dela. Klasični *proemio* čine tri celine: zazivanje muza koje pesnika inspirišu, protaza u kojoj se iznosi sažetak dela ili se govori o centralnim temama i motivima, kao i *parola prima* u akuzativu koja najčešće predstavlja objekat proemija. U italijanskom viteškom epu s Ariostom, međutim, ovaj poredak biva delom izmenjen, te se tako uvodna instanca sastoji od navođenja osnovne teme dela, zazivanja muza i enkomijastičke posvete vladaru-zaštitniku. Posmatrano s aspekta retorike, primarna funkcija proemija jeste pridobijanje pažnje publike što se, s jedne strane, postiže kratkim progovaranjem o tematici dela, dok s druge, upotrebom izrazito naglašanih figura i postupaka posredstvom kojih publika postiže katarzu. Stoga se već u proemiju jasno uočavaju sve one novine koje autor unosi u svoj tekst, kao i gotovo sve specifične osobenosti njegovog stila. Detaljnije u: Bigi, Emilio. «Introduzione e commento». *Orlando furioso*. Milano: BUR Rizzoli, 2012.

⁶⁶ Egzordijum (*exordium*) predstavlja obavezni uvodni deo besede koji svaka beseda mora sadržati. Budući inicijalni retorski model u delu, njegova primarna funkcija jeste da pridobije pažnju i simpatije publike što najčešće postiže retorskim postupkom *captatio benevolentiae* nakon kojega sledi kratko predstavljanje osnovnih tematskih tokova o kojima se detaljnije progovara u daljem tekstu besede. Premda blizak proemiju, egzordijum je znatno sažetija forma kojom se uspostavlja neposrednija veza s publikom, te je tako primereniji kraćim besedničkim oblicima, poput sudske besede, molitve, propovedi i sl. Detaljnije u: Garavelli, Bice Mortara. *Manuale di retorica*. Roma: Bompiani, 2003; Arduini, Stefano e Matteo Damiani. *Dizionario di retorica*. Covilhã: Livros LabCom, 2010.

napuštajući okvire zadate tradicijom. Invokacija tako postaje funkcionalni element dela u kojem autor proširuje na sopstveno iskustvo one zakonitosti po kojima deluju i njegovi likovi, stapajući tradicionalnu književnu dimenziju teksta sa stvarnim iskustvom, a neprestano ukazujući na jasnu svest o razlikovanju te dve ravni teksta (Bigi 2012: 34). Ariosto oživljava ustaljene retorske modele iz tradicije umetanjem elemenata iz vlastitog iskustva, ujedno bliskih i čitaocima, budući da autor deli jednake vrednosti sa svojom idealnom publikom. U formi specifičnih autorskih komentara pesnik će progovoriti o različitim temama i konceptima povezujući ih sa specifičnim ambijentima, okolnostima i prilikama koji su njegovim čitaocima poznati i bliski, s kojima se mogu poistovetiti. Ovaj postupak, međutim, poslužiće i kao osnova za građenje karakteristične Ariostove ironije koja od klasičnog retorskog principa prerasta u strukturalni element dela.

Ironija se u tekstu Ariosta javlja kada se fiktivni plan književnosti postavi u antitetički položaj naspram onog stvarnog, te se tako doživljaji njegovih likova neretko čine nestvarnijim čak i od fantastičnih i magijskih elemenata dela. Kada pesnik i njegov protagonista, nakon dugovekovne tradicije pesnikovanja o duhovnom uzdizanju posredstvom ljubavi, od nje polude, publika će ujedno s mahnitim autorom, umesto plemenite gospe-anđela koja čuva i podstiče intelekt, ponizno preklinjati za inspiraciju hirovitu gospu-muzu koja oduzima razum. Razlikovanje stvarnog od fiktivnog nivoa dela kod Ariosta ne podrazumeva njihovu nužnu nekompatibilnost, usled koje se tradicionalne vrednosti određuju kao izgubljene u nepovrat. Povezivanje ovih dveju dimenzija obeleženo je karakterističnim humorom, naročito u pomenutim autorskim komentarima, koji treba da podstakne publiku na ponovno izgrađivanje novog sistema vrednosti zasnovanog na tradiciji, ali ujedno prilagođenog novim ideološkim okvirima renesansnog društva. Ariosto, primerom vlastitog dela, predlaže i drugačiju upotrebu književnosti, pošto se fiktivni plan književnog dela posve razlikuje od onog stvarnog, te stoga književnost postaje sredstvo stilizacije i generalizacije složene i dramatične ideološke i psihološke suštine epa (Bigi 2012:36).

6. Recepcija Ariostovog *Besnog Orlando* i otkrivanje Aristotelove *Poetike*

Sasvim specifičan viteški ep, kakav odista *Besni Orlando* jeste, neće se nametnuti kao aposlutni *auctoritas* potonjim autorima koji će mu zamerati da nedosledno sledi aristotelovska jedinstva, da ima mnoštvo magijskih i fantastičnih elemenata, kao i isprepletanu strukturu velikog broja narativnih ravni. Takav odnos prema Ariostovom tekstu u najvećoj meri odredilo je otkrivanje teksta Aristotelove *Poetike*, na koju, nakon gotovo tri veka, pažnju iznova skreću autori poznog humanizma.⁶⁷ Aristotelova načela snažno su uticala na promenu estetičke koncepcije u drugoj polovini XVI veka, budući da se na osnovu novog poetskog uzora menja dotadašnji odnos prema tradicionalnim modelima. Autori, svesni inovativnosti vlastite poetike, stvaraju novu književnu misao koja, podrazumevajući ponovnu upotrebu premodelovanih tradicionalnih uzora, potvrđuje vrednost poezije kojoj se, pored postojeće opisne i iskazne funkcije pridodaje i ona sazajna. *Poetika* će se, stoga, tokom čitavog XVI veka nametnuti ne samo kao referentno delo zaslužno za preoblikovanje čitave estetičke misli toga doba, već i kao pokretač niza rasprava unutar univerziteta i akademija povodom novih estetsko-vrednosnih načela. Takođe, ona će postati i ključni tekst konkretnog književnog stvaralaštva budući da se, počev od pretpostavke postojanja univerzalnih zakonitosti, ili jedinstava, primenjivih na poetske tekstove, usvajaju Aristotelovi principi kao vrednosne norme, na osnovu kojih se gradi sud o savremenom književnom stvaralaštvu. Na planu konkretnog književnog stvaralaštva, ti stavovi ogledaju se u ambivalentnom odnosu prema Ariostovom delu, s obzirom da jedan deo autora osuđuje i marginalizuje tekst *Besnog Orlando*, pošto se, u svetlu novih aristotelovskih načela formalno ne pridržava krutih pravila, dok ga, s druge strane, veliki broj autora poštuje kao neprikosnoveno majstorsko delo književnosti XVI veka. Takvo stanovište ubrzo izaziva burne teorijske polemike, te se odvajaju dve suprostavljene struje, oličene u imenima Đovan Batiste Čincija (Giovan Battista Cinzio, *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle commedie* i *Discorso intorno al*

⁶⁷ Izdanje latinskog prevoda Aristotelove *Poetika* Đorđa Vale (Giorgio Valla), iz 1498. godine, podstaćće novo interesovanje humanističkih teoretičara i tumača i predstavljaće prvi korak ka detaljnijem izučavanju Aristotelovog teksta, dovodeći na posletku do širenja i ukorenjivanja aristotelovske poetsko-retorske misli duboko u kulturu kasnog humanizma.

comporre dei romanzi, 1554) i Đovan Batiste Pinje (Giovan Battista Pigna, *I romanzi*, 1554), u pokušaju da izmene, to jest izmire, književnu praksu epskog žanra sa novim načelima Aristotelove *Poetike*, upravo u doba kada se jedinstvo radnje nameće kao odlučujuća paradigma epskog žanra (Ruso 2014: 10).

Približno u isto vreme Tasov otac Bernardo (Bernardo Tasso) objavljuje svoj *Amadigi* (1560), viteški ep građen po modelu Bojardovog i Ariostovog dela, u želji da izgradi moderni književni žanr koji bi uzdigao registar viteškog epa na nivo herojskog, u skladu s postavkama Aristotelove *Poetike*. Izaziva, međutim, nove polemike, nadasve s Akademijom Kruska (Accademia della Crusca), prvenstveno zbog određenih stilsko-jezičkih rešenja. Ukoliko se još uzme u obzir da je mladi Taso imao prilike da neposredno prisustvuje predavanjima Speronea Speronija (Sperone Speroni), vatrenog zagovornika Aristotelovih načela, te da se s tekstom *Poetike* upoznao preko izdanja vrsnog filologa iz 1560. godine, Vetorija (Pietro Vettori), a da je kasnije izučavao i poredio Kastelvetrovo (Lodovico Castelvetro) izdanje na pučkom jeziku s Pikolominijevim (Alessandro Piccolomini),⁶⁸ njegovo interesovanje za stvaranje nove poetike, zasnovane na Aristotelovoj, nije nimalo začuđujuće. Upravo u vreme kada njegov otac Bernardo privodi kraju pisanje svog dela *Amadigi*, u čijoj preradi učestvuje i sam, Taso određivši krstaški rat kao prikladnu temu, u skladu s načelima Aristotelove *Poetike*, započinje vlastiti književni rad pisanjem epa *Jerusalim (Gerusalemme)*, koji međutim napušta nakon 116 oktava, u trenutku kada krstaška vojska stiže pred zidine grada, to jest onda kada postaje nužno detaljno razraditi narativne mehanizme dela. U narednim godinama (1560–1561) Taso, stoga, otpočinje istovremeni rad na dva dela: na viteškom epu *Rinaldo*, čija se radnja zasniva na događajima ispevanim u Bojardovom i, pre svega, Ariostovom delu, te koji predstavlja jasni pomak, kako na tematskom, tako i na stilsko-narativnom planu, od teksta *Jerusalima*, kao i na delu *Discorsi dell'arte poetica*, gde Taso, dosledno se pridržavajući

⁶⁸ „Or tornando alla Poetica, io n'ho letto molto in molti luoghi; e perché so che n'aspettate il mio giudizio, eccovelo. Mi risolvo che i due più moderni comentatori vulgari sian migliori de i tre latini; ma qual fra i vulgari debba precedere non me ne son risoluto. Maggiore et erudizione et invenzione si vede senza alcun dubbio nel Castelvetro; ma sempre fra le sue opinioni mescola un non so che di ritroso e di fantastico: lascio di ragionar di quella sua rabbia di morder ciascuno; ché questo è vizio dell'appetito, non dell'intelletto. Nel Piccolomini si conosce maggior maturità di giudizio e forse maggior dottrina in minor erudizione; ma senza dubbio dottrina più aristotelica e più atta all'esposizione de' libri aristotelici: bench' i nemici a mio dispetto lodo“, *Lett. poet.*, XXX.

načela *imitatio*, na osnovu antičkih uzora, ali i onih humanističkih, a u odnosu na Aristotelove ideje, uspostavlja teorijske okvire epskog žanra.

7. Tasova teorijska stanovišta

Smatrajući nedopustivim prekomerno korišćenje kategorija *meraviglioso* i *inverosimile* u građenju epskog dela, podjednako kao i nedostatak harmonije u tekstu, Taso će autorima viteških epova, a naročito Ariostu, prvenstveno zameriti na prevelikom broju epizoda s magijskim sadržajima u kojima se opisuje delanje čarobnjaka, veštica, čudovišta i sl., a što, posmatrano u novom religioznom duhu ne samo da nije istinito, već je i posve nemoguće.⁶⁹ Takođe, zameraju mu i nepoštovanje jedinstava mesta, vremena i radnje, jer je u *Besnom Orlandu* teško odvojiti vreme radnje, nepregledni broj različitih ambijenata, a i beskonačan niz međusobno prepletenih narativnih niti. S druge strane, premda sledi nove, već čvrsto ustaljene pesničke kanone, Taso je svestan da ne može u potpunosti zanemariti dimenziju *delectare*, te ujedno ni kategoriju *meraviglioso*,⁷⁰ koja, međutim, mora u potpunosti odgovarati kategoriji *verosimile*.⁷¹ Stoga, smatrajući sasvim izvesnim postojanje Boga, božanskih, a time i demonskih sila, nudi za rešenje *meraviglioso cristiano* — kategoriju koja podrazumeva predskazanja, božja čudesa, anđele i demone, koji s obzirom

⁶⁹ „Rivolgendoci a le deità de' gentili, subito cessa il verisimile; perché non può esser verisimile a gli uomini nostri quello, ch'è da lor tenuto non solo falso, ma impossibile; ma impossibil'è che dal potere di quell'idoli vani e senza soggetto, che non sono e non furon mai, procedano cose, che di tanto la natura e l'umanità trapassino. E quanto quel meraviglioso (se pur merita tal nome) che portan seco i Giovi e gli Apolli e gli altri numi de' Gentili, sia non solo lontano da ogni verisimile, ma freddo ed insipido, e di nissuna virtù, ciascuno di mediocre giudicio se ne potrà facilmente avvedere, leggendo que' poemi che sono fondati sovra la falsità de l'antica religione“ (Tasso 1964: 11).

⁷⁰ „Poco dilettevole è veramente quel poema, che non ha seco quelle meraviglie, che tanto muovono non solo l'animo de gl'ignoranti, ma de' giudiziosi ancora: parlo di quelli anelli, di quelli scudi incantati, di que' corsieri volanti, di quelle navi converse in ninfe, di quelle larve che fra' combattenti si tramettono, e d'altre cose sí fatte; de le quali, quasi di sapori, deve il giudizioso scrittore condire il suo poema; perché con esse invita ed alletta il gusto de gli uomini vulgari, non solo senza fastidio, ma con sodisfazione ancora de' piú intendenti“ (Tasso 1964: 11).

⁷¹ „Diversissime sono, signor Scipione, queste due nature, il meraviglioso e 'l verisimile; ed in guisa diverse, che sono quasi contrarie tra loro; nondimeno l'una e l'altra nel poema è necessaria; ma fa mestieri che arte di eccellente poeta sia quella che insieme le accoppi; il che, se ben'è stato sin'ora fatto da molti, nissuno è (ch'io mi sappia) il quale insegni come si faccia; anzi, alcuni uomini di somma dottrina, veggendo la ripugnanza di queste due nature, hanno giudicato quella parte ch'è verisimile ne' poemi non essere meravigliosa, né quella ch'è meravigliosa, verisimile; ma che nondimeno, essendo ambedue necessarie, si debba or seguire il verisimile, ora il meraviglioso, di maniera che l'una a l'altra non ceda, ma l'una da l'altra sia temperata“ (Tasso 1964: 12).

da su Božja dela, postaju *a priori* mogući i istiniti, zadržavajući ujedno karakteristike čudesnog i magijskog.⁷² Taso je podjednako svestan da je nemoguće zanemariti i kategoriju *varietà*, odnosno raznovrsnost sadržaja dramske radnje, već da ju je nužno prilagoditi antičkim načelima saglasja celina, kao i rigoroznog protivreformističkog stanovišta da je književno delo poput stvarnog sveta stvorenog od strane jednog Boga, premda raznovrsno i bogato, ipak, jedno i jedinstveno.⁷³

Taso će ove teorijske postavke iznova potvrditi gotovo tri decenije kasnije, pred kraj svog života, revidirajući tekst traktata *Discorsi dell'arte poetica*, budući nezadovoljan neautorizovanim izdanjem iz 1587. godine. Proširio ga je i objavio, nakon velikog broja revizija, 1594. pod naslovom *Discorsi del poema eroico*.⁷⁴ Posebnu pažnju autor je

⁷² „Attribuisca il poeta alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter degli uomini, a Dio, a gli angeli suoi, a' demoni, o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è concessa questa podestà, quali sono i santi, i maghi e le fate. Queste opere, se per sé stesse saranno considerate, meravigliose parranno; anzi miracoli sono chiamati nel commune uso di parlare. Queste medesime, se si avrà riguardo a la virtù ed a la potenza di chi l'ha operate, verisimili saranno giudicate, perché avendo gli uomini nostri bevuta ne le fasce insieme co 'l latte questa opinione, ed essendo poi in loro confermata da i maestri de la nostra santa fede, cioè che Dio e i suoi ministri, e i demoni ed i maghi, permettendolo lui, possino far cose sopra le forze de la natura meravigliose; e leggendo e sentendo ogni dì ricordarne novi esempi, non parrà loro fuori del verisimile quello, che credono non solo esser possibile, ma stimano spesse fiato esser avvenuto, e poter di novo molte volte avvenire” (Tasso 1964: 15). “Io, per me, e necessaria nel poema eroico la stimo, e possibile a conseguire. Però che, sí come in questo mirabile magisterio di Dio, che mondo si chiama, e 'l cielo si vede sparso o distinto di tanta varietà di stelle; e discendendo poi giuso di mano in mano, l'aria e il mare pieni d'uccelli e di pesci; e la terra albergatrice di tanti animali cosí feroci come mansueti, ne la quale e ruscelli e fonti e laghi e prati e campagne e selve e monti si trovano; e qui frutti e fiori, là ghiacci e nevi, qui abitazioni e culture, là solitudini ed orrori; con tutto ciò, uno è il mondo che tante e sí diverse cose nel suo grembo rinchiode, una la forma e l'essenza sua, uno il modo, dal quale sono le sue parti con discorde concordia insieme congiunte e collegate; e non mancando nulla in lui, nulla però vi è di soverchio o di non necessario: cosí parimente giudico, che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto, se non perché al supremo Artefice nelle sue operazioni assomigliandosi, de la sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa, nel quale, quasi in un picciolo mondo, qui si leggano ordinanze d'eserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigi; là si trovino concili celesti ed infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità; là avvenimenti d'amore, or felici, or infelici, or lieti, or compassionevoli; ma che nondimeno uno sia il poema, che tanta varietà di materie contegna, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una a l'altra corrisponda, l'una da l'altra o necessariamente o verisimilmente dependa; sí che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini“ (Tasso 1964: 16).

⁷³ „Perciò che essendo la nostra umanità composta di nature assai fra loro diverse, è necessario che d'una istessa cosa sempre non si compiaccia, ma con la diversità procuri or a l'una, or a l'altra de le sue parti sodisfare. Una ragione sola, oltre le dette, si può immaginare molto più propria de le altre: questa è la varietà; la quale essendo in sua natura dilettevolissima, assai maggiore diranno che si trovi ne la moltitudine, che ne la unità de la favola. Né già io niego che la varietà non rechi piacere“ (Tasso 1964: 16).

⁷⁴ Poetske postavke iz novog traktata ne razlikuju se u većoj meri od onih iznetih u delu *Discorsi dell'arte poetica*, osim što autor znatno opreznije pristupa kategoriji *meraviglioso*, eksplicitno zastupajući poetiku koja,

posvetio poglavlju u kojem obrazlaže *elocutio*, objašnjavajući, uz brojne primere iz Homerovih i Vergilijevih dela, stil i jezik primeren novom epskom žanru. Tasova usmerenost na stilsko-jezičku dimenziju epa potiče još iz dela *Discorsi dell'arte poetica*, s obzirom da mu primarno nije polazilo za rukom da pronađe odgovarajući tradicionalni imitativni model na pučkom. Za primarne tradicionalne modele pesnik određuje Vergilija i delom Homera, naročito zbog jasnog jezika i snažne sintaktičke strukture diskursa. Ukoliko, međutim, dosledno sledi latinsku retorsku strukturu kategorije *ornatus difficilis* umetnutu u zvučni heksametar, savremenom pesniku postaje nemoguće da dosledno prenese u pučki jezik kompleksne stilske figure kojima se bez većih problema služe latinski pesnici. Držeći se dosledno načela *convenientia*, koje je zahvaljujući svojoj čvrstoj formi u skladu s Aristotelovim zakonitostima, te shodno novoj, izrazito uzvišenoj, religioznoj tematici, Taso određuje uzvišeni stil kao jedini mogući stilsko-jezički registar.⁷⁵ Osim što pravi jasnu distancu od najčuvanijih viteških epova na pučkom jeziku, određujući njihovu stilsko-jezičku dimenziju kao isuviše nisku, ili svejedno, neprimerenu novom epu, naglašava, navodeći primer Vergilijevu *Eneidu*, naglašava neophodnost da autor u pisanju epa, osim dominantnog uzvišenog stila, u različitim epizodama dela koristi i druge stilove, dakako u odnosu na sadržaj specifičnih epizoda i njihovu podređenost glavnoj i suštinski jedinoj narativnoj ravni. Na taj način uspostavlja jednaku imitativnu vezu s ranijom tradicijom kako čini i sam Dante, produbljujući i prilagođavajući načelo *convenientia* vlastitim potrebama, formalno opravdano pozivanjem na Horacijevu *Ars poetica*.

per svega, valja da odgovara dimenziji *utile*, a ne *dulci*, odnosno kategoriji *prodesse*, umesto *delectare*. Ti stavovi jasnije se ogledaju u Tasovoj finalnoj reviziji *Oslobođenog Jerusalima*, objavljenoj 1593. godine, ovoga puta s odobrenjem autora, pod nazivom *Osvojeni Jerusalem*, znatno neuspešnijoj u odnosu na pređašnje delo. Iz epa biva izbačen veliki broj epizoda, nadasve ljubavne sadržine, koje Taso smatra neprimerenim, poput onih s Olindom i Sofronijom, Erminijom i Tankredijem i sl. Ali znatno detaljnije opisuje se Gofredov tabor, njegov san, Vafrinov lik, bitke i dr., odnosno приметно je znatno veće insistiranje na kategoriji *meraviglioso cristiano*.

⁷⁵ „Tre sono le forme de' stili: *magnifica* o *sublime*, *mediocre* ed *umile*; de le quali la prima è convenevole al poema eroico per due ragioni. Prima, perché le cose altissime, che si piglia a trattare l'epico, devono con altissimo stile essere trattate. La seconda, perché ogni parte opera a quel fine che opera il suo tutto: ma lo stile è parte del poema epico, adunque lo stile opera a quel fine che opera il poema epico; il quale, come s'è detto, ha per fine la meraviglia, la quale nasce solo da le cose sublimi e magnifiche. Il magnifico, dunque, conviene al poema epico come suo proprio; dico suo proprio, perché avendo ad usare anco gli altri secondo l'occorrenze e le materie, come accuratissimamente si vede in Virgilio, questo nondimeno è quello che prevale; come la terra in questi nostri corpi, composti nondimeno di tutti i quattro. Lo stile del Trissino, per signoreggiare per tutto il dimesso, dimesso potrà esser detto; quello dell'Ariosto, per la medesima ragione, mediocre“ (Tasso 1964: 40).

Određujući međusobni odnos tri stila (Tasso 1964: 45), Taso će uzvišeni stil epike odrediti kao „gotovo na sredini između jednostavne ozbiljnosti tragičnog i razigrane ljupkosti liričnog” (Tasso 1964: 45), odnosno kao registar koji treba da kombinuje čist i jednostavan stil antičke tragedije, s modelom lirске poezije, prikladnim da objedini najraznovrsnije kombinacije stilskih ukrasa i retorskih postupaka. Uzvišeni se stil, stoga, doseže kroz istovremeno sadejstvo uzvišenih zamisli — načina na kojima se izlaže određena materija, uzvišenih reči — neobičnih reči, neprimerenih svakodnevnom jeziku, koje valja da poetski jezik učine uzvišenijim i kompleksnijim, kao i uzvišenog ustrojstva reči⁷⁶ („sintaktičkog sklada poetskog diskursa“, Russo 2005: 141). Dakle, primenjujući pomenuta sredstva kojima gradi uzvišeni stil u konkretnoj književnoj praksi, za najpribližniji tradicionalni model odrediće Vergilija, upravo zbog konciznosti i jednostavne čistote jezika njegove *Eneide*, te Petrarku u svojstvu lirskog modela vičnog umerenom i rafiniranom korišćenju stilskih ukrasa. Objašnjavajući načine građenja uzvišenih zamisli, Taso će eksplicitno progovoriti i o konkretnim stilskim figurama neophodnim za izgradnju epskog poetskog diskursa:

„Per esprimere questa grandezza accomodate saranno quelle figure di sentenze, le quali o fanno parer grandi le cose con le circostanze; come l'ampliacione e le iperboli, che alzano la cosa sopra il vero; o la reticenza, che accennando la cosa, e poi tacendola, maggiore la lascia a l'imaginazione; o la prosopopeia, che con la finzione di persone d'autorità e riverenza dà autorità e

⁷⁶ „Può nascere la magnificenza da' concetti, da le parole e da le composizioni de le parole; e da queste tre parti risulta lo stile [...]. La magnificenza de' concetti sarà, se si tratterà di cose grandi; come di Dio, del mondo, de gli eroi, di battaglie terrestri, navali e simili. Per esprimere questa grandezza accomodate saranno quelle figure di sentenze, le quali o fanno parer grandi le cose con le circostanze; come l'ampliacione e le iperboli, che alzano la cosa sopra il vero; o la reticenza, che accennando la cosa, e poi tacendola, maggiore la lascia a l'imaginazione; o la prosopopeia, che con la finzione di persone d'autorità e riverenza dà autorità e riverenza a la cosa; e altre simili, che non caggiono così di leggieri ne le menti de gli uomini ordinari, e che sono atte ad indurvi la meraviglia. [...] Le parole o sono semplici o sono composte: semplici, sono quelle che di voci significanti non sono composte; composte, quelle che di due significanti, o d'una sì e d'altra no, son composte. E queste sono o proprie, o straniere, o traslate, o d'ornamento, o finte, o allungate, o scorciate, o alterate. Proprie sono quelle che signoreggiano la cosa, e che sono usate comunemente da tutti gli abitatori del paese; straniere quelle che appo altra nazione sono in uso. [...] Nasce il sublime e 'l peregrino ne l'elocuzione da le parole straniere, da le traslate e da tutte quelle che proprie non saranno. [...] La composizione, che è la terza parte de lo stile, avrà del magnifico, se saranno lunghi i periodi, e lunghi i membri, de' quali il periodo è composto“ (Tasso 1964: 44).

riverenza a la cosa; e altre simili, che non caggiono cosí di leggieri ne le menti de gli uomini ordinari, e che sono atte ad indurvi la meraviglia“, Tasso 1964: 46.

Autor, dakle, i eksplicitno navodi koja vrsta stilskog ukrasa odgovara epskom diskursu, izdvajajući naročito načela *amplificatio* i *transgressio*, dva bazična elementa koja predstavljaju *ornatus difficilis*, od kojih prvi ima primarnu funkciju usmeravanja i kontrolisanja pažnje publike, dok drugi reguliše sintaktički poredak epskog diskursa:

„Perciò che cosí proprio del magnifico dicitore è il commuovere e il rapire gli animi, come de l'umile l'insegnare, e del temperato il dilettere; ancora che e ne l'essere mosso e ne l'esser insegnato trovi il lettore qualche diletto“, Tasso 1964: 49.

Insistiranjem na načelu *amplificatio*, Tasso problemu stila prilazi potpuno suprotno od Ariosta koji, kako se moglo videti, sledi sažetiju formu (*abbreviatio*), fluidnijeg i nešto „lakšeg“ ukrasa, te veoma slično Danteu uspeva da u svom jedanaesteru i u strofičnoj formi tercine, gomila slike i ukrase kontrolišući pažnju publike i progovori o temi koju želi da istakne. Taso, međutim, za metričku formu ima oktavu, već potvrđenu kao osnovni metar epske poezije na pučkom jeziku, u jedanaesteru,⁷⁷ te stoga i nužno slabije zvučnosti i emfaze. Tradicionalna oktava, međutim, poslužiće Tasu samo kao pogodno tle za građenje uzvišenog stila, te će tako najčešću Ariostovu formu 6+2 zameniti nešto formalnija i pravilnija forma dve jednake sentence 4+4, kojima Taso pokušava da ublaži emfazu s krajeva oktava, postižući harmoničniju i tečniju naraciju u stihovima koji, naročito svojom kompleksnom unutaršnjom strukturom, postaju distinktivno obeležje Tasove poetike. Takva oktava poslužiće Tasu, međutim, i kao izvrsna forma za primenu načela *transgressio*, budući da posredstvom velikog broja anastrofa, inverzija, hiperbatona, te naročito

⁷⁷ Primarno, po uzoru na latinske autore koji pevaju u slobodnom heksametru, kao i na Trisinovo (Gian Gorgio Trissino) delo na pučkom *L'Italia liberata dai Goti*, Taso razmatra da za pisanje svog *Oslobođenog Jerusalima* koristi nerimovani jedanaesterac (*endecasillabo sciolto*), ali ubrzo odustaje od te zamisli, opredeljujući se za oktavu sheme ABABABCC koja od Ariosta, postaje obavezan izbor autora epskih dela, pa i Tasovog oca Bernarda (Russo 2005: 145).

specifične upotrebe opkoračenja, utiče na prirodni sintaktički poredak sithova deleći, razgrađujući i deformišući ih.

S jedne strane, Taso postiže veću harmoničnost epskog pripovedanja korišćenjem tradicionalnog metričkog okvira, građenog na ustaljenim retorskim figurama poput različitih paralelizama i dvočlanih figura, karakterističnih za *ornatus facilis*, odnosno za srednji stil. Sa druge, on stihove urušava iznutra, doslednom primenom načela *transgressio*, čime postiže uzvišenost osobenu za *ornatus difficilis* i izraz koji, neretko, naginje izveštačenosti i nepovezanosti, usled čega njegove oktave postaju zatvorene, teške i zatamljene, naročito kada se sagledaju u skladu s materijom dela. Tome svakako doprinosi i Tasova specifična leksika zasnovana na velikom broju termina retkih u svakodnevnom jeziku, obilnoj upotrebi latinizama, učenih ili stranih reči, čime se autor svesno udaljava od krajnjeg Ariostovog izbora jezika zasnovanog na firentinskim književnim osnovama i usvaja latinski raznovrsni leksički model, zbog čega će mu kasnije burno zamerati Salvijati (Leonardo Salviati) i Akademija Kruska. Taso svoj stil gradi na velikom broju tradicionalnih modela, različito usloženih i prisutnih u tekstu, te tako elementi Homera, Vergilija, Ovidija, Stacija, Petrarke, Bokača, Ariosta, Policijana (Angelo Poliziano), ali i Dantea, rasuti ravnomerno duž čitavog *Oslobodenog Jerusalima*, tvore specifičan poetski jezik u kojem odzvanja sećanje na klasike latinske i pučke književne tradicije (Baldassari 1998: 85).

8. Dante kao imitativni model u Tasovom *Oslobodenom Jerusalimu*

8.1. Tasov odnos prema Danteovom stvaralaštvu i početak rada na tekstu *Oslobodenog Jerusalima*

Tasov odnos prema Danteu, još od mladalačkih poetskih promišljanja, pa sve do tekstova iz zrelog doba, umnogome je kontradiktoran i neodređen. Na rano interesovanje za Danteov tekst svakako utiče i činjenica da je Tasov otac Bernardo važio za izvrnog poznavaoca *Komedije* i neskrivenog dantistu, podjednako kao i razni književnici, poput Speronea Speronija (Sperone Speroni) i Jakopa Maconija (Jacopo Mazzoni), s kojima je

Taso, uglavnom posredstvom Bernarda, dolazio u kontakt. Usmerenost na definisanje jasnih poetskih okvira vlastite poetike podsticala je mladog Tasa na neprestano preispitivanje fonosimboličkih i dramsko-fantastičnih rešenja iznetih u *Komediji*, te tako Taso već u traktatu *Discorsi dell'arte poetica*, pa i u kasnijem *Discorsi del poema epico*, navodi segmente gde mu Dante služi za primer.

On naročito ističe zvučnost i „energičnost“ Danteovih termina zbog kojeg ga stavlja rame uz rame s Ovidijem, konciznost i jasnoću izraza poput Vergilijevog, kao i specifičnu Danteovu tehniku stilsko-registarskog prožimanja elemenata gde se učeni, arhaični termini prožimaju s rečima stranog porekla i govorom ulice.⁷⁸ Ne krije divljenje ni prema kompleksnoj srednjovekovnoj strukturi Danteovog teksta, naglašavajući kako „u njegovom najznačajnijem delu nema dela koji nije alegoričan“ (Tasso 1964: 110).⁷⁹ Takođe, delimice usvaja i tezu iz *De volgari eloquentia*, prema kojoj je poezija „fictio rethorica musicaque poita“ (*Dve.* II, IV, 2), preuzimajući i Danteove teze o metričkim oblicima soneta i kancone, što i eksplicitno navodi u dijalogu *La Cavaletta overo de la poesia toscana* (Tasso 1924: 241-58). Pa ipak, nikada do kraja ne formira jasan stav prema Danteovoj specifičnoj leksici i stilu, ostajući neodlučan pred mnoštvom uzvišenih neologizama (Tasso 1964: 86) kojima se pridodaju oštre kakofonične reči koje su gotovo „zastarele“ (Tasso 1964: 89),⁸⁰ kao i „najprljavije i najnedostojnije reči koje su Firentinci ikada koristili“ (Tasso 1964: 93).⁸¹ To, međutim, ne znači da će Danteovi elementi u Tasovom delu biti relativno slabo zastupljeni, naprotiv. Budući da Taso retko umeće Danteove termine u rimu, kao što podjednako retko preuzima čitave rimovne sheme, Danteov korpus u tekstu *Oslobođenog*

⁷⁸ „Stando che lo stile sia un istrumento, co 'l quale imita il poeta quelle cose che d'imitare si ha proposte, necessaria è in lui l'energia la quale si con parole pone innanzi a gli occhi la cosa, che pare altrui non di udirla, ma di vederla” (Tasso 1964: 25). “Dante è quasi terzo fra costoro, come dice egli stesso, fra cotanto senno; ed è più simile ad Omero ne l'ardire e ne la licenza e nel mescolamento de le parole antiche e barbare ch'a Virgilio; ed il somiglia ancora in quella che da' Latini è stata detta *evidenzia*; ma egli dice d'esser imitatore e discepolo di Virgilio, e peravventura il somigliò ne la brevità“ (Tasso 1964: 139).

⁷⁹ „Ne la nostra toscana favella Dante, oltre tutti gli altri, accrebbe riputazione a l'allegorie: perché nel suo maggior poema non è parte che non sia allegorica; ma egli non dichiara se stesso, benché accenni alcuna volta che 'l velo sia molto sottile“ (Tasso 1964: 110).

⁸⁰ „Similmente per congiunger queste qualità ne la scelta de' nomi antichi si deono schivar quelli c'hanno del vieto e quasi del rancido“ (Tasso 1964: 89).

⁸¹ „[...] Anzi raccolse [il Boccaccio] i più sozzi vocaboli e i più vili ch'usasse il popolo fiorentino, come fece Dante ancora spesse fiato ne l'Inferno, cioè nel primo canto del suo poema: perché si fece lecito di riprendere e di morder le persone co 'l proprio nome, si come s'usava ne la comedia vecchia“ (Tasso 1964: 94).

Jerusalima možda nije toliko evidentan kao što je to slučaj kod Ariosta. Pa ipak, on se sastoji od preko sto pedeset preuzetih elemenata iz teksta *Komedije*. Pored okamenjenih poslovičnih izraza i čitavih epizoda preuzetih iz Danteovog dela, najveći broj primera predstavljaju pojedinačne reči ili sintagme, umetnute u unutrašnjost stiha narušenog sintaktičkog poretka. Činjenica je, takođe, da, za razliku od Ariosta, kod kojega se, u izdanju C, objavljenom nakon Bembove reforme, broj preuzetih dantizama znatno uvećava, kod Tasa on ostaje konstantan i ne trpi velike izmene iako je tekst *Oslobođenog Jerusalima*, jednako kao i *Besni Orlando*, doživeo više izdanja i revizija. Razlozi za to su, međutim, posve različite prirode.

Taso, dolaskom u Feraru 1565. godine na dvor porodice D'Este, na osnovu pomenutih teorijskih okvira otpočinje rad na tekstu *Oslobođenog Jerusalima*, religioznog epa u dvadeset pevanja organizovanih u formi 5x4 zasebne celine koje prema Aristotelovim shvatanjima odgovaraju delovima klasične tragedije, u metričkoj formi oktave. Preuzimajući religioznu tematiku iz mladalačkog napuštenog teksta *Jerusalima* (*Gerusalemme*) u duhu protivreformacije, Taso peva o Gotfridu Bujonskom⁸² koji predvodi krstaške ratnike protiv cara Aladina u pohodu oslobađanja svetog groba unutar Jerusalima. Istovremeno, on ne napušta rad na svojim teorijskim delima, podstaknut uznemirenošću i stalnim dvojbama oko vlastitih poetskih načela, preispitujući neprestano svoje odluke i stilska rešenja uneta u tekst *Jerusalima*, što se najbolje vidi u revidiranom izdanju traktata *Discorsi dell'arte poetica*, kao i iz pojedinih pisama iz zbirke *Lettere poetiche* u kojima iznosi svoje strepnje i nesigurnosti. Pored toga što sumnja u vlastite poetičke odluke, Taso strahuje i od inkvizicije, veoma aktivne tih godina, budući da neprestano preispituje u kojoj meri *Oslobođeni Jerusolim*, tada naslovljen *Gofredo* (*Gottifredo*), ne samo tematski, već i stilsko-jezički, odgovara strogoj dogmi protivreformacije.

⁸² Lik Gofreda u Tasovom *Oslobođenom Jerusolimu* građen je na osnovu istorijske ličnosti Gotfrida Bujonskog (Godefroy de Bouillon), jednog od predvodnika I krstaškog rata. Međutim, kako će u daljem radu isključivo biti reči o književnom liku, kako ne bi bilo zabune, zadržaćemo italijanski apelativ Gofredo.

8.2. Revizije Tasovog teksta i polemike povodom neautorizovanog izdanja *Oslobođenog Jerusalima*

Završivši pisanje XX pevanja epa 1574. godine, Taso odmah otpočinje da detaljno iščitava i revidira delo, ne bi li u što većoj meri učvrstio narativnu strukturu i uspostavio ravnotežu između osnovnog narativnog sleda i sporednih epizoda, u skladu s aristotelovskim jedinstvima. Tako i donosi odluku da, pošavši tragom svog oca Bernarda, odabere nekoliko cenjenih intelektualaca za revizore svog teksta, kojima bi slao određena pevanja *Oslobođenog Jerusalima* na čitanje i komentarisanje, smatrajući da mu jedino kroz javne debate i polemike može obezbediti željeni legitimitet. Među izabranim revizorima koji su smatrani najvećim književnicima Tasovog doba, pored Đan Vinčenca Pinelija (Gian Vincenzo Pinelli) i Leonarda Salvijatija, vodeće ličnosti firentinske Akademije Kruska, najvažniju ulogu imaće petorica autora iz Rima: Silvio Antonijano (Silvio Antoniano), Flaminio de Nobili (Flaminio de' Nobili), Pjero Anđelio da Barga (Piero Angelio da Barga), Sperone Speroni, Šipione Goncaga (Scipione Gonzaga), čije će napomene kasnije postati poznate pod imenom „rimska revizija“. Taso gotovo čitave godine prilježno šalje pevanja Goncagi, koji ih dalje prosleđuje revizorima, obrađujući njihove komentare, te ih vraća Tasu na preradu. Međutim, do zastoja u radu dolazi kod XIV i XV pevanja koja predstavljaju najznačajniju sporednu epizodu u delu (odlazak dvojice krstaša u Armidino carstvo po Rinalda). Budući da se radnja odigrava daleko od Jerusalima i teško ju je prilagoditi aristotelovskim poetičkim jedinstvima, Taso neprestano odlaže da je prosledi revizorima. Ipak, krajem 1575. on odlazi u Rim i s revizorima privodi kraju uređivanje teksta, vraća se u Feraru i predlaže Goncagi da mu pošalje prepis ispravljenog teksta kako bi se štampao u Veneciji. Nažalost, štampa se iznova odlaže zbog iznenade pojave kuge, pa tako Taso, nanovo obuzet nesigurnošću⁸³ u vezi s određenim delovima teksta, odlučuje da u njega unese nove, znatne ispravke, poput izbacivanja epizode o Olindu i Sofroniji. Ipak,

⁸³ O svom strahu piše Šipionu Gonzagi: „Forse a questa particolare istoria di Goffredo si conveniva altra trattazione; e forse anco io non ho avuto tutto quel riguardo che si doveva al rigor de' tempi presenti [...] E le giuro che se le condizioni del mio stato non m'istringessero a questo, ch'io non farei stampare il mio poema né così tosto, né per alcun anno, né forse in vita mia; tanto dubito de la sua riuscita“ (Tasso 1008: 114).

nova revizija teksta ostaje nedovršena, budući da pesnik, podstaknut novim sumnjama, napušta rad 1576, a nekoliko godina kasnije biva utamničen u bolnici Svete Ane. Godinu dana potom, pojaviće se prvi štampani neautorizovani tekst *Gofreda* u Veneciji, za kojim će uslediti još jedno neautorizovano izdanje iz 1580. u Ferari.⁸⁴

S obzirom na sve veći odjek publike na neautorizovano izdanje iz 1580. godine, ubrzo se javljaju burne polemike i polarizacija učesnika na pobornike *Oslobođenog Jerusalima*, odnosno zastupnike *Besnog Orlanda*, te, kako navodi Praloran, „forse mai nella nostra tradizione critica due opere di così enorme successo sono state accanitamente confrontate, proposte l'una contro l'altra, fin dalla prima apparizione del poema tassiano, per impersonificare il modello della narazione epica moderna“ (2009: 14). Povod za pokretanje polemika bilo je delo napuljskog autora Kamila Pelegrina (Camillo Pellegrino) *Il Carrafa ovvero della epica poesia*, gde se autor nedvojbeno deklarise kao pristalica Tasovog dela i pretpostavlja *Oslobođeni Jerusalem Besnom Orlandu* ističući Tasovo poštovanje načela Aristotelove *Poetike*, naspram Ariostove neumerene slobode neomeđene pravilima. Tasu, pak, zamera na stilu koji je ozbiljan i veličanstven, budući da „ne treba da začudi ako ponekad i postane mračan“ (1972: 132-3).⁸⁵ Ukoliko, dakle, *Oslobođeni Jerusalem* ima harmoničnu i odmerenu strukturu, Ariostov ep izgleda poput zbnunjujućeg zamka bez ograda, koji je za čitaoca nalik lavirintu (Russo 2014: 149). S obzirom da dijalog biva objavljen u Firenci, ambijentu veoma sklonom Ariostovom delu, tek osnovana Akademija Kruska preuzima na sebe odgovornost da odbrani Ariosta, na čelu sa Bastijanom de Rosijem (Bastian de Rossi) i nadasve Leonardom Savijatijem, ključnom figurom šesnaestovekovne kulturne scene i jednog od recenzenata Tasovog dela. Tasu prevashodno zameraju odabir stilko-jezičkog registra, držeći ga za prepunog latinizama i formi svojstvenih lirskoj poeziji. Otvorenim zauzimanjem stava Akademije ubrzo ton

⁸⁴ Ujedno s neautorizovanim izdanjima, postoji ukupno jedanaest izdanja različitih revizija teksta *Oslobođenog Jerusalima* poznatih pod oznakama Z, M1, I1, I2, M2, B1, B2, V, B3, M3, O. Detaljnije u: Molinari, Carla. «Note sul Tasso revisore del ‘Gottifredo’». *Torquato Tasso e la cultura estense*. Firenze: Olschki, 1999; Russo, Emilio. «A ritmo di corrieri. Sulla revisione della ‘Liberata’». *Festina lente. Il tempo della scrittura nella letteratura del Cinquecento*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2014.

⁸⁵ Detaljnije o polemici u: Sorrentino, Pasquale. *Nuove considerazioni intorno al dialogo de Il Carrafa. Ovvero della epica poesi*. Latina: Caramanica editore, 2014; Baldassarri, Guido. «L’‘Apologia’ del Tasso e la ‘maniera platonica’». *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*. Roma: Bulzoni, 1977; Di Sacco, Paolo. «Un episodio della critica cinquecentesca: la controversia Ariosto-Tasso». *Rivista della letteratura italiana XV*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra, 1997.

polemike postaje znatno oštriji, te se javlja čitav niz autora koji se eksplicitno i nimalo suptilno opredeljuju za jednu od suprostavljenih strana. Taso će, u tom trenutku zatvoren u bolnici Svete Ane, biti prinuđen da, premda nije autorizovao izdanje i budući da je neodlučan kad je reč o određenim segmentima dela, iznova obrazloži sve svoje poetske odabire. Stoga on objavljuje delo *Apologia del Gerusalemme liberata* u kojem detaljno razmatra zamerke koje povodom teksta *Jerusalima* iznosi Kruska. Tasova „odbrana“ vlastitog dela ni u kom slučaju neće označiti kraj polemikama koje će se protezati i bujati i tokom narednih meseci, sve do Salvijatijeve smrti i veličanstvenog đenovljanskog izdanja *Oslobođenog Jerusalima*, čime ep najzad zadobija neospornu titulu apsolutnog majstorskog dela toga doba. Ova polemika, međutim, vraća Tasa radu na tekstu, prekinutom 1576. godine. Sredinom 1581, u Ferari, s njegovom autorizacijom iz štampe izlazi ep, sada pod naslovom *Oslobođeni Jerusalem (Gerusalemme liberata)*. Pa ipak, i dalje nezadovoljan, Taso nastavlja revidiranje, te 1593. u Rimu, najzad zadovoljan objavljuje ga pod naslovom *Osvojeni Jerusalem (Gerusalemme conquistata)*. Znatno izmenjeno, lišeno većine epizoda ljubavnog ili pastoralnog sadržaja (poput epizode s Olindom i Sofronijom, Emilijom među pastirima, odnosa Emilije i Tankredija i sl.), premda znatno primerenije duhu protivreformacije, delo nailazi na loš odziv publike. Međutim, iako neprestano doraduje i menja tekst *Oslobođenog Jerusalima*, Taso suštinski nikada ne napušta svoja rana poetska načela zasnovana na načelu *imitatio* i tekstu Aristotelove *Poetike*. Upravo suprotno, on pokušava da ih što prilježnije sledi kako ne bi narušio strogo strukturalno i moralno-etičko ustrojstvo dela.

8.3. Danteov reinterpetirani apostrofički model kao osnovno stilsko sredstvo *Oslobođenog Jerusalima*

Tasu se, u cilju postizanja konkretnih poetskih, ali i religioznih ciljeva, Danteova *Komedija* nameće kao sasvim opravdan, valjan, čak logičan uzorni tekst. *Komedija*, naročito svojom čvrstom strukturom, religiozno-moralističkom tematikom i načinom tretiranja načela *convenientia*, postaje prikladan model za imitovanje. Možda je upravo to razlog nepromenjenog broja dantizama u tekstu *Oslobođenog Jerusalima*, čak i pored

mnogobrojnih izdanja i revizija koje je delo doživelo. Taso, kako je već naznačeno, delom usvaja Danteovo načelo retorske muzikalnosti s obzirom da biva zadivljen Danteovim zvučnim i emfatičnim stihovima koji delu donose živost i monumentalnost. Uz to, ugledajući se na Aristotela, ali i na klasične (Ciceron, Horacije), srednjovekovne (Vendom, Džefri od Vinsofa) i savremene retore (Dela Kaza [Giovanni della Casa]), pridržavajući se načela *convenientia*, insistira na uzvišenom stilu pesnikovanja. Budući da se uzvišeni stil nužno zasniva na načelu *amplificatio* koje, pak, podrazumeva čitav spektar figura primerenih za *ornatus difficilis*, Tasova poetska načela, barem na retorskom nivou, neće se previše razlikovati od onih Danteovih. Preuzimajući elemente od Dantea, prevashodno će se truditi da postigne jednaku zvučnost i jačinu izraza poput one iz teksta *Komedije*, te je tako očekivano da će retorski diskurs graditi na osnovu onih stilskih figura i postupaka kojima se služi i sam Dante. Pesnik će, međutim, dantizme uklapati i prilagođavati novoj, znatno široj metričkoj formi oktave čija prostranost, s jedne strane, dopušta znatno veće slobode autoru za poigravanje od kraće tercine, dok, sa druge, rizikuje da ublaži emfazu i uspori intenzitet dramske radnje. Stoga će Taso, za razliku od Ariosta koji od Dantea preuzima najširi spektar elemenata, od najmanjih poput reči, do najširih, poput čitavih rimovnih sistema, preuzimati najčešnje kraće celine, poput reči i sažetijih izraza (I, 67, 3 = *If*, XX, 70; II, 36, 7-8 = *Pg*, XIV, 148-150; III, 73, 8 = *If*, IV, 80; IX, 66, 5-6 = *If*, III, 113-114; X, 24, 1-4 = *If*, XV, 95-96; X, 56, 1-4 = *Pg*, VI, 62-66; X, 61, 1-2 = *If*, XIV, 28-30; XIV, 51, 5 = *If*, XXXIII, 58; XV, 23 = *If*, XXVI, 90; XVII, 96, 2 = *Pg*, XXVII, 133; XIX, 19, 3-5 = *Pd*, XXVI, 85-87),⁸⁶ neretko onih već ustaljenih, poslovične vrednosti, budući da predstavljaju snažnu i neposrednu vezu čitalaca s tekstem *Komedije*. Znatno ređe u tekstu *Oslobođenog Jerusalima* pronalazimo duže celine, poput čitavih stihova, rečenica, odeljaka, s izuzetkom određenih epizoda poput Tankredijevog ulaska u šumu Saron, epizode s Odisejom i dr. Takođe, u određenim Tasovim likovima jasno će se razaznavati oni Danteovi od kojih je možda najznakovitiji primer lik Katona, predstavljenog kao

⁸⁶ O fondu preuzetih dantizama u *Oslobođenom Jerusalimu* detaljnije u: Maruffi, Gioacchino. *La «Divina Commedia» considerata quale fonte dell'«Orlando Furioso» e della «Gerusalemme liberata»*. Napoli: L. Pierro Tip, 1903; Previtera, Carmelo. *La poesia e l'arte di Torquato Tasso*. Milano-Messina: G. Principato, 1936; Mazzali, Ettore. *Tradizione retorica e tradizione poetica nella poesia di Torquato Tasso*. Bologna: Cappelli, 1957; Fubini, Mario. *Tre voci dell'Enciclopedia dantesca*. Torino: Subalpina, 1971.

mudrog starca pravednika sede brade, koji se javlja u opisima različitih pustinjaka i vračeva, ili Farinate delji Ubertija koji se maestralno ukazuje kroz lik kralja Solimana. Preuzimanjem kraćih zvučnih formi, veoma često okarakterisanih jednom figurom dikcije ili većim brojem njih, poput različitih vidova asonanci, aliteracija, homoaktrona (podudaranje početnog slova reči istog stiha) i dr., stvarajući snažne, neretko monumentalne scene, autor dobija priliku da pridobije i preusmeri pažnju publike na vlastite namere. Stoga će se veliki broj dantizama naći u opisima bitaka i dvoboja, kao i opisima fantastičnih sadržaja, poput sabora demonskih sila, šume Saron i sl., pošto se Dante, bez svake sumnje, nametnuo kao nesumnjivi *auctoritas* u realističnom prikazivanju fantastičnih elemenata.

U retorskoj tehnici manipulisanja, odnosno usmeravanja pažnje publike, svakako će se kao osnovni postupak iznova nametnuti forma apostrofe u gotovo svim svojim pojavnim vidovima, naročito ukoliko se uzme u obzir da je u opisu pomenutih scena Tasu ponajviše poslužio upravo onaj leksički korpus iz teksta *Komedije*, koji podrazumeva upotrebu „najprljavijih i najnedostojnijih reči“ (Tasso 1964: 93), što, paradoksalno, zamera Danteu. Tako će scene prolivanja krvi, ranjavanja i sakaćenja dominirati u opisima gotovo svih većih dvoboja, a naročito u sceni pogibije Solimanovih saboraca. Značajno je, međutim, da pri opisu tih, često okrutnih i krvavih susreta, Taso od Dantea neće preuzeti samo terminologiju, umećući je unutar sažetijih i snažnijih apostrofičnih vidova *exclamatio*, *interrogatio* ili *obsecratio*, već će preuzeti čitav Danteov apostrofični postupak uvođenja čitalaca u scenu. Za razliku od Ariosta koji putem jednakog retorskog postupka razgrađuje element po element klasičnu srednjovekovnu tradiciju, Taso će je iznova uspostaviti, mada izmenjenu i prilagođenu novim protivreformacijskim konceptima. Dovoljno je prisetiti se uvoda u scenu pregovora dvojice muslimanskih izaslanika u Gofredovom taboru iz II pevanja, gde se dugi opis njihove svite i ambijenta, kojim se intenzitet i dinamika radnje posve umiruju, prekida izrazito uzvišenim postupkom *captatio benevolentiae*. Alant, prema svim protokolarnim pravilima dvorske etikecije, otpočinje svoj dugi govor pohvalom Gofreda na koju mu jednako svečano uzvraća hrišćanin, dok svoju neuspešnu diplomatsku misiju zatvara još jednom snažnom apostrofom u formi *execratio* kojom, ujedno, i dinamika i ton pevanja dosežu svoj vrhunac. Čitalac, stoga, pred sobom ima izrazito retorizovan i

stilski uzvišen govor, umnogome neprimeren datim prilikama i ambijentu, ne samo dva suprostavljena vladara, već dva suprostavljena versko-filozofska principa, onog islamskog i onog hrišćanskog. Jednako valjan primer jeste i početak *Oslobođenog Jerusalima*, naročito ako se sagleda u odnosu na uvod Ariostovog *Besnog Orlanda*, gde se apostrofični model u formi invokacije iznova nameće kao prikladan okvir novih poetsko-religijskih načela. Nakon što se u protazi odvoji od tematike *Besnog Orlanda* i istakne onu hrišćansku, religioznu, Taso će, na osnovu antičkih juridičkih postulata, po uzoru na Danteovo kontekstualno izmeštanje sudske prakse u nove hrišćanske okvire, nakon veka razgradnje različitih formalanih kodeksa, iznova uspostaviti čvrstu stilsko-retorsku strukturu epa, dosledno primenjujući nečelo *convenientia*. Pomoću invokacije, smeštene u neobičnu formu molitve, izgrađene po uzoru na Petrarkinu kanconu *Vergine bella*, pesnik će zazvati muzu-anđela, preklinjući za inspiraciju, ali i oprost usled potencijalno neprimerene nove poetike. Retorizovana i pisana izrazito uzvišenim jezikom, ova invokacija, ipak, nema jednaki tonski naboj, niti dinamiku jednaku onim pređašnjim (antičkim, Danteovim, niti Ariostovim), već će je pesnikov bolni vapaj obaviti umerenim, skrušenim, elegičnim tonovima, dodatno umirujući dinamiku radnje s početka teksta potonjim progovaranjem o vlastitim poetskim načelima.

Stoga je nedvojbeno da se antički model apostrofe, budući klasični instrument retorske prakse i prikladna stilska figura za *ornatus difficilis*, a time i uzvišeni, ali i niski stilsko-jezički registar, nametnuo kao odgovarajuće stilsko sredstvo kod sva tri autora, kako kod Dantea, tako i kod Ariosta i Tasa. Međutim, iako se u tekstovima trojice pesnika nailazi na primere gotovo svih podvidova apostrofe — počev od jednostavnih esklamacija, pa sve do kompleksnih retorskih postupaka koji čak prerastaju u autonomne poetske forme, poput lamenta — nesumnjivo se ponajviše ističu figura *invocatio* i postupak *captatio benevolentiae*.

Insistiranje na upravo ova dva vida apostrofe sasvim sigurno proističe iz činjenice da je svaki od njih idealni predstavnik dva najveća, sasvim različita, retorska polja – sudskog besedništva s jedne, i religiozne retorike sa druge strane. Nadasve se invokacija, svojim posve ritualnim, neretko i simboličkim karakterom (naročito tokom srednjeg veka) nametnula Danteu kao idealan okvir za umetanje klasičnih retorskih modela primerenih

latinskom jeziku u vlastiti izraz. Autor tako, po ugledu na tradicionalne klasične epove, stvara prvu čvrsto ustrojenu narativnu formu na pučkom jeziku, čime i praktično potkrepljuje svoja teorijska stanovišta o podjednakoj vrednosti pučkog i latinskog. Invociranje nadnaravnih bića, koncipirano na retorskom modelu molbe/zahteva, još je u klasičnoj tragediji i epu postalo sastavni deo uvodne formule *proemio/esordio*, čime autor istovremeno osigurava vlastiti autoritet voljom nebesa, ali i ističe u prvi plan određene segmente dela. Budući sazdan na jednakim osnovama kao i srednjovekovna hrišćanska molitva, Danteu će *invocatio* poslužiti i kao izvrstan okvir unutar kojega će sučeliti i objediniti dva posve različita kulturno-ideološka modela, pridodajući starim dobro poznatim antičkim modelima elemente nove hrišćanske doktrine. Ujedno, služeći se toposom neizrecivosti koji je često nezaobilazni element invokacije, on će i eksplicitno progovarati o vlastitim poetskim načelima i tako ući u svojevrsan dijalog s ranijom tradicijom čime ističe nedvojbenu inovativnost sopstvenog dela.

Gotovo na jednak način pristupiće i postupku *captatio benevolentiae* koji, s obzirom da se zasniva na manipulativno-emfatičkom modelu, u svojstvu klasične dijalektičke vežbe, postaje izrazito prikladan ambijentu sudnice. Suprotno invokaciji, *captatio benevolentiae* s vremenom od iznimne besedničke tehnike svojstvene vrsnim pravnicima, postaje klasični topos koji se umeće unutar neke šire tekstualne celine kada autor želi da pridobije simpatije publike. Ali Dante će se ipak vratiti ovom retorskom postupku u njegovom originalnom značenju, koristeći ga onda kada želi da pridobije nečiju naklonost ili da odobrovolji sagovornika. Novinu predstavlja i činjenica da će postupak *captatio benevolentiae* postati jedno od primarnih sredstava karakterizacije određenih ličnosti u tekstu *Komedije*. Dante već na samom početku *Pakla* zauzima donekle negativan stav prema manipulativnoj retorici, budući da ona u kontekstu hrišćanske doktrine biva *a priori* označena kao negativna i grešna. Kroz čitav niz primera upotrebe ovog postupka autor će dosledno potvrđivati svoje primarno stanovište. Takođe, u odnosu na način upotrebe ovog retorskog postupka, ali i samog govornika koji se njime služi, Dante plastično prikazuje da li, i u kojoj meri, određeni književni lik pripada novim hrišćanskim okvirima, odnosno, koliko je kadar da se uklopi u nove ideološke kanone. Naposletku, on oživljava okoštali retorski model pred vratima *Čistilišta*, dokazujući u Beatričinoj odbrambenoj besedi, na koji se

način valjano pristupa upotrebi ovog modela, tako što ga umeće u okvire vrle hrišćanske retorike i ostavlja u drugom planu njegov manipulativni i laskavi karakter.

Shodno ranije rečenom, u daljem radu ćemo kroz detaljnu analizu primera figure *invocatio* i postupka *captatio benevolentiae*, pokazati kako se Ariosto i Taso, budući najznakovitiji autori italijanske epske tradicije, ugledaju na Danteov specifičan retorski izraz. Do svojevrsnog imitovanja Dantea dolazi ne samo što on postaje nezaobilazan uzor kao prvi koji polaže osnove epsko-narativne forme na pučkom jeziku, već i stoga što na posve inovativan i specifičan način pristupa klasičnim retorskim modelima preoblikujući ih prema vlastitim potrebama i ciljevima. Preuzimajući iz njegovog dela ne samo konkretne leksičko-morfološke elemente, već i čitave retorske modele, sledstveno je da oni, pozivajući se formalno na antičku tradiciju, u svoje delo zapravo učitavaju i Danteovu interpretaciju antike. Tako i sami nužno uspostavljaju specifičan odnos prema Danteu, bilo da je reč o priklanjanju njegovom tumačenju klasičnih, ali i hrišćanskih kulturno-ideoloških konteksta, ili otklonu od njega. Smatramo, takođe, da oba autora, tragom Dantea, neće preuzeti apostrofu u značenju skromne stilske figure, s obzirom da ona delom već u antici, a nadasve u Danteovom tekstu, zadobija okvire modela ili paradigme budući da objedinjuje čitav spektar različitih komplementarnih figura, postupaka i shema, tako da bi se gotovo moglo govoriti o postojanju sedmog figuralnog polja, polja apostrofe.⁸⁷ Služeći se tako koncipiranim apostrofičkim modelom, kako Ariosto, tako i Taso, iznosiće i potvrđivati nove ideološko-filozofske postulate. Oni će uspostaviti svojevrsan književni diskurs s ranijom književnom tradicijom kako bi se principom *imitatio* literalno uzdigli do književnih visina vlastitih uzora ili, pak, kako bi ih prevazišli, kao i da bi progovorili o ličnim poetskim nazorima. Očekivano je, stoga, u odnosu na specifične kulturološko-filološke okvire, kao i na jezičke činioce karakteristične za datu epohu, te u skladu s načelom

⁸⁷ O postojanju takozvanih figuralnih polja prvi govori Đambattista Viko (Giambattista Vico) u svom delu *Scienza nuova* (2, I-V), vezujući ih isključivo za trope, odnosno za figure misli. On određuje četiri osnovna figuralna polja – polje metafore, metonimije, sinegdohe i ironije. Njegovo stanoviše u savremenoj retorici razrađuje Arduini (Stefano Arduini), zadržavajući polja metafore, metonimije i sinegdohe, kojima pridodaje antitezu. Naročito je zanimljivo što u svoju podelu ubraja i figure reči, odnosno konstrukcije koje ranija retorika zanemaruje, s obzirom da je njihova funkcija u tekstu jasnog strukturalnog karaktera, te da ne dolazi do objedinjavanja kategorija *res* i *verba*. Arduini, pak, određuje još dva figuralna polja – ponavljanja i elipse, dok u potpunosti isključuje ironiju ne svrstavajući je niti u jednu kategorizaciju stilskih figura, navodeći samo njenu definiciju prema Lausbergovu (Heinrich Lausberg) (Arduini; Damiani 2010: 105).

imitatio, da će svaki autor ponaosob, načelom *abbreviatio* ili *amplificatio*, uzdizati jezičko-stilski i tonski registar vlastitog teksta, ili ga spuštati, kako bi ga prilagodili sopstvenim književno-filozofskim namerama. Pri tome oni neće odstupati u većoj meri od okvira uspostavljenih važećom normom.

Ariosto će se – što će se videti u potonjim primerima - koristiti načelom *abbreviatio*, pa će tako uspostaviti svojevrsan razgovor sa srednjovekovnom viteško-dvorskom tradicijom razgrađujući je deo po deo. U tom procesu pribeći će elementima Danteove *Komedije*, budući da oni već jesu ustaljeni, sastavni deo kolektivne svesti. Sa druge strane, ne bi trebalo previše da začudi ni što Taso usvaja Danteov postupak, s obzirom na prikladan religiozni sadržaj i stilsko-retorski aspekt njegovog dela. Stoga autor, u želji da, po uzoru na klasične epove Homera i Vergilija, uzdigne registar vlastitog teksta na najvišu ravan načelom *amplificatio*, pokušava da iznova uspostavi poljuljani moralni kodeks hrišćanke doktrine u duhu novina koje donosi protivreformacija, trudeći se da od njega ne odstupi ni svojim poetskim načelima i da stvori uravnotežene, fluidne, premda „teške“ i zamračene stihove.

9. *Invocatio*

9.1. Figura *invocatio* u Danteovoj *Komediji*

S obzirom na diskurzivnu funkciju, kao i funkciju emfazizacije dramskog teksta s ciljem dosezanja patosa, apostrofa je još u antici prevazišla okvire jednoobrazne stilske figure, prerastajući u niz različitih retorskih postupaka s jasno definisanim funkcijama. Bez sumnje bi se moglo govoriti o postojanju svojevrsnog apostrofičkog modela, odnosno paradigme. U tom pogledu, figura *invocatio*, kao i retorski postupak *captatio benevolentiae*, svakako će predstavljati najuzvišeniji stilsko-registarski vid ovog modela, dok će ih slediti figure *obsecratio*, *execratio*, *exclamatio*, te postupci *invectiva* i *declamatio* (*suasoria* i *controversia*), primereni srednjem stilu, premda će neki od njih (retorsko pitanje, *execratio*, *invectiva*, *interrogatio*, *exclamatio*), iako pretežno namenjeni nižim registrima, ipak biti primenjivi i na srednje-niži, kao i na visoki registar. Kako Danteova *Komedija* podrazumeva upotrebu sva tri registra, apostrofa će biti zastupljena u svim svojim pojavnim vidovima, s time što, svakako, treba imati u vidu da se prilagođava potrebama dijaloške forme na kojoj počiva veliki deo poeme. Budući da u Danteovom tekstu neupravni govor i parafrastričke formule nisu zastupljene u značajnoj meri,⁸⁸ te kako upravno obraćanje postaje osnovni element gradnje dramske radnje, veliki broj primera predstavljajući dozivanje i oslovljavanje likova. Najuočljivija su, svakako, međusobna vokativna zazivanja Dantea-putnika i Vergilija,⁸⁹ neretko jakog emotivnog naboja,⁹⁰ uglavnom smeštena u ključnim pevanjima *Komedije* u kojima Dante-putnik susreće egzemplarne ličnosti, ili govori o bolnim temama koje se i njega samoga tiču, te neretko nakon ovih zazivanja slede

⁸⁸ Detaljnije o retorsko-lingvističkoj strukturi Danteovih stihova u: Marcozzi, Luca, a c. *Dante e la retorica*. Ravenna: Longo Angelo, 2017; Baranski, Zygmunt G. and Lino Pertile ed. *Dante in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015; Ledda, Giuseppe. *La guerra della lingua: ineffabilità, retorica e narrativa nella 'Commedia di Dante'*. Ravenna: Longo Angelo, 2002; Nencioni, Giovanni. *Tra grammatica e retorica*. Torino: Einaudi, 1983; Calenda, Corrado, a c. *Retorica e stile nella lirica di Dante*. Napoli: Liguori, 1979; Mengaldo, Pier Vincenzo. *Linguistica e retorica di Dante*. Pisa: Nistri-Lischi, 1978.

⁸⁹ „O tu che se' per questo inferno tratto“, *If*, VI, 40; „O Giacomo da Sant Andrea“, *If*, XIII, 133; „O voi che siete due dentro un foco“, *If*, XXVI, 79; „O anima che fitta“, *Pg*, XIV, 10.

⁹⁰ „O anime affanate“, *If*, V, 80; „O Tosco che per la città del foco“, *If*, X, 22–3; „O tu che mostri sì bestial segno“, *If*, XXXII, 133; „O gloria di Latin“, *Pg*, VII, 15; „O donna in cui la mia speranza vige“, *Pd*, XXXI, 78.

različiti oblici figure *execratio*, poput čuvenih invektiva iz XXV pevanja. Česte su, takođe, i apostrofe s pohvalnom funkcijom,⁹¹ ili, pak, invokacije kombinovane s perifrazom koje postaju prikladno retorsko sredstvo za prekidanje radnje i uvođenje novih ličnosti na scenu, a ujedno produbljuju emfatičnost teksta tako što ostavljaju čitaoca u iščekivanju saznanja o kojoj ličnosti je reč.⁹² Ponekad invokacija vrši i funkciju upozorenja ili pretnje, a obično ih upućuje Vergilije Danteu-putniku, čuvarima pakla ili drugim senima grešnika.⁹³ Može, takođe, postati i svojevrsan znak za uvođenje didaktičkog govora kada Vergilije (ili druge vođe kroz onostrani svet) daju objašnjenja određenih pojava, teoloških pojmova ili ličnosti.⁹⁴

Međutim, naspram ovakvih sažetih formi invokacija koje treba da kontrolišu intenzitet dramske radnje, posebno mesto u delu imaće invokacije muza, budući da one bez svake sumnje predstavljaju antičku retorsku formu koja se, možda ponajbolje, prilagodila novim hrišćanskim konceptima. Koncipirane na retorskom modelu molbe/zahteva, invokacije predstavljaju zazivanje muza – ili drugih nadnaravnih bića – u pomoć, te tako u klasičnom žanru epa, neretko i tragedije, postaju sastavni deo uvodne formule *proemio/esordio*.⁹⁵ Ovim invokacijama primarna funkcija jeste da pridobiju pažnju i blagonaklonost publike tako što u prvi plan ističu nesvakidašnje sadržaje. Autor, na taj način, opravdava njihovu upotrebu u tekstu i prilagođava ih kategoriji istinitosti, odnosno verodostojnosti, formalno se skrivajući iza autoriteta nebesa. Budući smeštene pre ili nakon protaze, invokacije se neretko stapaju s njom, te u delu zamenjuju *argomento*, naročito u antičkom epu koji ne podrazumeva enkomijastičku posvetu i u kojem se pripovedanju najčešće pristupa tehnikom *in medias res*, kako bi se zagarantovala pažnja publike. Tako se, na primer, u *Ilijadi*, imperativnim obraćanjem muzi u prvi plan ističe centralni motiv i

⁹¹ „O delli altri poeti onore e lume“, *If*, I, 78; „Oh pietosa colei che mi soccorse!“ *If*, II, 133; „O animal grazioso e benigno“, *If*, V, 88; „O caro duca mio“, *If*, VIII, 97; „O dolce lume“, *Pg*, XXIII, 16; „O ben creato spirito“, *Pd*, III, 37.

⁹² „O Tosco che per la città del foco / vivo ten vai“, *If*, X, 22–3; „O anime che giunte / siete“, *If*, XIII, 139; „O anima che tanto ben favelle“, *Pg*, XX, 34; „O luce eterna“, *Pd*, XXIV, 33.

⁹³ „O tu che vieni al doloroso ospizio“, *If*, V, 16–20; „Volgiti 'n dietro e tien lo viso chiuso“, *If*, IX, 55–7; „Taci, maladetto lupo!“ *If*, VII, 8–12; „Oh creature sciocche, / quanta ignoranza è quella che v'offende!“ *If*, VII, 70–1.

⁹⁴ „Mira colui con quella spada in mano“, *If*, IV, 87–93.

⁹⁵ Više o formuli *proemio/esordio* u: Garavelli, Bice Mortara. *Manuale di retorica*. Roma: Bompiani, 2003; Arduini, Stefano e Matteo Damiani. *Dizionario di retorica*. Covilhã: Livros LabCom, 2010.

figura gnevnog Ahila i namah prelazi na sumiranje uzroka i posledica njegovog gneva (*Il*, I, 1–20).⁹⁶ U Vergilijevoj *Eneidi* primenjen je znatno pravilniji retorski model u kojem nakon protaze,⁹⁷ sledi zazivanje muze,⁹⁸ a potom i *parola prima* u kojoj se određuje i objašnjava objekat protaze,⁹⁹ čime će se i nametnuti kao idealni model formule *proemio* u viteškom epu. Ovaj oblik zazivanja nadnaravnih bića, pokazaće se, međutim, i kao izvanredan model kako bi pesnik progovorio o vlastitim poetskim načelima i to najčešće kroz *topos ineffabilis*,¹⁰⁰ odnosno *topos* neizrecivosti, gde pesnik, suočen s nesvakidašnjim poetskim zahtevima, upućuje molbu nebesima da bi ujedno istakao i svoju navodnu nesposobnost i opevao određene sadržaje, a zapravo uzdigao vlastite retorske veštine.

Zazivanje muza nije nimalo strano ni Danteu, premda pripada posve drugačijem književno-filozofskom kontekstu od onog antičkog, te će stoga nužno biti podvrgnuto svojevrsnim promenama. Do promena, međutim, neće doći namah, budući da pesnik na samom početku dela neće ponuditi prerađeni oblik antičke figure, već će se poigravati njenom formom i funkcijom kroz čitavo delo, tako što će uklanjati, sloj po sloj, njene originalne karakteristike i svesti je na ispražnjenu formu, ali joj dodeljuje nove koncepte i

⁹⁶ „Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος / οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε, / πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν / ἠρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεύχε κύνεσσιν / Σοῖωνοῖσιν τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή, / ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε / Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ Διὸς Ἀχιλλεύς. / Τίς τάρ σφωῖ θεῶν ἐριδί ζυνέηκε μάχεσθαι; / Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός· ὃ γὰρ βασιλῆϊ χολωθεὶς / νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὄρσε κακῆν, ὀλέκοντο δὲ λαοί, / οὐνεκά τὸν Χρῦσην ἠτίμασεν ἄρητῆρα / Ἀτρεΐδης· ὃ γὰρ ἦλθε θεῶς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν / λυσόμενός τε θύγατρα φέρων τ' ἀπερείσι' ἄποινα, / στέμματ' ἔχων ἐν χερσὶν ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος / χρυσέῳ ἀνὰ σκήπτρῳ, καὶ λίσσετο πάντας Ἀχαιοῖς, / Ἀτρεΐδα δὲ μάλιστα δύω, κοσμήτορε λαῶν· / "Ἀτρεΐδαι τε καὶ ἄλλοι εὐκνήμιδες Ἀχαιοί, / ὕμιν μὲν θεοὶ δοῖεν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες / ἐκπέρσαι Πριάμοιο πόλιν, εὖ δ' οἴκαδ' ἰκέσθαι· / παῖδα δ' ἐμοὶ λύσατε φίλην, τὰ δ' ἄποινα δέχεσθαι, / ἄζόμενοι Διὸς υἱὸν ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα“; I, 1–20.

⁹⁷ „Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris / Italiam fato profugus Laviniaque venit / litora, multum ille et terris iactatus et alto / vi superum, saevae memorem Iunonis ob iram, / multa quoque et bello passus, dum conderet urbem / inferretque deos Latio; genus unde Latinum / Albanique patres atque altae moenia Romae“; *Ae*, I, 1–8.

⁹⁸ „Musa, mihi causas memora, quo numine laeso / quidve dolens regina deum tot volvere casus / insignem pietate virum, tot adire labores / impulerit. tantaene animis caelestibus irae?“; *Ae*, I, 9–12.

⁹⁹ „Urbs antiqua fuit Tyrrii tenuere coloni I, / Karthago, Italiam contra Tiberinaque longe / ostia, dives opum studiisque asperrima belli, / quam Iuno fertur terris magis omnibus unam / posthabita coluisse Samo...“; *Ae*, I, 12–20.

¹⁰⁰ Više o *toposu* neizrecivosti u: Ledda, Giuseppe. *La guerra della lingua: ineffabilità, retorica e narrativa nella 'Commedia di Dante'*. Ravenna: Longo Angelo, 2002; Calenda, Corrado, a c. *Retorica e stile nella lirica di Dante*. Napoli: Liguori, 1979. *Ars rhetorica antica e nuova*. Genova: Istituto di retorica classica e medievale, 1983; Marozzi, Luca, a c. *Dante e la retorica*. Ravenna: Longo Angelo, 2017; Garavelli, Bice Mortara. *Manuale di retorica*. Roma: Bompiani, 2003; Arduini, Stefano e Matteo Damiani. *Dizionario di retorica*. Covilhã: Livros LabCom, 2010.

funkcije. Muze se u *Komediji* zazivaju samo četiri puta: na početku II pevanja *Pakla*, I *Čistilišta* i I *Raja*, gde se ponajbolje vidi postupak postepene izmene invokativne formule u Danteovom tekstu, dok poslednji primer predstavlja neobična invokacija s početka XXXII pevanja *Pakla*.

Zazivanja muza iz početnih pevanja svakog ponaosob dela *Komedije*, predstavljaće, zapravo, invokativni deo uvodne formule *proemio* koji je, posmatran u celini, uvod u čitavu poemu, dok posmatran pojedinačno, figurira kao *proemio* svakog ponaosob dela. Izmeštanjem invokacije iz I u II pevanje *Pakla*, pesnik čitavom I pevanju dodeljuje funkciju protaze,¹⁰¹ gde o predstojećem sadržaju dela progovara kroz lik Vergilija, koji se u svojstvu primarnog uzora određuje, ne samo kao svedok i garant budućih Danteovih tvrdnji, već i kao svojevrsni posrednik između dva suprotstavljena načela — hrišćanskog i antičkog. Invokacija kojom otpočinje *Pakao* u potpunosti odgovara zazivanjima iz klasične tragedije i gotovo da predstavlja osobeni omaž Vergiliju:

*O muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
qui si parrà la tua nobilitate,
If, II, 7–9.¹⁰²*

Nakon što u predašnjem pevanju lik Vergilija bude uveden i označen kao Danteov *autore* putem izuzetno svečanog i emfazovanog postupka *captatio benevolentiae*,¹⁰³ a

¹⁰¹ Više o I pevanju *Komedije* u: Battistini, Andrea. «Canto I. Dalla paura alla speranza». In *Cento canti per cento anni*. A cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi. Roma: Salerno, 2013; Gorni, Guglielmo. *Dante nella selva: il primo Canto della 'Commedia'*. Firenze: F. Cesati, 2002; Getto, Giovanni. *Il canto 1. dell'Inferno*. Firenze: Le Monnier, 1960; Giannantonio, Pompeo. 1980. *Canto 1. dell'Inferno*. Napoli: Loffredo, 1917; Pietrobono, P. Luigi. *Il canto 1. dell'Inferno*. Torino: S. E. I, 1959.

¹⁰² „Nek muze mi i genij pomoć dadu! / Pamet što pisa kud mi noga gazi, / nek ovdje vrijednost pokaže na radu!“, *P*, II, 7–9. U daljem radu korišće se tekst *Komedije* u prevodu Mihovila Kombola i Olinka Delorka (1960, Zagreb: Matica hrvatska).

¹⁰³ „Or se' tu quel Virgilio e quella fonte / che spandi di parlar sì largo fiume?“ / rispuos'io lui con vergognosa fonte. // 'O de li altri poeti onore e lume, / vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore / che m'ha fatto cercar lo tuo volume. / Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore, / tu se' solo colui da cu' io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore. // Vedi la bestia per cu' io mi volsi; aiutami da lei, famoso saggio, / ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi“; *If*, I, 79–90. // „Ta ti li si Vergilij, ono vrelo / gdje rječitosti ključa rijeka prava?“ / odvratih prignuv zastiđeno čelo. // 'Ti što si svjetlost pjesnika i glava, / nagradi ljubav koju za te gojih / i koja tvoj mi spjev u ruke dava! // Ja poklonik sam remek-djela tvojih, / i lijepi stil, što na me pažnju svrnu, / samo

samo pevanje zatvoreno još jednim vidom apostrofe, dinamičnom i snažnom figurom *iuramento*,¹⁰⁴ upućivanje na Vergilija i njegovu *Eneidu* dodatno je istaknuto. To postaje naročito istaknuto ukoliko se uzme u obzir i da se II pevanje otvara opisom sumraka, uobičajenom shemom vergilijanske poezije¹⁰⁵:

Nox erat et terris animalia somnus habebat,

Ae, III, 147;

Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno

toglieva li animai che sono in terra

da le fatiche loro; e io sol uno

[...] *nox erat et terras animalia fessa per omnis /*

alituum pecudumque genus sopor altus habebat,

Ae, VIII, 26–7;

m'apparecchiava a sostenere la guerra

sì del cammino e sì de la pietate,

che ritrarrà la mente che non erra,

Cetera per terras omnis animalia somno / laxabant

curas et corda oblita laborum

Ae, IX, 224–225.

*If, II, 1–6.*¹⁰⁶

Pa ipak, Dante prilagođava ovu sliku funkciji vlastitog dela, smeštajući je na sam početak pevanja. Pesnik tako, barem privremeno, umiruje dramatičnost prethodnog i stvara misterioznu atmosferu bola, neizvesnosti i straha, sasvim novu i svojstvenu samo njemu samome („io sol uno“), približavajući čitaocu posredstvom ličnog doživljaja onespokojavajuću atmosferu pakla. Po ugledu na tradicionalne epove, nakon ovakvog

iz djela tvojega uvojih. // Pogledaj skota što me natrag vrnu! / Mudrače slavni, ne daj mi podleći; / sve žile mi i bila pred njim trnu!“; *P, I, 79–90.*

¹⁰⁴ „Poeta, io ti richeggio / per quello Dio che tu non conoscesti, / a ciò ch'io fugga questo male e peggio, // che tu mi meni là dov'or dicesti, / sì ch'io veggia la porta di san Pietro / e color che tu fai cotanto mesti“, *If, I, 130–5.* /// „Pjesniče“, rekoh, ‘čuj što glas moj zbori: / tako ti boga, kojeg nisi znao, / da bi me jad taj minuo, i gori, // vodi me kud si maločas me zvaao, / pa da pred vrata svetog Petra dođem / i gdje je, veliš, jad na duše pao“; *P, I, 130–5.*

¹⁰⁵ Zapravo, čitavo II pevanje ima za centralnu figuru Vergilija i to ne samo Vergilija kao književnog lika, već i Vergilija stvaraoa. Na njegovu *Eneidu* upućuje se čitavim nizom primera, pa ona biva označena kao literalni uzor koji valja nadmašiti. Odredivši Vergilija kao „učitelja“ i „uzora“ od kojeg preuzima „lepi stil“ u prethodnom pevanju, Dante to i doslovno dokazuje na samom tekstu čitavog II pevanja, te, stoga, ponovno eksplicitno određivanje Vergilija epitetima „duca“, „segnore“, „maestro“ ima za cilj da dodatno potvrdi njegov značaj i zatvori epizodu otpočetu u prethodnom pevanju kako bi, suštinski, prava radnja dela najzad mogla da otpočne.

¹⁰⁶ „Već umiraše dan i mrak je sinji / već svemu živom trude ublaživo, / što god se gdje na našoj zemlji kinji, // a ja sam sam tegobe iščekivo / putovanja i učešća u jadu, / što sve će pričat pamćenje mi živo“, *P, II, 1–6.*

uvoda, uslediće invokacija muza, ali za razliku od Vergilija,¹⁰⁷ koji zazivanju posvećuje čak šest stihova koji niti po tonu, niti po dinamici ne odudaraju od ostatka pevanja, Dante izriče invokaciju samo u jednoj tercini, praveći njome jasan prekid u naraciji i postižući, pojačanim intenzitetom dramske radnje, dodatnu napetost kod publike. Pri tome se služi istim postupkom prilagođavanja antičkog oblika, kao što je to slučaj i u prethodnom primeru, s obzirom da se više ne obraća samo muzama, već i uzvišenom umu, a indirektno čak i vlastitom sećanju, stvarajući tako više nego simboličnu trostruku strukturu, sasvim nepoznatu klasičnoj invokaciji. Više nije dovoljno samo puko pozivanje na antičke vrednosti i retorske veštine (*Ae*, I, 11–6), već je neophodna i vera u razum koji je božji dar (*If*, X), kao i sećanje koje je verni pokazatelj istine (*Pg*, II, 6).

Sličnim retorskim postupkom pesnik će se poslužiti i u drugoj invokaciji muza, onoj iz I pevanja *Čistilišta*,¹⁰⁸ premda će, za razliku od teskobne i mučne protaze *Pakla*, uvod u drugu knjigu *Komedije* obeležiti optimističniji i svetliji tonovi:

*Per correr miglior acque alza le vele
omai la navicella del mio ingegno,
che lascia dietro a sé mar sì crudele;*

*e canterò di quel secondo regno
dove l'umano spirito si purga
e di salire al ciel diventa degno,*

Pg, I, 1–6.¹⁰⁹

Osim promene u tonu i stilsko-jezičkom registru, zbog koje stihovi postaju milozvučniji, primetna je i promena naratora u protazi, s obzirom da sada Dante, a ne

¹⁰⁷ „Musa, mihi causas memora, quo numine laeso, / quidve dolens, regina deum tot volvere casus / insignem pietate virum, tot adire labores / impulerit. Tantaene animis caelestibus irae?“ *Ae*, I, 8–11.

¹⁰⁸ Više o I pevanju *Čistilišta* u: Alighieri, Dante. *Convivio*. A cura di Gianfranco Contini. Milano: BUR – Rizzoli, 1993; Alighieri, Dante. *La divina commedia*. A cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2002; Alighieri, Dante. *La divina commedia*. A cura di Natalino Sapegno. Scandicci: La nuova Italia, 1990.

¹⁰⁹ „Za put po boljim vodama će sada / mog duha čamac jedra razapeti, / ostavljajući ono more jada, // i o drugome carstvu ja ću pjeti, / gdje ljudska duša čistiti se stane / i vrijednom biva k nebu da poleti“, *Č*, I, 1–6.

Vergilije, objašnjava o čemu će biti reči u daljem tekstu. Zbog toga ni sama invokacija neće biti jednaka onoj s početka *Pakla*, niti će imati isti emfatički značaj, prvestveno jer više nije niti toliko kratka, niti snažna, već se proteže kroz čitave dve tercine i doslovno biva dvostruko duža:

*Ma qui la morta poesì resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Caliopè alquanto surga,*

*seguitando il mio canto con quel suono
di cui le Piche misere sentiro
lo colpo tal, che disperar perdono,
Pg, I, 7–12.¹¹⁰*

Shodno tome, pesnik će zatražiti i dvostruku pomoć: muza i, naročito, Kaliope, zaštitnice epske poezije, zarad opisa kraljevstva u kojem se pročišćava. Stoga on čisti i svoj stil ne bi li bio uzvišeniji i dostojniji nove tematike, ali isto tako „pročišćava“ i antičke vrednosti dodajući im nove, hrišćanske attribute, te muze postaju svete muze, čime se doslovno aludira na tri svete žene o kojima Vergilije progovara u II pevanju *Pakla*. Takođe, na isti način kao što je to bio slučaj i u II pevanju *Pakla*, gde pesnik osim muza zaziva i uzvišeni um, on će iznova novostvorene „svete muze“ dovesti u vezu s vlastitim umom i povezati tako antičke vrednosti s onim novim, hrišćanskim, šireći sve više semantički krug klasične forme invokacije. Primenjeni postupak se nastavlja još eksplicitnije u daljem pevanju opisom susreta s umnogome izmenjenim likom Katona.

Proces prilagođavanja invokativnog modela novim hrišćanskim okvirima završiće se u I pevanju *Raja*,¹¹¹ na čijem se početku nalazi i poslednje zazivanje muza u *Komediji*. Otpočinjući poslednju knjigu *Komedije* protazom čija je prva tercina namenjena izuzetno

¹¹⁰ „Nek mrtva pjesma ovdje življe plane, / o svete Muze, kad me skup vaš brati, / i nek se malo Kaliopa gane // i neka pjev moj onim glasom prati, / s kog bijedne Svrake zdvajahu bez mira, / jer uspje takav udarac im dati“, *Č*, I, 7–12.

¹¹¹ Detaljnije o I pevanju *Raja* u: Goffis, Cesare Federico. *Il canto 1. del Paradiso*. Firenze: Le Monnier, 1968; Ighieri, Dante. *Convivio*. A cura di Gianfranco Contini. Milano: BUR – Rizzoli, 1993; Alighieri, Dante. *La divina commedia*. A cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2002; Alighieri, Dante. *La divina commedia*. A cura di Natalino Sapegno. Scandicci: La nuova Italia, 1990.

svečanoj pohvali Boga,¹¹² dok se u drugoj, posredstvom toposa neizrecivosti, indirektno navodi budući sadržaj dela,¹¹³ Dante pravi jasni stilsko-registarski pomak u odnosu na prethodne delove *Komedije*, nižući „lake“, izrazito harmonične stihove građene na asonantskoj osnovi i uzdižući registar i ton teksta. Shodno tome, i sama invokacija poprимиće još uzvišeniji ton od onoga koji je imala u *Čistilitu*:

*O buono Appollo, a l'ultimo lavoro
fammi del tuo valor sì fatto vaso,
come dimandi a dar l'amato alloro.*

*vedra'mi al piè del tuo diletto legno
venire, e coronarmi de le foglie
che la materia e tu mi farai degno.*

*Infino a qui l'un giogo di Parnaso
assai mi fu; ma or con amendue
m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso.*

*Sì rade volte, padre, se ne coglie
per trionfare o cesare o poeta,
colpa e vergogna de l'umane voglie,*

*Entra nel petto mio, e spira tue
sì come quando Marsia traesti
de la vagina de le membra sue.*

*che parturir letizia in su la lieta
delfica deità dovria la fronda
peneia, quando alcun di sé asseta.*

*O divina virtù, se mi ti presti
tanto che l'ombra del beato regno
segnata nel mio capo io manifesti,*

*Poca favilla gran fiamma seconda:
forse di retro a me con miglior voci
si pregherà perché Cirra risponda,*

Pd, I, 13–36.¹¹⁴

¹¹² „La gloria di colui che tutto move / per l'universo penetra e risplende / in una parte più e meno altrove“, *Pd, I, 1–3. // „Sav svemir puni slava Onog čija / ruka sve kreće te ponegdje krati / svoj puni sjaj, dok drugdje jače sija“, R, I, 1–3.*

¹¹³ „Nel ciel che più de la sua luce prende / fu' io, e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende; // perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire. // Veramente quant' io del regno santo / ne la mia mente potei far tesoro, / sarà ora materia del mio canto“, *Pd, I, 3–13. // „U nebu, što ga sjaj najveći zlati, / bijah i vidjeh stvari što ih je rijeti / nit zna nit može tko se ozgo vratiti, // jer prilazeći k svojih želja meti, / naš um toliko u dubinu roni / da ne može sve slijedit u pameti. // Ipak koliko blaga svetih onih / kraljevstava dijelom sjećanja mi posta, / nek sad ko predmet moje pjesme zvoni!“ R, I, 3–13.*

¹¹⁴ „Apolo dobri, za rad što mi osta, / stvori da tvoj bi žar se u me slio, / koliko je za ljubljen lovor dosta. // Meni je jedan vrh Parnasa bio / dosada dosta; sad mi valja ući / s obe u trke preostali dio. // Uđi u moju grud, nadahnjujući / onime pjevom s kakvim nekoć krenu / Marsiji uda iz kora izvući. // Božanska snago, daš li mi bar sjenu (blaženog carstva u stihove sliti, / koju u glavi nosim pohranjenu, // blizak ću tvojem milom stablu biti / i ovjenčat se lišćem kojeg ćete / vrijednim me stvorit predmet pjesme i ti. / Rijetno se, oče, od njeg

Izrazito duga – gotovo tri puta duža od one iz *Čistilišta*, s obzirom da zauzima čitavih osam tercina – ova neobična invokacija objediniće u sebi dve različite paradigme: tradicionalnu, antičku, s novom, hrišćanskom. Budući da antička tradicija više nije dovoljna kako bi se opevala rajska materija koja prevazilazi granice ljudskog i zemaljskog, pesnik se više čak ni formalno ne obraća muzama, već zaziva Apolona,¹¹⁵ božanstvo svetlosti i zaštitinika svekolike umetnosti, svodeći tako antičku tradiciju na puku formu. Jasno je, međutim, da odabir drevne figure svetlonošca nije slučajan i da pesnik (sledeći srednjovekovnu doktrinu prihvatanja i preoblikovanja antike) sagledava Apolona kao personifikaciju svetlosti, te stoga i jedno od Božjih lica, a ne kao pagansko božanstvo. Dante takvoj, već umnogome prilagođenoj antičkoj figuri, pridružuje još jednu, posve hrišćansku, oličenu u kategoriji božanske vrline. Da se pridržava antičkog modela zazivanja samo na formalnoj ravni, potvrđuje i u poslednjoj istanci invokacije kada se obraća Apolonu apelativom *padre* kojime se nedvosmisleno aludira na Boga, čime invokacija, i tonski i sadržajno, zadobija formu molitve.

Primetno je, međutim, da pesnik koristi figuru invokacije-molitve i kako bi progovorio o vlastitim poetskim težnjama, što predstavlja apsolutnu novinu u odnosu na antiku. Dante i u ranijem tekstu *Komedije* progovara ponosito o vlastitoj retorskoj veštini i ističe svoju nadmoć nad ostalim pesnicima, govoreći o „lepom stilu“ koji ga je „proslavio“, naročito u čuvenoj epizodi iz XXV pevanja *Pakla* gde ukazuje na vlastite prednosti u odnosu na ranije autore. Jedino će na početku XXXII pevanja to učiniti pomoću invokacije muza:

<i>S'io avessi le rime aspre e chioce,</i>	<i>ché non è impresa da pigliare a gabbo</i>
<i>come si converrebbe al tristo buco</i>	<i>discriver fondo a tutto l'universo,</i>
<i>sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,</i>	<i>né da lingua che chiami mamma o babbo.</i>
<i>io premerei di mio concetto il suco</i>	<i>Ma quelle donne aiutino il mio verso</i>
<i>più pienamente; ma perch'io non l'abbo,</i>	<i>ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe,</i>

vijenac plete / Cezaru ili pjesniku (zbog ljudi / što sramno k cilju neslavnom tek lete), // te bi već vedre delfskog boga grudi / još vedrijima morala da stvori / penejska hvoja kad tko za njom žudi. // U velik plamen se iskrica razgori: / možda se za mnom bolji glasi kane / obratit Ciri s molbom da im zbori“, *R*, II, 13–36.

¹¹⁵ Više o figuri Apolona u Danteovom delu u: Padoan, Giorgio. *Ultimi studi di filologia dantesca e boccacciana*. Ravenna: Longo, 2002.

non senza tema a dicer mi conduco; sì che dal fatto il dir non sia diverso,
*If, XXXII, 1–12.*¹¹⁶

Smeštena u *esordio* XXXII pevanja, invokacija biva ustrojena prema pravilima klasičnog retoričkog toposa neizrecivosti koji se otvara početnom kondicionalnom formulom. Topos se razvija putem trostruke negirane anaforičke litote, da bi se naposljetku primarna hipoteza neizrecivosti opovrgla iznošenjem eksplicitne Danteove poetike koja se ogleda u specifičnoj primeni načela *convenientia* („*sì che dal fatto il dir non sia diverso*“, *If. XXXII 12*)¹¹⁷. Terminom *donne* kojim se pesnik perifrastično obraća muzama, a koji preuzima iz ljubavne poezije sa svim implikacijama koje sobom nosi, uspostaviće se tekstualna veza i sa drugim gospama u *Komediji*, budući da Dante istim apelativom naziva i „tri svete gospe“ — Svetu Luciju, Rahelu i Beatriče, a time indirektno i Bogorodicu. Imajući u vidu da zazivanje muza čini sastavni deo modela *esordio*, invokacija će, takođe, poslužiti i kao svojevrsan uvod u veću mikro-celinu *Pakla*, odnosno u opis poslednjeg paklenog pojasa u kojem su smešteni najveći grešnici, koja se i tematski, ali i stilsko-jezički, prema načelu *convenientia*, razlikuje od ostalog teksta *Komedije*. Ovakva invokacija pesniku pruža dvostruku mogućnost: s jedne strane, utiče na dinamiku dramske radnje i usporava je tako što otvara pitanje apstraktnih poetskih koncepcija nakon dinamične epizode spuštanja u Kocit, a onda je ubrzava neposrednim i naglim uvođenjem u novu materiju i novi stil, snažnim poređenjem grešnika s kozama i ovcama, nakon kojega će zveri i zversko postati, kako tematski, tako i stilski lajtmotiv narednih pevanja, s kulminacijom u opisu lika Lucifera; s druge, pak, pokazaće se kao izvrsna forma da progovori o vlastitim veštinama i poetskim načelima.

¹¹⁶ „Da imam oštrih i hrapavih rima, / kakve i jesu za žalosnu spilju / što temelj drugim stijenama je svima, // izažeo bih sok u izobilju / iz misli; ali jer ih ne imade, / pristupit neću bez straha k svom cilju. // Jer svijeta dno opisat se ne dade / šale, nit jezik vješt je tome radu, / što «mama» tek i «babo» tepat znade. // Al' nek mi muze u tom pomoć dadu / ko Anfionu u Tebi, da groza / zbivanja bude s riječima u skladu“, *P, XXXII, 1–12*.

¹¹⁷ Više o početku XXXII pevanja *Pakla* i retorskom postupku *appello al lettore* u: De Caprio, Chiara. «Canto XXXII. Perché cotanto in noi ti specchi?». In *Cento canti per cento anni*. A cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi. Roma: Salerno, 2013; Auerbach, Erich. *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli, 1984; Petronio, Giorgio. «Appunti per uno studio su Dante e il pubblico». *Sonderdruck aus Beiträge zur Romanischen Philologie IV*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1965; Russo, Vittorio. *Saggi di filologia dantesca*. Napoli: Bibliopolis, 2000; Russo, Vittorio. «Appelli al lettore». *Enciclopedia dantesca*. Roma: Treccani, 1970.

Otpočevši delo jednostavnom invokacijom u kojoj antičkoj koncepciji muza tek pukim nagoveštajem pridodaje nove sadržaje, te šireći njene retorske funkcije zazivanjem muza-gospi na početku *Čistilišta*, Dante će u zazivanju iz I pevanja *Raja* okončati proces integrisanja antičkog modela unutar onog dominantnog hrišćanskog. Pesnik će poslednje zazivanje muza u svom delu zatvoriti dvama snažnim apostorifičnim postupcima: tako što gradi neobičan *captatio benevolentiae* pomoću toposa neizrecivosti u kojem sama pesnikova želja za slavom, budući retka, treba da odobrovolji Boga da mu dodeli neophodnu inspiraciju. Kao naknadu pesnik obećava da će se sam zakititi svetim lišćem lovora, čime ujedno, pomoću postupka *excusatio propter infirmitatem*, ponosito ističe kako prvi pristupa takvim uzvišenim poetskim ciljevima, što i eksplicitno naglašava više puta u pevanju. Ističući vlastitu retorsku superiornost, Dante će postati začetnik novog pristupa svojevrsnom razgovoru s tradicijom koji će prigrliti kasniji autori, naročito u viteškom epu, gde će pesnici, već na samom početku dela, upravo u okviru invokacije, iznositi vlastite poetske postulate, uspostavljajući specifičan odnos s ranijom tradicijom. Stoga će invokacija, u svojstvu složenog retorskog sredstva, imati značajno mesto i u Ariostovom tekstu.

9.2. *Invocatio* u Ariostovom *Besnom Orlandu*

Ukoliko obratimo pažnju na kraće i svedenije invokacije u Ariostovom *Besnom Orlandu*, uočavamo da su znatno zastupljenije i raznovrsnije u odnosu na primere iz dela druga dva autora. Veliki broj predstavljaju jednostavna zazivanja likova („O padre“, „Deh signor“, „Donzelle“, „Fratre“), dok će neki imati i apelativnu funkciju, najčešće kombinovani s *anamezoforum*, *papilogijom* ili *epizeuksom* („Ferma Boiardo mio, ferma il piede!“ I, 32, 3; „O aspetta, aspetta, volta!“ XV, 84, 7). Primetan je i određeni broj invokacija u formi molbe: „Vien meco!“ V, 58; „Torna, per Dio, signor!“ X, 111. Zastupljene su i molitve („Fa, Dio, disse ella, se son sogni questi“, XXV, 67, 7–8; „O sommo Dio, fammi sentir cordoglio“, X, 15, 1–6), dok se posebno ističe ona iz XXXVIII pevanja kojom se Karlo Veliki, na tipično srednjovekovni način, zaklinje Bogu („O Dio, c’hai di morir patito“, XXXVIII, 82–84), neuobičajeno duga i svečana, te, stoga, i veoma

slična klasičnim sudskim zakletvama. Neke apostrofe imaju funkciju hvale („O gloriosa madre“, IV, 3, 6; „O generosa Bradamante“, III, 9; „O bona prole, o degna d’Ercol buono“, III, 62, 1–4), ili predstavljaju uvodnu istancu bolnih tužbalica („Perché, ahi lassa! dicea, non mi sommersi“, XXI, 77). Ova zazivanja neretko su u formi perifraze („Ah mancator di fede“, I, 26), ali veoma retko bivaju jačeg emotivnog naboja koji se uočava u figuri *esecratio*.¹¹⁸

Primetno je, međutim, naročito uzimajući u obzir obim teksta *Besnog Orlanda*, kao i laičku koncepciju Ariostovog dela, apsolutno odsustvo zazivanja muza, te je, stoga, invokacija s početka dela, smeštena u centralni deo formule *proemio*, dodatno naglašena.¹¹⁹

*Le donne, i cavallier, l’arme, gli amori,
le cortesie, l’audaci imprese io canto,
che furo al tempo che passaro i Mori
d’Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
seguendo l’ire e i giovenil furori
d’Agramante lor re, che si diè vanto
di vendicar la morte di Troiano*

¹¹⁸ Premda na primere figure *execratio* nailazimo i u *Komediji*, a naročito u *Paklu* gde dominiraju snažne moralne invektive, neretko biblijskog karaktera, Ariosto će se ovom formom apostrofe obilato koristiti. Veoma često nailazimo na snažna proklinjanja, i to najčešće pri sukobima vitezova, jednih sa drugima ili sa samima sobom („Deh maledetto sia l’anello et anco“, XXIX, 73, 5–6; „Sia maledetto chi mi persuase“, IV, 63, 6–8; „O maledetto, o abominoso ordigno“, IX, 91, 1–5; „O perfido Bireno“, X, 54–55). Ove kletve, koje neretko prerastaju u jadikovke, emfatički su veoma snažne, a kako se neretko vezuju za nagle preokrete u dramskoj radnji, njihov je cilj, pre svega, da pojačaju intenzitet i ubrzaju tok radnje. Neke su kratke i imaju funkciju samoprekora, te se često smeštaju među početna pevanja dela i odličan su pokazatelj specifične Ariostove ironije, s obzirom da obično uvode, ili zaključuju, epizodu u kojoj se negiraju i odbacuju određene, najčešće viteške vrednosti. Međutim, ponekad mogu biti veoma duge i zauzimati čitavih nekoliko oktava, čineći sastavni deo tužbalica, s obzirom da se lako kombinuju sa sredstvima poput retorskog pitanja, esklamacije, prosopopeje, hijazama, asindentona, polisindentona i sl., retorizujući tako tekst epa. Najbolji primer takve kletve jeste bolno proklinjanje napuštene Olimpije iz X pevanja, koje se proteže kroz čitavih devet oktava i tonom veoma podseća na vapaj Vergilijeve napuštene Didone, ali i Tasove Armide, iako ono nije toliko značajno niti strukturalno, niti funkcionalno, s obzirom da neće dovesti do velikog preokreta u toku radnje, te će tako samo postati jedna od mnogobrojnih epizoda u Ariostovom delu.

¹¹⁹ Više o uvodu u *Besnog Orlanda* u: Baldassarri, Guido e Marco Praloran. *Lettura dell’‘Orlando furioso’*. Firenze: Edizione del Galluzzo, 2016; Zatti, Sergio. *Leggere ‘Orlando furioso’*. Bologna: Il Mulino, 2016; Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. Introduzione e commento di Emilio Bigi. Milano: BUR, 2012; Giovannelli, Franco. *Panorama del furioso*. Ferrara: Corso, 2004; Sberlati, Francesco. *Il genere e la disputa: la poetica tra Ariosto e Tasso*. Roma: Bulzoni, 2001; Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. Introduzione e commento di Cesare Segre. Milano: Mondadori, 1999.

sopra re Carlo imperator romano,

*Of, I, 1.*¹²⁰

Prema strukturi, u kojoj će nakon iznošenja fabule u protazi, uslediti invokacija muza, pa i enkomnijastička posveta vladaru, Ariosto će uzor za *proemio* naći u onom Vergilijevom koji na formalnoj ravni preuzima i sam Dante, a koji se nameće kao idealan model za otvaranje naracije u čitavoj viteškoj epici. Otpočevši delo kompleksnom hijazmičkom strukturom dodatno dinamiziranom polisindetskim poretkom, pesnik kao dve dominantne tematsko-stilske ravni izdvaja ljubav i rat („Le donne, i cavallier, l’arme, gli amori / le cortesie, l’audaci imprese io canto“, I, 1–2), te tako upućuje, citatom stihova Policijana („[...] mentr’io canto l’amor di Iulio e l’armi“, *Stanz.* I, 7, 8) i Dešampa (Eustache Deschamps) („Armes, amours, dames, chevalerie“, *Ball.* 123, 1) upravo na tekst Danteove *Komedije* („Le donne e ‘ cavalier, li affanni e li agi / che ne ‘nvogliava amore e cortesia“, *If,* XIV, 109–10), i uspostavlja od samog početka dela svojevrsan dijalog s Danteom. Dominantna ljubavna tematika, naglašena pozicioniranjem ključnih termina na početku i na kraju hijazmičke strukture (*le donne... gli amori / le cortesie... io canto*), tvori zatvoreni sistem koji će formalno poslužiti kao okvirna priča dela, a suštinski preuzeti ulogu one glavne, pokretačke koja uslovljava dinamiku i tok dramske radnje. U takvoj složenoj strukturi novinu ne predstavlja povezivanje ljubavnih sadržaja s onim ratničkim, budući da takvi spojevi postaju gotovo opšta mesta u određenoj srednjovekovnoj tradiciji, već dovođenje u vezu motiva ljubavi s motivom ludila. To i sam pesnik eksplicitno naglašava nakon protaze, stvarajući po ugledu na Danteovu uvodne stihove iz XXXII pevanja, prostor za specifičnu invokaciju muza:

¹²⁰ „O gospama, o vitezovima, o oružju, o ljubavima, / o časnim delima, o smelim poduhvatima ja pevam, / što zbiše se u vreme kad predoše Mavari / iz Afrike more, i Francuskoj mnogo naudiše, / sledeći mladalački bes i gnev / svoga kralja Agramantea koji se hvalisaše / da će se osvetiti zbog Trojanove smrti/ kralju Karlu, rimskom caru“, I, 1. Premda postoji prevod, kako *Besnog Orlanda* (Ariosto, Ludovico. *Bijesni Orlando*. Prev. Danko Angjelinović. Zagreb: Zora, 1953), tako i *Oslobođenog Jerusalima* (Tasso, Torquato. *Oslobođeni Jeruzalem*. Prev. Gjorgjo Ivanković. Zagreb: Zora, 1965; Tasso, Torquato. *Oslobođeni Jeruzalem*. Prev. Mirko Tomasović. Zagreb: Matica hrvatska, 2010.), u daljem tekstu navodiće se stihovi *Besnog Orlanda* i *Oslobođenog Jerusalima* u našem prevodu.

*Dirò d'Orlando in un medesimo tratto
cosa non detta in prosa mai, né in rima:
che per amor venne in furore e matto,
d'uom che sì saggio era stimato prima;*
Of, I, 2, 1–4.¹²¹

Povezivanjem ovih motiva, Ariosto će svakako slediti struju pesnikovanja koja sledi koncepciju ljubavi kao muke ili, pak, strastvene, „lude“ ljubavi. Međutim, Ariosto odlazi korak dalje. Zasnivajući vlastito poimanje ljubavi ponajviše na Danteovoj, ali i Petrarkinoj¹²² interpretaciji Kapelanove (Andreas Capellanus) koncepcije *fol' amor*¹²³ koja nužno dovodi do sagrešenja, pesnik će koncepciju grešne ljubavi lišiti onostranog, božanskog karaktera, predstavljajući ljubav kao posve laičku. Ljubav tako ne samo da biva lišena svoje prosvetljujuće i oplemenjujuće svojstvenosti, već biva okarakterisana kao *a priori* negativna sila čijim se dejstvom poništava osnovni postulat ljudskosti – razum, a čovek, nekadašnji plemeniti, vrli vitez, svodi na instiktivno i životinjsko. Imajući u vidu primarnu funkciju apostrofičkog modela da privuče pažnju publike i tako načini stanku u

¹²¹ „Kazivaću u isto vreme o Orlando / ono što nikada nije rečeno u prozi, niti stihu: / kako je zbog ljubavi postao besan i lud, / on kojega smatrahu veoma mudrim“, I, 2, 1–4.

¹²² Više o koncepciji ljubavi kod Dantea i Petrarke u: Picone, Michelangelo. *Studi danteschi*. Ravenna: Longo, 2017; Pierluigi, Lia. *Poetica dell'amore e conversione: considerazioni teologiche sulla lingua della Commedia di Dante*. Firenze: L. S. Olschki, 2015; Ambrogio, Livio, a c. *Dante poeta e italiano: "legato con amore in un volume"*. Roma: Salerno, 2011; Ricolfi, Alfonso. *Studi sui fedeli d'amore: dai poeti di corte a Dante: simboli e linguaggio segreto*. Foggia: Bastogi, 1997; Pulega, Andrea. *Amore cortese e modelli teologici*. Milano: Jaca book, 1995; Tateo, Francesco. *Per dire d'amore: reimpiego della retorica antica da Dante agli arcadi*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1995; Musa, Mark. *Aspetti d'amore: dalla Vita nuova alla Commedia*. Ospedaletto: Pacini, 1991; Auerbach, Erich. *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli, 1984; Di Giovanni, Alberto. *La filosofia dell'amore nelle opere di Dante*. Roma: Abete, 1967; Resta, Raffaele. *Dante e la filosofia dell'amore*. Bologna: Zanichelli, 1935; Ariani, Marco. *Petrarca*, Roma: Salerno Editrice, 1999; Contini, Gianfranco. *Letteratura italiana delle origini*. Firenze: Sansoni Editore, 2006; Dotti, Ugo. *Storia della letteratura italiana*. Roma: Laterza, 1991; Dotti, Ugo. *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*. Milano: Feltrinelli, 1978; Pratz, Mario. *Petrarchismo*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1935; Giani, Romualdo. *L'amore nel Canzoniere di Francesco Petrarca*. Torino: Fratelli Bocca; Santagata, Marco. *Amate e amanti: figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*. Bologna: Il Mulino, 1999; Santagata, Marco. *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Il Mulino, 2011.

¹²³ U *Besnom Orlando*, međutim, istovremeno će biti zastupljen i princip dvorske ljubavi (*fin' amor*), oličen u ljubavi Bradamante i Ruđera, koji takođe biva laiciziran, te time i podložan Ariostovoj specifičnoj ironiji. Više o poimanju ljubavi u *Besnom Orlando* u: Cabani, Maria Cristina. *Gli amici amanti*. Napoli: Liguori, 1995; Marangoni, Marco. *Ariosto*. Napoli: Liguori, 2008; Musacchio, Enrico. *Amore, ragione e follia*. Roma: Bulzoni, 1983.

pripovedanju kako bi odvojio publiku od novih sadržaja, te po uzoru na Danteov prilagođeni model zazivanja, pogodan za objašnjavanje i približavanje novina, Ariosto nakon protaze uvodi indirektnu invokaciju, kojom se neće obratiti muzama ili drugim nadnaravnim bićima, već voljenoj gospi:

[...] *se da colei che tal quasi m'ha fatto,
che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima,
me ne sarà però tanto concesso,
che mi basti a finir quanto ho promesso,*
*Of, I, 2, 5–8.*¹²⁴

Sliku ljubavi kao sveobuhvatne razorne sile koja u vlasti ima gotovo sve junake njegovog dela,¹²⁵ Ariosto će povezati sa sopstvenim iskustvom, napuštajući tako makro-plan pripovedanja, te prelazeći na mikro-plan. Izjednačavajući vlastito iskustvo s iskustvom književnih likova, Ariosto tradicionalnu književnu dimenziju teksta sjedinjuje s dimenzijom stvarnosti i približava nove laičke koncepte publici svojom „šaljivom ironijom“, formalno ne napuštajući okvire zadate tradicijom. Tragom Dantea, invokacijom će se poslužiti kao prikladnim sredstvom da progovori o poetskim novinama i vlastitoj retorskoj veštini, pripremajući publiku na predstojeće sadržaje dela. Stoga i ton ove invokacije postaje blaži i elegičniji, obeležen konstantim eufimizmom (*tal quasi, poco, ad or ad or, però, basti*), a direktna vokativna forma biva zamenjena indirektnom dubitativnom, kojom se intenzitet radnje dodatno umiruje pred zvučnu i snažnu posvetu vladaru koja će se u formi indirektnog imperativa protezati kroz čitave dve oktave.

¹²⁴ „[...] ako mi ona koja me u takvog gotovo pretvori, / i koja malo po malo nagriza moj skromni um, / ipak dodeli tek toliko razuma, / da bude dostatan da završim ono što obećah“, *If, 2, 5–8*.

¹²⁵ Detaljnije o motivu ludila u *Besnom Orlando* u: Anconetani, Raffaella. «Il lessico della follia nell'«Orlando furioso»». *Bollettino di italianistica*. Roma: Carocci, 2009; Anconetani, Raffaella. «L'Orlando furioso e l'Elogio della follia. Alcune note». *Bollettino di italianistica*. Roma: Carocci, 2009; Ferroni, Giulio. «L'Ariosto e la concezione umanistica della follia». *Convegno Internazionale Ludovico Ariosto*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1974; Gareffi, Andrea. *Figure dell'immaginario nell'«Orlando furioso»*. Roma: Bulzoni, 1984; Girardi, Raffaele. «Orlando imbestiato e la sindrome dello specchio concavo». *Critica letteraria*. Napoli: Loffredo, 2011; La Trecchia, Patrizia. «Considerazioni sull'episodio della follia di Orlando nell'«Orlando furioso»». *Rivista di letteratura italiana*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra, 2010; Blasucci, Luigi. «Lettura metrica di un segmento della pazzia di Orlando». *Lettura dell'«Orlando furioso»*. Volume I. Firenze: Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2016.

Osim u I pevanju, autor zaziva muze još samo u znakovitoj epizodi iz XVIII pevanja o dvojici prijatelja, Kloridanu i Medoru. Ariosto će i ovu invokaciju graditi po uzoru na Dantea, to jest na njegove invokacije s početka svakog ponaosob dela *Komedije*. Ispisujući ovu epizodu, pesnik se uporedno poziva na dva tradicionalna modela:¹²⁶ na epizodu o Nisu i Eurijalu iz Vergilijeve *Eneide*, odnosno na epizodu o Opleu i Dimanteu iz Stacijeve *Tebaide* (*Thebais*). Praveći digresiju od primarne narativne linije dela, Vergilije otpočinje sporednu epizodu o dvojici prijatelja koji na zamisao starijeg i iskusnijeg Nisa, krišom ulaze na neprijateljsku teritoriju kako bi obavestili Eneju o opasnosti. Budući da im je za herojski poduhvat obećena nagrada, već na samom početku epizode motivu junaštva, koji karakteriše lik Nisa, biva pridodat i motiv pohlepe, otelotvoren u liku mladog Eurijala, koji će se gradacijskim klimaksom razvijati sve do samog kraja epizode. Nis će biti taj koji će podsticati ratničke poduhvate i u svom liku otelotvoriti herojski, epski, ratnički model koji će kulminirati u svirepom pokolju neprijateljskih vojnika. Eurijal, otelotvorenje motiva gramzivosti i pohlepe, međutim, ostaje na sekundarnoj, pasivnoj poziciji sve dok ga želja za ratnim plenom ne podstakne na delanje, a koja za posledicu ima mladićevu smrt.¹²⁷ Ratnici ujedno predstavljaju i savršen primer antičkog koncepta *philia*, odnosno idelanog prijateljstva i to trećeg Aristotelovog tipa, baziranog na dobroti kao osnovnoj moralno-etičkoj kategoriji (Aristotele 2015: 243), budući da su se dokazali kao dostojni uzajamne prijateljske ljubavi i zadobili međusobno poverenje,¹²⁸ što doseže vrhunac u Nisovoj pogibiji kraj mladog prijatelja.

¹²⁶ Detaljnije o klasičnim izvorima u Ariostovom *Besnom Orlando* u: Rajna, Pio. *Le fonti dell'Orlando furioso: ricerche e studi*. Firenze: Carnesecchi, 1900; Javitch, Daniel. *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»*. Milano: Mondadori, 1991; Jossa, Stefano. *Intertestualità ariostesche*. Napoli: Liguori, 1996; Bigi, Emilio. «Mitologia cavalleresca e mitologia classica nell'Orlando furioso». *Il mito del Rinascimento. Atti del III Convegno Nazionale di Studi Umanistici*. Milano: Nuovi orizzonti, 1993.

¹²⁷ Takođe bi se, stoga, moglo tvrditi da Nis predstavlja muški princip („[...] acerrimus armis, iaculo celerem levibusque saggitis“, *Ae*, IX, 176–8), a Eurijal ženski („[...] pulchrior alter non fuit puer prima signans intonsa iuventa“, *Ae*, IX, 179–81), što ide u prilog stanovištima da se njihova *amor unus* može tumačiti i u erotskom ključu, kao što će to biti slučaj i u Ariostovom tekstu, naročito ukoliko se uzme u obzir da autor dodatno problematizuje odnos dvojice ratnika.

¹²⁸ „Mene igitur socium summis adiungere rebus, / Nise, fugis? solum te in tanta pericula mittam? / Non ita me genitor, bellis adsuetus Opheltis, / Argolicum terrorem inter Troiaequae labores / sublatum erudiit, nec tecum talia gessi / magnanimum Aenean et fata extrema secutus“, *Ae*, IX, 199–204. „Equidem de te nil tale verebar, / nec fas; non ita me referat tibi magnus ovantem / Iuppiter aut quicumque oculis haec aspicit aequis. / Sed si quis (quae multa vides discrimine tali) / si quis in adversum rapiat casusve deusve, / te superesse velim, tua vita dignior aetas“, *Ae*, IX, 207–12.

Premda načelno zadržava strukturu ove epizode, Ariosto zapravo, već od samog početka, pristupa procesu svojevrstne reinterpetacije tradicionalnog koncepta idealnog prijateljstva, unoseći čitav niz izmena, počev od zamene uloga dvojice prijatelja. Mlađi i neiskusniji Medoro će biti taj koji će predložiti da krenu u pohod, dok će Kloridan, stariji i iskusniji ratnik, nakon bezuspešnog pokušaja da odgovori prijatelja od „uzvišenog poduhvata“, poći s njim, formalno zarad samodokazivanja i sticanja ratničke slave („E verrò anch’io, / anch’io vuo’ pormi a sì lodevol pruove, / anch’io famosa morte amo e disio“, XVIII, 171, 2–4),¹²⁹ ali suštinski iz ljubavi prema mladom prijatelju („Qual cosa sarà mai che più mi giove, / s’io resto senza te, Medoro mio? / Morir teco con l’arme è meglio molto, / che poi di duol, s’avvien che mi sii tolto“, XVIII, 171, 5–8).¹³⁰ Ponovnim dovođenjem u vezu ljubavne i ratničke tematike, autor će povezati ovu epizodu s onom iz I pevanja, istovremeno praveći snažan otklon od nje. Dok u I pevanju Ariosto nudi sliku razorne, bezumne ljubavi (*fol’ amor*), sada joj suprostavlja princip idealne, dvorske ljubavi (*fin’ amor*) koji, pak, dodatno problematizuje neprestanim izneveravanjem očekivanja čitaoca. Suprotno primarnim opisima dvojice Saracena prema kojima bi, iako obojica „vole svoga kralja“ (XVIII, 165, 7), Kloridan trebalo da zastupa muški princip idealnog ratnika („Cacciator tutta sua vita, / di robusta persona era et isnella“, XVIII, 166, 1–2),¹³¹ a Medoro idealnog ljubavnika („Medoro avea la guancia colorita / e bianca e grata ne la età novella; / e fra la gente a quella impresa uscita / non era faccia più gioconda e bella: / occhi avea neri, e chioma crespa d’oro: / angel pareva di quei del sommo coro“, XVIII, 166, 3–8),¹³² njihove uloge bivaju zamenjene. U Kloridanovom liku, stoga, ogledaće se ideal savršenog prijateljstva (*philia*), antičkog koncepta zasnovanog na duhovnoj vrlini i herojstvu, budući da njegovo delanje unutar epizode suštinski biva uslovljeno osećanjima prema Medoru. Medoro, premda okarakterisan fizičkim atributima svojstvenim opisima gospe u srednjovekovnoj poeziji („guancia colorita e bianca e grata“, „occhi neri“, „chioma crespa

¹²⁹ „I ja ću poći, / i ja se želim okušati u tim hvalonosnim iskušenjima, / i ja glasovitu smrt ljubim i priželjkujem“, XVIII, 171, 2–4.

¹³⁰ „Šta mi sve to vredi, / ako ostanem bez tebe, Medoro moj? / Umreti s tobom pod oružjem, mnogo je bolje / nego živeti u bolu, ako mi te oduzmu“, XVIII, 171, 5–8.

¹³¹ „Lovac beše čitavog života / snažna tela i vita stasa“, XVIII, 166, 1–2.

¹³² „Medoro beše rumenih obraza, / bela i umilna mlada lica; / i međ svim ratnicima u tom poduhvatu / ne beše radosnijeg i lepšeg lika: / oči mu behu crne, a kosa vitičasta zlatna: / nalik anđelu iz nebeskog hora“, 166, 3–8.

d'oro“), suštinski predstavlja primer idealnog vazalnog odnosa koji bi se gotovo u potpunosti mogao poistovetiti s idealom dvorske ljubavi.¹³³ Od početka epizode njegov lik biva određen samo i jedino ljubavlju prema svom kralju („Medoro quivi in tutti i suoi parlari / non può far che 'l signor suo non rammenti, / Dardinello d'Almonte, e che non piagna /che resti senza onor ne la campagna“, XVIII, 167, 5–8;¹³⁴ „Medoro era disposto o di morire, / o ne la tomba il suo signor coprire“, XVIII, 170, 7–8),¹³⁵ što dodatno biva naglašeno činjenicom da, u okviru ove epizode koja se proteže kroz čitava dva pevanja, Medoro progovara samo tri puta (na njenom početku, sredini i kraju), sva tri puta u formi snažnih, bolnih eksklamacija, kroz koje izražava odanost i ljubav prema svom gospodaru.¹³⁶

Pa ipak, upravo suprostavljenjem ova tri donekle različitih koncepta (*philia*, *fidelitas*, *amor cortese*), Ariosto će iznova, tragom I pevanja, ponuditi vlastiti koncept ljubavi, razgrađujući sva tri pomenuta modela. Označavajući već na početku teksta Kloridana i Medora jednostavnom dvočlanom sintagmom „duo Mori“, odnosno predstavljajući ih kao dva obična saracenska pešadinca poput svih ostalih („duo Mori ivi fra gli altri“, XVIII, 165,

¹³³ Budući da se ideal dvorske ljubavi suštinski zasniva na uspostavljanju idealnog odnosa između viteza, koji priseže da će „služiti gospi“, i gospe, koja za ukazanu službu vitezu nudi svoj „feud“, on u potpunosti odražava ustrojstvo vazalnog odnosa između gospodara i podanika, osim što ovde biva zasnovan na ljubavi. Objedinjujući ova dva modela, Ariosto u likovima Kloridana i Medora, zapravo, usložnjava problematiku idealne ljubavi budući da svaki emotivni odnos koji dvojica Saracena uspostavljaju s ostalim likovima u epizodi može biti iščitavan u najmanje dva ili, čak, tri različita ključa.

¹³⁴ „Medoro u svakoj svojoj reči / svog gospodara, / Dardinela Almonteovog, pominje i tuguje / što njegovo telo bez počasti osta na bojnopolju“, XVIII, 167, 5–8.

¹³⁵ „Medoro beše spreman il' umreti, il' u grob svog gospodara položiti“, XVIII, 170, 8–9.

¹³⁶ Epizoda se otvara snažnim apostrofičnim modelom: „O Cloridano, / io non ti posso dir quanto m'incresca / del mio signor, che sia rimasto al piano, / per lupi e corbi, ohimè! troppo degna esca. / Pensando come sempre mi fu umano, / mi par che quando ancor questa anima esca / in onor di sua fama, io non compensi / né sciolga verso lui gli oblighi immensi“, XVIII, 168–9. // „O Kloridano, / ne mogu ti reći koliko me boli / što moj gospodar osta na polju, / vucima i gavranima, avaj, odveć plemenita hrana. / Misléc kako vazda prema meni bi dobar, / čini mi se da i kad bih morao mreti / ne bih li sačuvao njegov glas, ne bih mu uzvratilo, / niti se razrešio velike obaveze prema njemu“, XVIII, 168). Pri sredini epizode, nakon scene surovog pokolja dosledno preuzete od Vergilija, uslediće ponovo apostrofični model, sada u vidu invokacije (XVIII, 184), dok će se epizoda i okončati apostrofičnom molbom kojom Medoro preklinje Cerbina da mu dopusti pokop tela svoga kralja: „Cavallier, per lo tuo Dio, / non esser sì crudel, che tu mi nieghi / ch'io sepelisca il corpo del re mio. / Non vo' ch'altra pietà per me ti pieghi, / né pensi che di vita abbi disio: / ho tanta di mia vita, e non più, cura, / quanta ch'al mio signor dia sepultura. // E se pur pascer vò fieri et augelli, / che 'n te il furor sia del teban Creonte, / fa lor convito di miei membri, e quelli / sepelir lascia del figliuol d'Almonte“, XIX, 11–12. // „Viteže, tako ti tvoga Boga, / nemoj tako surov biti, nemoj mi uskratiti / da pokopam telo svoga gospodara. / Ne želim drugu milost za sebe tražiti, / i ne misli da želim živeti: / toliko još za život svoj marim, / koliko mi treba da sahranim svoga kralja. // Ako li, pak, želiš nahraniti zveri i ptice, / jer u tebi gori bes Tebanca Kreonta, / ponudi im moje udove, a / pusti me da pokopam one Almonteovog sina“, XIX, 11–12.

1), koji za razliku od Nisa i Eurijala / Oplea i Dimantea, ne potiču iz plemićkih, ratničkih porodica, Ariosto će sve do kraja epizode dosledno insistirati da nisu predodređeni za uzvišena dela. Iako nisu hrišćanske vere, niti plemićkog porekla, niti su čuveni po viteškim podvizima, postaće uzvišeni¹³⁷ upravo zbog „retke prave ljubavi“ (XVIII, 165, 3–4)¹³⁸ koja će se, kao lajtmotiv epizode, potvrđivati na više načina neprestanim pozivanjem na antičke tekstove, a naročito Vergilija.¹³⁹ Time Ariosto, duž čitave epizode, zapravo, progovara o kategoriji plemenitosti posredstvom porekla, koja se kao antička kategorija, prenela u kontekst hrišćanskog srednjovekovlja i postala sastavni deo viteškog kodeksa. Opovrgavajući je u likovima gotovo svih hrišćanskih vitezova, na čelu, čak, s mahnitim Orlandom čija se plemenitost potire u potpunosti svođenjem na svirepu bestijalnost, Ariosto je iznova uspostavlja upravo na primeru mladih Saracena, a nadasve Medora. Stoga, ukoliko se u liku mladog Saracena, okarakterisanog atributima zapadnjačkog plemstva, potire čitava ranija tradicija u ime laičkog renesansnog principa zasnovanog na individualnim sposobnostima i dostignućima, Ariosto će njegovu užvišenost definitivno potvrditi na primeru zazivanja muze.

Upravo ova Medorova invokacija predstavljaće jedino zazivanje nadnaravnih sila u čitavom epu, te će stoga, osim svojevrsnog omaža antičkom uzvišenom modelu pensikovanja, zadobiti i konkretne specifične funkcije u tekstu:

¹³⁷ Iako je tačno da oba junaka bivaju okarakterisana kao plemenita i uzvišena (Kloridan zbog ljubavi prema Medoru, dok ovaj prema svom gospodaru), ipak treba imati u vidu da autor dvostruko naglašava Medorovu uzvišenost i to kroz antitetičku upotrebu postupaka *abbreviatio* i *amplificatio*: Kloridan, iako formalno okarakterisan odanošću prema kralju, učiniće sve da odgovori Medora od pohoda, iskazaće nesvakidašnju surovost u boju (neprikladnu čak i antičkim herojima), sve dok, na posletku, ne opovrgne pretpostavljeno poštovanje kralja simboličkim bacanjem njegovog tela i begom s neprijateljske teritorije. Medoro biva dosledan u svojim osećanjima, toliko da upravo zbog njih uspeva da izmoli od Cerbina i vlastiti život, a, premda kroz čitav tekst ne iskazuje ljubav prema Kloridanu, na kraju epizode odbiće da napusti šumu sve dok ne pokopa, kako gospodarevo, tako i prijateljevo telo, ukazujući na taj način poštovanje obojici.

¹³⁸ Samo na početku epizode oba ratnika bivaju označeni kao „degni“, zbog ljubavi prema svom kralju („Cloridano e Medor si nominaro, / ch'alla fortuna prospera e alla afflitta / aveano sempre amato Dardinello“, XVIII, 165, 4–7. // „Kloridano i Medoro njihova su imena, / i kada im Fortuna beše naklonjena i kada ne beše / uvek voleše Dardinela“, XVIII, 165, 4–7), dok se kasnije, kako je već naglašeno, insistira na Medorovoj ljubavi prema gospodaru, a Kloridanovoj prema Medoru.

¹³⁹ Osim nauma dvojice prijatelja da pronađu telo svog kralja, kao i Medorove invokacije boginji, koji su preuzeti od Stacija, u ostalim elementima, kako onim tematskim, tako i stilsko-jezičkim, Ariosto će se dosledno držati teksta Vergilijeve *Eneide*, veoma često preuzimajući izraze ili čitave sentence.

*O santa dea, che dagli antiqui nostri
debitamente sei detta triforme;
ch'in cielo, in terra e ne l'inferno mostri
l'alta bellezza tua sotto più forme,
e ne le selve, di fere e di mostri
vai cacciatrice seguitando l'orme;
mostrami ove 'l mio re giaccia fra tanti,
che vivendo imitò tuoi studi santi,*

XVIII, 184.¹⁴⁰

Ariostu, bez sumnje, za uzor služi Nisova invokacija iz *Eneide*, kao i Dimanteova iz *Tebaide*:

*Tu, dea, tu praesens nostro succurre labori,
astrorum decus et nemorum Latonia custos.
Si qua tuis umquam pro me pater Hyrtacus aris
dona tulit, si qua ipse meis venatibus auxi
suspendive tholo aut sacra ad fastigia fixi,
hunc sine me turbare globum et rege tela per*

auras,

Ae, IX, 404–9.

*Arcanae moderatrix Cynthia noctis,
si te tergemini perhibent uariare figuris
numen et in siluas alio descendere uultu,
ille comes nuper nemorumque insignis alumnus,
ille tuus, Diana, puer (nunc respice saltem)
quaeritur,*

Th, X, 365–70.

Čitav segment zazivanja, međutim, Ariosto preuzima od Dantea („[...] ch'in cielo, in terra e ne l'inferno mostri“, XVIII, 184, 3 = „[...] che mostri in cielo, in terra e nel mal mondo“, *If*, XIX, 11), koji, pak, princip troličja i trostrukosti preuzima od Horacija (*Carm.* III, XXII, 4) i Ovidija (*Met.* VII, 177), prilagođavajući ga, ipak, kontekstu hrišćanstva, te smeštajući ga u okvire višnje mudrosti (*somma sapienza*). Oslonivši se tako, ujedno na tekst *Komedije*, koliko i na tradicionalne uzore, Ariosto preuzima već oformljenu retorsku strukturu čije funkcije jasno uspostavlja i definiše sam Dante. Medoro neće zazivati muzu,

¹⁴⁰ „O sveta boginjo, što su te naši stari / prikladno nazvali trolikom; / što na nebu, na zemlji i u paklu otkriješ / svoju uzvišenu lepotu u više oblika, / i po šumama divlje zveri i čudovišta / loviš sledeći tragove; / pokaži mi gde međ mnogima moj gospodar leži, / koji za života podražavaše tvoje sveto lovljenje“, XVIII, 184.

već će se tragom Danteove invokacije Kaliope s početka *Čistilišta*, obratiti nešto uzvišenijoj istanci, Luni, antičkom božanstvu meseca, s kojom se identifikuju i rimske boginje šume i lova, Dijana i Sintija, a čije će tradicionalno trostruko obličije postati prikladni okvir novim atributima. To se ponajbolje vidi iz apelativa „santa dea“, koji potom provejava u figuri Tasove „svete muze“, po sintagmama „alta bellezza“, „studi santi“, kao i na delovanju muze i u zagrobnom svetu („ch’in cielo, in terra e ne l’inferno mostri“), čime nedvojbeno odstupa od antičke tradicije. Gradeći svoju invokaciju, Ariosto će čak i na planu strukture slediti Danteovu zamisao, te će tako ovo zazivanje biti doslovce dvostruko duže od inicijalne invokacije dela i zauzeće čitavu oktavu, što postaje naročito znakovito ukoliko se uzme u obzir da je invokacija voljenoj gospi i strukturalno, funkcionalno, ali i sadržajno znatno važnija od ove. Takođe, nesvojstveno Ariostovom tekstu, invokacija Luni biće izuzetno svečana, uzvišenog stilsko-retorskog izraza, usmerena da pojača emfazu teksta i ubrza ritam radnje pri sredini epizode, kada se dinamika očekivano umiri.

Međutim, premda sledi Danteovu zamisao, jasno je da delimična hristijanizacija starog antičkog božanstva nije uslovljena namerom da objedini dva posve različita kulturno-ideološka konteksta, kao što je to bio slučaj kod firentinskog pesnika, niti je nametnuta osobitim tematskim okvirom i specifičnim verskim činionicima, kao što će se to kasnije dogoditi u Tasovom delu. Ariosto je koristi s ciljem jasnog otklona od ranije tradicije, budući da mladi Saracen ne samo da biva okarakterisan fizičkim atributima svojstvenim zapadnjačkom plemstvu, već se u svojoj invokaciji oslanja na čak dva kulturna ambijenta kojima ne pripada. Medoro tako ujedno postaje i nosilac uzvišenih vrednosti, te ovo zazivanje ima i funkciju konačnog karakterisanja Medorovog lika kao *vir nobilis*, i prema antičkom tumačenju koje podrazumeva ispunjavanje triju uzvišenih kategorija: *virtus*, *fides*, *pietas*, kao i po kasnijem srednjovekovnom koje uz poreklo podrazumeva i posedovanje primarnih vrlina (*virtus*, *clementia*, *iustitia*, *fides*, *pietas*) neophodnih za služenje vladaru kako *salus reipublicae* ne bi bila ugrožena. Jasnim jačanjem dinamike danteovske, ali i antičke invokacije, te njenim neprimerenim stilskim uzdizanjem, autor prenosi kategoriju plemenitosti s tematsko-sadržajne na stilsko-retorsku ravan, potvrđujući novouspostavljeni princip i na poetskoj ravni. Ovaj princip naposletku će biti potvrđen u simboličom Cerbinovom oprostumu Medoru, pošto će hrišćanski vitez, podjednako plemenit,

te kadar da unutar istog moralno-etičkog kodeksa deli jednake vrednosti s mladim Saracenom, i sam ganut prevelikom Medorovom plemenitošću, odlučiti da mu poštedi život. Ujedno, tako će u mladom ratniku očuvati i laički moralni kodeks, koji će postati složeniji i dublje ukorenjen u predstojećoj epizodi Medorovog zaljublivanja u Anđeliku.

9.3. Invokacioni model u Tasovom *Oslobođenom Jerusalimu*

Sasvim specifičan odnos prema tradiciji, suprotan Ariostu, a bliži Danteu i klasičnim modelima, zauzeće Taso, koji će, takođe, odabrati široki obim i raznovrsne funkcije apostrofičkog modela kako bi prilagodio nove ideološke koncepte druge polovine šesnaestog veka vlastitim poetskim nazorima. Najveći broj primera jednostavnih invokacijskih figura, kako u *Komediji*, tako i u *Besnom Orlandu*, pripada zazivanju prisutnih likova („padre“, „signor“, „saggio“, „sire“, „vergine“), kao i njihovim međusobnim dozivanjima ili odazivanjima koja veoma često poprimaju formu perifraze.¹⁴¹ Neke od njih, oblikom i emfazom veoma podsećaju na perifrastička zazivanja grešnika u *Paklu*,¹⁴² druge prate višestruka ponavljanja,¹⁴³ određene, pak, svojom funkcijom odgovaraju pohvalom, epideiktičkom modelu.¹⁴⁴ Značajan broj primera predstavljaće i figura *exclamatio*¹⁴⁵ kojom se stvaraju izuzetno emfatični stihovi, često unutar izrazito bolnih i mračnih epizoda dela. Stoga će se ona uglavnom koristiti u okviru prozopopejičnih oblika koji će postati noseća struktura dugim lamentima, veoma karakterističnim za italijansku šesnaestovekovnu poeziju, a naročito za ženske likove u *Besnom Orlandu* i *Oslobođenom Jerusalimu*.¹⁴⁶

¹⁴¹ „O tu che siasi tua fortuna o voglia“, VII, 32, 1–3; „O chiunque tu sia“, X, 18, 1–3; „O tu che mostri avere“, III, 25, 5–8.

¹⁴² „O tu che mostri per sì bestial segno“, *If*, XXXII, 133.

¹⁴³ „Vieni, o famoso re, vieni!“ XIX, 39, 7.

¹⁴⁴ „O di gran genitor maggior figliuolo“, V, 9, 1–4; „Oh glorioso capitano!“ XVIII, 86, 4–8; „O de' nemici di Giesú flagello“, XX, 14.

¹⁴⁵ „Misera!“ IV, 70; „Ahi vista!“ XII, 67; „O crudel!“ XVI, 36.

¹⁴⁶ Kao što je to slučaj u *Komediji*, i u *Besnom Orlandu* znatan broj invokacija — bilo da je reč o snažnim osudama, pretnjama ili, pak, kletvama — javiće se u obliku figure *execratio*. Premda se Taso obilato koristi ovim retorskim postupkom, valjalo bi primetiti da primeri iz *Oslobođenog Jerusalima* nisu ni toliko istaknuti, niti snažni poput primera iz Danteovog teksta. Kod Tasa oni prevashodno postaju strukturalni element dela kojim će se autor služiti kada želi da uvede čitaoce u epizodu snažne dramske radnje. Na taj način pesnik gradacijski podiže emfatičnost određene mikro-epizode koja će, uglavnom, početi invokacijom, a čiju će

Međutim, premda Tasov *Oslobodeni Jerusalem* obiluje kraćim invokativnim oblicima, u čitavom delu muze se zazivaju samo četiri puta: u I, IV, VI i XVII pevanju, od kojih je prva invokacija, svakako najneobičnija i sadržajno najznačajnija, smeštena na sam početak dela, kao centralni deo okamenjene uvodne formule *proemio*,¹⁴⁷ građene prvenstveno po uzoru na uvodnu istancu Vergilijeve *Eneide*, kojoj prethodi protaza, a sledi enkomnijastička posveta vladaru:

*Canto l'arme pietose e 'l capitano
che 'l gran sepolcro liberò di Cristo.
Molto egli oprò co 'l senno e con la mano,
molto soffrì nel glorioso acquisto;
e in van l'Inferno vi s'oppose, e in vano
s'armò d'Asia e di Libia il popol misto.
Il Ciel gli diè favore, e sotto a i santi
segni ridusse i suoi compagni erranti,*

kulminaciju predstavljati svojevrсни lament u obliku prozopopeje. Takva je i invektiva kojom Taso uvodi prvi veliki duel u delu i koja će predstavljati indirektni Tankredijev izazov Arganta na dvoboj: „Anima vile, / che ancor ne le vittorie infame sei, / qual titolo di laude alto e gentile / da modi attendi sí scortesi e rei? / Fra i ladroni d'Arabia o fra simile / barbara turba avezzo esser tu déi. / Fuggi la luce, e va' con l'altre belve / a incrudelir ne' monti e tra le selve!“ VI 37. /// „Kukavička dušo, / što čak i u borbi si bedan, / još misliš dično i hvale vredno odlikovanje zadobiti / za tako nedolično i podlo držanje? / Međ lopužama arapskim il' sličnom / varvarskom svetinom ti si kao međ svojim. / Beži sa svetla, međ druge zveri, / pa po gorama i šumama još podmukliji na zlo delaj!“ VI, 37. Neretko *execratio* može postati ironičan, poput Argantove invektive iz VII pevanja („O gente invitta, o popolo guerriero / d'Europa, un uomo solo è che vi sfida. / Venga Tancredi ormai che par sí fero, / se ne la sua virtù tanto si fida; / o vuol, giacendo in piume, aspettar forse / la notte ch'altre volte a lui soccorse“, 73. /// „O nepobedivi svete, o ratnički narode / evropski, samo vas jedan čovek izaziva. / Nek istupi Tankredi što se tako gordim čini, / uzda li se toliko u svoju snagu! / Ili možda želi da na perju sačeka / noć koja mu već jednom pomože“, 73). Neke se invektive pretaču u retorsko pitanje („O vil feccia del mondo, Arabi inetti“, IX, 76–7. /// „O kukavička svetino, Arapi nedostojni“, IX, 76–7). Zajednička im je podsticajna funkcija u tekstu, kao i činjenica da svojom sažetošću i emfatičnošću služe da stvore stanku u pripovedanju i zadrže čitaočevu pažnju i napetost, pripremajući ga za centralnu epizodu pevanja. One nisu ni iznenadne, ni neočekivane, s obzirom da u ranijim stihovima bivaju najavljene različitim sredstvima, a najčešće eksplicitno, terminima *gridare* i *minacciare*. Pomoću njih, kao i posredstvom zakletvi i kletvi, strukturom veoma sličnim invektivama, pesnik ne iskazuje lične stavove, bili oni moralni, politički ili poetski, te tako primeri figure *execratio* postaju konstruktivni elementi pri karakterizaciji određenih autentičnih i verodostojnih likova.

¹⁴⁷ Više o uvodu u *Oslobodeni Jerusalem* u: Tasso, Torquato. *Gerusalemme liberata*. Introduzione e commento Lanfranco Caretti. Roma: Mondadori, 1995; Pastore Stocchi, Manlio. «Sopra l'incipit della 'Gerusalemme liberata'». *Medioevo e rinascimento veneto*. Padova: Antenore, 1979; Baldassari, Guido. «Il modo e l'ordine del poema». *Atti del XI Congresso di Napoli dell' AISLLI*. Napoli: Loffredo, 1985; Jossa, Stefano. *La fondazione di un genere: il poema eroico tra Ariosto e Tasso*. Roma: Carocci, 2002.

Međutim, iako formalno zadržava strukturu *Eneidine* protaze, gde se kao centralni motivi dela ističu rat i protagonista Eneja, čiji se pohod ukratko predstavlja, Taso već od samog početka dela oplemenjuje taj model vlastitim poetsko-sadržajnim novinama. On, takođe, određuje rat i junaka Gofreda kao centralne motive dela, ali oni sada nedvojbeno bivaju okarakterisani hrišćanskim epitetima. Tako oružje postaje samilosno (*arme pietose*), Gofredo kapetan (*capitano*), a pohod slavonsan (*glorioso acquisto*). Međutim, dovođenje u vezu antičkog modela vrline s onim hrišćanskim neće se odigrati samo na planu jezika, već i na planu sadržaja dela. Pomenuti metod objedinjavanja različitih filozofsko-ideoloških koncepcija ogleda se u potpunosti već i u upotrebi prideva *pietoso* (lat. *pius*), atributa koji se u antici odnosi na poštovanje tradicionalnih vrednosti, odnosno na potpunu predanost i podređenost volji bogova, označavajući ujedno i ljubav prema domovini i poštovanje porodice. Termin se najčešće koristio pri karakterizaciji heroja: Eneja je *insignem pietate virum* stoga što dosledno sledi promenjivu volju bogova („*saevae memorem Iunonis ob iram / multa quoque et bello passus*“, *Ae*, I, 4–5), iskazuje neizmernu ljubav prema svom narodu, toliko da mu čak stvara novu domovinu („*conderet urbem inferretque deos Latio*“, *Ae*, I, 5), kao i poštovanje i brigu prema svojoj porodici („*Ergo age, care pater, cervici imponere nostrae; / ipse subibo umeris nec me labor iste gravabit; / quo res cumque cadent, unum et commune periculum, / una salus ambobus erit. mihi parvus Iulus / sit comes, et longe servet vestigia coniunx*“, *Ae*, II, 707–11). Međutim, termin *pietoso* u značenju ‘milosrdan’, ‘samilostan’, ‘pobožan’ u hrišćanskoj tradiciji predstavlja jedan od sedam darova Svetog duha i neposredno se odnosi na Boga i božansko. U njemu je nužno sadržano i primarno, klasično značenje, kojem bivaju pridodati elementi hrišćanske ideologije. Time se značenjsko polje originalnog termina širi, te on postaje i jedan od osnovnih postulata hrišćanskog diskursa.

¹⁴⁸ „Pevam o oružju samilosnom i kapetanu / što sveti grob oslobodi Hristov. / Mnoge ispuni poduhvate umom i rukom, / mnogo pretrpi u slavonsnom pohodu; / i zalud mu se Pakao usprotivi, i zalud / se oružja lati narod Azije i Libije. / Nebesa mu behu naklonjena, i pod sveto / znamenje okupi svoje zalutale drugove“, I, 1.

Gotovo istoj metodi pesnik će pristupiti i pri uvođenju epskog junaka u delo. Vergilije svog protagonistu označava terminom *vir* (u antitetičkom položaju naspram *homo*), koji u sebi već podrazumeva čitav spektar atributa koji aludiraju na herojstvo i uzvišenost, a koji ponajbolje bivaju objedinjeni pomenutim pridevom *pius*. Stoga se sintagmom *vir pius*, kojom antički pesnik određuje svog epskog junaka, prvenstveno ističu osobine Eneje kao pojedinca — izdvojen od ostalih likova u delu i postavljen u antitetički položaj naspram njih, predstavljen kao poseban i jedinstven, on će na sebe preuzeti herojski pohod zarad osnivanja nove Troje. Sa druge strane, Taso će svog epskog junaka odrediti terminom *capitano*¹⁴⁹ (lat. *caput* ‘glava’; *caput–capitanum–capitaneum*), izdvajajući ga tek neznatno nad ostalim ratnicima, predstavljajući ga tako kao *primus inter pares*. Ističući kapetanove podvige na „uzvišenom poduhvatu“ („oprò co ‘l senno e con la mano“, *Gl*, I, 3; /// „Mnoge ispuni poduhvate umom i rukom“), pesnik se neposredno poziva na Danteov tekst tako što preuzima stih iz XVI pevanja *Pakla* („fece col senno assai e con la spada“, *If*, XVI, 39; /// „umom i mačem vijenac si je svio“) i zadržava identičan princip građenja stiha, odnosno njegovu dvočlanu strukturu. Opisom kapetana, ratnički ideal biva potvrđen kao dominantna tema epa, ali on sada biva iščitan u hrišćanskom ključu. Ovakvo stanovište potvrdiće se poslednjim stihom prve oktave gde Taso, pozivajući se sada na dugu tradiciju italijanskog viteškog epa, imenuje Gofredove pratioce sintagmom *compagni erranti*. Oni, dakle, više nisu vitezovi (*cavalieri*), već saborci i sapatnici, *compagni* (*cum+panis*), niti su lutajući (*erranti*) u jednakom značenju kao kod Ariosta i Bojarda, već bivaju okarakterisani kao grešni, na isti način na koji biva okarakterisan Dante-putnik u *Komediji*. Time Gofredo uveliko prevazilazi granice književnog lika i zapravo označava savršenog hrišćanina i savršenu figuru *miles christi*, odabranog za pohod vredan božje slave (*glorioso acquisto*). Ujedno, Taso objedinjuje Danteovu vertikalnu teologiju i Ariostov viteški princip, kako na tematskom, tako i na strukturalnom nivou dela. Stoga lik Gofreda predstavlja svojevrni konstantni stožer, nepromenjivu okosnicu oko koje će kružiti ostali likovi, nedosledni i

¹⁴⁹ Detaljnije o liku Gofreda i njegovoj ulozi u *Oslobođenom Jerusalimu* u: Malandrino, Aurelio. *Goffredo, vera "scala al Fattor"*. Studi tassiani. Bergamo: Centro di studi tassiani, 2008; Scianatico, Giovanna. *Arme pietose. Studio sulla 'Gerusalemme liberata'*. Venezia: Marsilio, 1990; Mazzacurati, Giancarlo. «Dall'eroe errante al funzionario di Dio». *Rinascimenti in transito*. Roma: Bulzoni, 1996; Castellani, Aldo. «Tra poesia e poetica. Goffredo di Buglione nella 'Gerusalemme liberata'». *Strumenti critici*. Bologna: Il Mulino, 2010; Russo, Emilio. *Guida alla lettura della 'Gerusalemme liberata' di Tasso*. Bari: Laterza, 2014.

podložni promenama. Na planu strukture dela, pak, hrišćansko načelo zastupljeno u Gofredovm liku i svetom pohodu koji predvodi, predstavlja verodostojnu okvirnu priču dela unutar koje će se smeštati različite mikro-epizode, čime pesnik istovremeno stvara raznovrsnu, ali i jedinstvenu dramsku radnju.

Tako se primarni proces koji Taso otpočinje dodatno usložnjava, budući da se, pored usvojenog Danteovog postupka hristijanizacije antike, a imajući u vidu i Ariostovu metodu stilskog ublažavanja i razgradnje viteškog principa, sada novom rigidnom konceptu protivreformacije prilagođavaju ne dva, već tri umnogome različita, čak i suprotstavljena modela: klasični, srednjovekovni i viteški. Uz to bi se svakako moglo govoriti i o ponovnom uspostavljanju viteškog modela,¹⁵⁰ dakako u skladu s novim religiozno-poetskim načelima, pri čemu autor, ugledajući se na klasične modele, kao i na Danteov tekst, neprestano teži usložnjavanju i uzdizanju stilsko-jezičkog plana dela. Takođe, ne treba prevideti ni da autor kroz čitavo delo eksplicitno progovara i o vlastitim poetskim načelima, koja nastaju iz specifičnog odnosa prema načelima Aristotelove *Poetike* i srednjovekovnog poimanja stila. Izmeštanjem glagolskog oblka *cantare* na početak stiha, autor aludira na pređašnju usmenu epsku tradiciju, te ujedno nagoveštava i poziciju pisca naspram vlastitog dela. Služeći se velikim brojem latinizama i neuobičajnih reči, neprestano uzdižući stil, autor će progovoriti o kategorijama verodostojnosti i raznovrsnosti, kao i o novoj kategoriji *meraviglioso cristiano*, predstavljenoj kroz dejstva paklenih sila.

Stoga će i invokacija muza iz druge oktave epa predstavljati centralni element procesa umetanja tradicionalnih elemenata u novi koncept, čija će klasična čvrsta forma biti prikladna i da autor detaljnije precizira vlastite poetske stavove:

¹⁵⁰ Više o viteštvu kod Tasa u: Gigante, Claudio e Giovanni Palumbo. *La Tradizione Epica E Cavalleresca in Italia XII-XVI*. Bern: Peter Lang Pub, 2010; Lecco, Margherita, a c. *Studi sulla letteratura cavalleresca in Francia e in Italia (secoli 13.-16.)*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2017; Picone, Michelangelo. *La letteratura cavalleresca dalle Chansons de geste alla Gerusalemme liberata*. Pisa: Pacini, 2007; Cardini, Franco e Isabella Gagliardi, a c. *La civiltà cavalleresca e l'Europa: ripensare la storia della cavalleria*. Pisa: Pacini, 2007.

*O Musa, tu che di caduchi allori
non cirondi la fronte in Elicona,
ma su nel cielo infra i beati cori
hai di stelle immortali aurea corona,
tu spira al petto mio celesti ardori,
tu rischiara il mio canto, e tu perdona
s'intesso fregi al ver, s'adorno in parte
d'altri dilette, che de' tuoi, le carte.*

*Sai che là corre il mondo ove piú versi
di sue dolcezze il lusinghier Parnaso,
e che 'l vero, condito in molli versi,
i piú schivi allettando ha persuaso.
Così a l'egro fanciul porgiamo aspersi
di soavi licor gli orli del vaso:
succhi amari ingannato intanto ei beve,
e da l'inganno suo vita riceve,*

Gl, I, 2–3.¹⁵¹

Suprotno od protaze, u kojoj se pesnik formalno poziva na klasičnu epsku tradiciju, u naredne dve oktave koje zauzima invokacija muza, osloniće se na lirsku tradiciju na pučkom jeziku uspostavljanjem neposredne veze s kanconom *Vergine bella* (kao i s prvim sonetom *Kanconijera*). Tako uz Vergilija, u kojem Taso prepoznaje idealni uzor za pisanje epike, Petrarca biva određen kao primarni *auctor* za poeziju drugih sadržaja.¹⁵² To dodatno biva istaknuto neobičnom formom ove invokacije *in lode e aiuto*, koja u potpunosti odgovara klasičnoj formi hrišćanske molitve u kojoj pesnik, osim za inspiraciju, preklinje i za oprost. Ton i ritam zazivanja, pak, suprotno ustaljenoj funkciji podizanja emfaze teksta i intenziviranja dramske radnje, ovde postaje umeren i elegičan, bolan i ponizan, te nakon snažnog uvoda sa zvučnim oksimonom, dvostrukom anafomom i asonantom vokala *O*, u drugoj i trećoj oktavi dolazi do neočekivanog umirivanja dinamike dramske radnje. Primetno je, takođe, i potpuno preuzimanje Petrarčinog sistema rimovanja građenog na

¹⁵¹ „O Muzo, ti što trošnim lovorom / ne kitiš čelo na Helikonu, / već gore na nebu međ blaženim horovima / nosiš besmrtnih zvezda zlatnu krunu, / uspi mi u nedra žar nebeski, / rasvetli poj mi, i oprosti / ako ukras utkah u istinu, ako delom krasim / stranice svoje drugim milinama, a ne tvojima. // Znaš da svet hrli tamo gde najviše lije / slasti svoje laskavi Parnas, / i da istina, utkana u mekušne stihove, / i najogreznije mameći uveri. / Tako bolesnom detetu pružamo / čašu obloženih rubova blagom tečnošću: / ono prevareno gorku lekariju pije, / i prevarom život zadobija“, I, 2–3.

¹⁵² Detaljnije o petrarkističkim elementima kod Tasa u Natali, Giulia. «Lascivie liriche. Petrarca nella 'Gerusalemme liberata'». *La cultura*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1996; Macinante, Paola Alessandra. *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi: metamorfosi delle chiome femminili tra Petrarca e Tasso*. Roma: Salerno, 2011; Baldassarri, Gabriele. *Un laboratorio del petrarchismo: metrica e macrotesto nel canzoniere Costabili*. Firenze: Sismel Edizioni del Galluzzo, 2015; Forni, Giorgio. *Pluralità del petrarchismo*. Pisa: Pacini, 2011; Di Benedetto, Arnaldo. *Tra Rinascimento e Barocco: dal petrarchismo a Torquato Tasso*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2007; Cabani, Maria Cristina. *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»*, Pisa: Nistri-Lischi, 1990.

paronimno-homonimnoj terminološkoj strukturi (*versi / versi, porto / porto*), čime Taso iznova upućuje na lirsku tradiciju pesnikovanja na pučkom jeziku prema kojoj u svojim teorijskim radovima dugo ne uspeva da zauzme jasan stav, budući da je smatra neprimerenom i nespojivom s epskim sadržajima, a povezujući je s onim „neuzvišenijim, ali lepšim i ukrašenijim“ („di minor gravità, ma di maggior vaghezza e di maggior ornamento“, Tasso 1964: 28). Stoga ne čudi što Taso čitavu drugu oktavu invokacije posvećuje upravo razgrađivanju kategorije lirskog, gradeći tako čvrstu invokacionu dvočlanu strukturu gde prva oktava invokacije predstavlja preoblikovanje tradicionalnih modela i njihovo inkorporiranje u novu ideološko-stilsku koncepciju, dok u drugoj iznosi vlastite poetske postulate. Postaje jasno da pesnik i pri građenju invokacije poseže za Danteovim modelom kojim se služi i u definisanju osnovne tematske ravni i protagoniste dela. Muži tako pridodaje epitet „blažena“, izmešta je sa klasičnog Helikona na „nebesa, međ blažene horove“ i stvara na klasičnoj osnovi posve novu, nadnaravnu zaštitnicu poezije, verodostojnu protivreformacijskom duhu njegovog teksta. Svoju zaštitnicu svete, hrišćanske poezije modeluje po ugledu na lik Danteovog „dobrog Apolona“ o čemu i eksplicitno progovara, pozvajući se na autoritet firentinskog pesnika u delu *Discorsi del poema eroico*, baveći se formom *eloquio*:

„E come che l’invocare l’aiuto divino in tutt’i luoghi ed in tutti i tempi sia necessario, nondimeno gli scrittori sogliono farlo assai spesso nel principio de l’opere loro; alcuna volta nel mezzo o nel fine, e sempre che s’avvengono a cosa che paia ricercarlo [...]. Altri ha voluto che l’invocare sia segno di modestia, ma io direi più tosto che fosse argomento di pietà e di religione, sì veramente che non sia invocata deità che ‘l poeta riputi falsa, o non con questa intenzione perché alcuni ebbero opinione che Dante invocasse il buono Apollo [...]. Più sicuramente Dante ne la sua Comedia invocò l’ingegno e la mente [...] come prima Orfeo aveva invocato l’intelletto. Sarà dunque lecito al poeta cristiano invocar la mente e l’intelligenze, imperò che le Muse non furono credute altro che intelligenze“, Tasso 1964: 81.

Za razliku od Dantea, u čijem delu dolazi do gradacijske sheme prilagođavanja klasične forme novim ideološko-poetskim zahtevima, Taso već na samom početku dela nudi gotov model invokacije. Autor se, dakako, poziva na invokaciju iz *Raja*, koja kod firentinskog pesnika predstavlja krajnji stupanj transformacije klasične invokacije jer je, kako smo videli i na planu sadržaja, ali i stila najudaljenija od tradicionalne figure. Međutim, Taso menja leksičku osnovu i rimovnu shemu retorskog oblika, pridodajući joj petrarkističke elemente i uvodeći upitno poetsko načelo mešanja dva nimalo bliska modela, epskog i lirskog. Autor o vlastitim poetskim načelima progovara u formi molitve, neprestano strepeći od prekomerne zastupljenosti dimenzije *delectare* („s’adorno in parte / d’altri diletta, che de’ tuoi le carte“). U drugom delu invokacije iznosi teze o kombinovanju kategorija verodostojnosti i čudesnog, kojom se prilježno bavi u teorijskim delima *Discorsi sopra l’arte poetica* i *Discorsi del poema eroico*, pravdajući ovakav poetski izbor eksplicitnim pozivanjem na klasičnu tradiciju i komparaciju književnih sadržaja s čašom meda kojom se prikriva grki lek, koju preuzima iz Lukrecijeve *De rerum natura*, a koja se preko Horacijevih i Kvintilijanovih dela prenosi kroz čitav srednji vek. Na taj način ujedno se uspostavlja i apsolutni primat dimenzije *docere*, s obzirom da se i fantastični sadržaji, premda pripadaju dimenziji *delectare*, u kontekstu nove protivreformacijske ideologije dodatno problematizuju. Budući da svi nadnaravni elementi dela, bilo da predstavljaju anđeoske ili demonske sile, postaju još jedan instrument iskazivanja božanske moći, samo formalno pripadaju fiktivnom planu dela, dok zapravo dejstvuju unutar dimenzija stvarnog i istinitog, služeći kao svojevrsni poetski veo koji skriva moralnu pouku i delajući, zapravo, na planu dimenzije *prodesse*.¹⁵³ Ipak, lišena čvrste leksičke osnove, ukalupljena u dugu strukturu od čak dve oktave, ova invokacija-molitva biće znatno blaža od one Danteove, kao, između ostalog, i Ariostove. Okarakterisana teškim, mračnim stihovima koji će se, bez

¹⁵³ O nadnaravnim bićima u *Oslobodenom Jerusalimu* više u: Zatti, Sergio. «Dalla parte di Satana. Sull’imperialismo cristiano nella ‘Gerusalemme liberata’». *La rappresentazione dell’altro nei testi de Rinascimento*. Lucca: Pacini Fazzi, 1998; Baldassarri, Guido. *Inferno e cielo: tipologia e funzione del meraviglioso nella ‘Liberata’*. Roma: Bulzoni, 1977; Iovine, Francesco. *La licenza del fingere : note per una lettura della ‘Liberata’*. Roma: Bulzoni, 1980; Getto, Giovanni. *Nel mondo della ‘Gerusalemme’*. Roma: Bonacci, 1977; Bärberi Squarotti, Giorgio. *Il sogno e l’epica*. Torino: Genesi, 1993; Carpané, Lorenzo. «Donne e demoni: per una lettura del "Concilio infernale" tassiano tra la biblica Giuditta e Gregorio Magno». *Studi tassiani*. Bergamo: Centro di studi tassiani, 2008.

većih promena u intezitetu dramske radnje, pretočiti u izuzetno svečanu enkomijastičku posvetu vladaru, Taso i formalno završava *esordio* dela i otpočinje s naracijom.

Sasvim specifična jeste i invokacija muze iz IV pevanja, naročito ukoliko se uporedi s onom iz XXXII pevanja *Komedije*, na čiji tekst Taso neposredno upućuje čitavim nizom konkretnih tekstualnih elemenata preuzetih iz Danteovog dela. Po tome epizoda opisa sabora paklenih sila, koja zauzima čitav prvi deo pevanja, postaje jedna od epizoda *Oslobođenog Jerusalima* s najvećim brojem pozivanja na tekst *Komedije*. Otvorivši IV pevanje kratkom najavom dalje fabule, Taso će se naći pred podjednako zahtevnim poetskim izazovom s kojim se suočio i sam Dante u poslednjim krugovima pakla: opisom sabora paklenih sila. Očekivana promena u ritmu i dinamici naracije kojom bi se pažnja čitalaca usmerila u pravcu novih, začudnih elemenata, kod Tasa, međutim, izostaje, što osobito čudi ukoliko se uzmu u obzir raniji opisi pakla: klasični uzori poput duge Vergilijeve epizode Enejinog putovanja u Had, Ariostova epizoda silaska Astolfa u podzemni svet, a nadasve opisi Danteovog najdubljeg pakla. Suprotno Danteovom uvodu u XXXII pevanje, Taso izostavlja inicijalnu invokaciju muza, već odmah otpočinje opis paklenog kralja i sabora demona, gradeći čitavu epizodu na dvojakoj leksičkoj osnovi, na tekstu Vergilijeve *Eneide* i Danteovog *Pakla*. Formalni okvir epizode pesnik će graditi na vergilijanskim osnovama, te će tako kroz sintagme „qual tauro“, „tatarei numi“, „tatarea tromba“, „guardo infetto“ i sl., ali i posredstvom čitave smotre demonskih bića koji sačinjavaju „immonde arpie“, „pallide Gorgoni“, „voraci Scille“, kao i apelativom „Plutone“ kojim imenuje Satana, pevanjem odzvanjati stihovi VI pevanja *Eneide*. Međutim, vergilijanski elementi upućivaće posredno i na Danteov *Pakao*, pošto je i sam građen na elementima teksta *Eneide*, a čiji su segmenti već postali deo opšteg predanja. Tako „immonde Arpie“ nužno u svest prizivaju i Danteove „brutte arpie“, „orendi Gerioni“ onog „okrutnog i lukavog“ Geriona i sl., čime se istovremeno, putem specifične aluzivnosti, tekst *Oslobođenog Jerusalima* neminovno postavlja u komparacijski odnos naspram dva izrazito snažna klasična teksta, reprezentativna predstavnika filozofsko-ideoloških principa svoga doba – antičkog i srednjovekovnog. Ugledanje na Vergilija, međutim, zadržava se na formalnom planu, jer se u tekstu pevanja direktna pozivanja na Danteov tekst

umnožavaju,¹⁵⁴ podjednako kao i ona indirektna. Ona će naročito postati zastupljena pri opisu delanja Plutona/Sotone, počev od uvođenja njegovog lika perifrazom „veliki neprijatelj ljudskog roda“ („il gran nemico de l’umane genti“, *If*, VI, 115), preko segmenata „occhi torse“ i „ambo le labra per furor si morse“, i kratkom figurom *exclamatio* u formi retorskog pitanja („ahi quanto a ricordarlo è duro“). Ipak, Sotona, zaodenut u mitskog Plutona, predstavljaće potpuni kontrast u odnosu na Danteovog Lucifera, što će dodatno biti istaknuto upravo upornim pozivanjem na tekst *Komedije*.

Za razliku od zbačene, utamničene, statične figure nekadašnjeg lučonoše trostruke prirode, što lišen božanske ljubavi koja pokreće nebesa svojom nemom nepoketnošću predstavlja apsolutnu negaciju svetog trojstva, te koja u potpunosti odgovara srednjovekovnoj predstavi sotone (premda Dante delom odstupa od uobičajne ikonografije svoga doba), u Tasovom tekstu susrećemo posve drugačiju predstavu palog anđela. Pesnik sada predstavlja Plutona kao buntovnog, željnog borbe i osвете, nezasluženo izgnanog s nebesa i spremnog da okonča svoj poduhvat. On čak i fizičkim atributima u potpunosti odgovara grotesknoj, gotovo parodičnoj predstavi protivreformacijskog vraga, budući da biva predstavljen kao grozomorni rogati gorostas duge brade i otrovnog daha. Linijom aktivnog načela, okarakterisanog Plutonovim likom koji okuplja, podstiče i organizuje demonske sile na delanje kako bi se dovršio negdašnji poduhvat, definisan jednako kao i Gofredov sveti pohod terminom *alta impresa*, Sotona biva predstavljen kao apsolutno zlo i ravnopravni protivnik samovolji Boga-moćnika („regge a suo voler le stelle“). Autor tako stvara znatno dinamičniju, ali mračniju i podmukliju sliku „velikog neprijatelja“, određujući sukob između anđeoskih i demonskih sila kao borbu dva suprotstavljena principa unutar jednog ideološkog obrasca. Time i sukob između krstaša i inovernika ujedno predstavlja sukob dva modela: kolektivnog, apsolutističkog, univerzalnog, oličenog u krstaškim ratnicima, i individualnog, laičkog, zastupljenog u paganskim silama. Ispod vela dva klasična teksta počinje da izranja i onaj treći, Ariostov, kao idealni predstavnik viteške tradicije, sada predstavljene kroz likove paganskih ratnika, koji umesto pokoravanja

¹⁵⁴ „Ahi quanto a ricordarlo è duro!“, IV, 10, 4 = „Ah quando a dir qual è cosa dura!“ *If*, I, 4; „Ei venne e ruppe le tartaree porte [...] e riportar al Ciel sì ricche prede“, IV, 11 = „Colui che la gran preda / levò a Dite“, *If*, XII, 38–9; „Ambo le labra per furor si morse“, IV, 1, 6 = „Ambo le man per dolor mi morsi“, *If*, XXXIII, 58; „Fuor volando a riveder le stelle“, IV, 18, 3 = „A riveder le stelle“, *If*, XXXIV, 139.

„uzvišenom poduhvatu“ radije, poput Ariostovih vitezova, biraju da se upuste u lične avanture, vođeni sopstvenim razumom, kako bi potvrdili vlastitu vrlinu. Takvim poduhvatima, koji najčešće podrazumevaju „cure d’amor lascive“, podložni su i „compagni erranti“, te „kapetanovi“ stalni naponi da ih obuzda i privoli veri i „uzvišenom poduhvatu“, postaju svojevrsna metafora Tasovog obračuna s Ariostovim laičkim načelom koje, premda prevaziđeno na kraju dela, nikada zapravo ne biva poništeno. Na taj način Taso gradi napetost i dodatno dinamizuje radnju, istovremeno nudeći i novu definiciju greha. U prvi plan izbija takozvani *bifrontismo spirituale*, odnosno princip dvostrukog kodiranja oličenog u psihološkoj i ideološkoj podvojenosti, karakterističnoj za Tasov tekst, gde sučeljene kategorije dobra i zla, rigorozne teološkičnosti protivreformacije i slobodnog renesansnog laicizma lako mogu zameniti mesta, te tako hedonizam, samopotvrđivanje i mogućnost upravljana vlastitom sudbinom, za kojima se oseća snažna nostalgija u Tasovom tekstu, biva sučeljen s ortodoksnim, čvrstim verskim načelima (Zatti 2000: 184). Stoga se svakako može govoriti i o trostrukom sučeljavanju različitih poetskih principa – klasičnog, srednjovekovnog i renesansnog. Dok je prvi zastupljen u formalnoj ravni dela, a drugi predstavljen nizom snažnih slika i retorskih postupaka preuzetih od Dantea (opisi paklenih sila i sl.), ili, pak, petrarkističke provenijencije (opisi čarobnice Armide, ratnice Klorinde i sl.), treći, ariostovski princip postaje možda i najznakovitiji. Budući da podrazumeva otvorenost i manipulativnost formalnog ustrojstva i tematskih sadržaja dela, nužno mu se sučeljava nova protivreformacijska poetika *hrišćanskog začudnog*, koja zatvorenom, čvrstom formom i uzvišenim stilom jeste jedina prikladna da se opeva uzvišena religiozna tematika.

Ukoliko antika insistira na visokom stilu, Dante na njegovoj apsolutnoj usklađenosti s materijom, renesansa na umerenom, srednjem stilu naracije prikladne ljubavnim sadržajima, Taso će, još od inicijalne invokacije muzi, novim poetskim načelima pokušati da prilagodi dva suprotstavljena modela – epski i lirski, prilagođavajući ih, međutim, izrazito visokom stilu. Zbog toga podvojenost kodova još više dolazi do izražaja, budući da likovi postaju naročito retorizovani i registarski izjednačeni. Stoga demonski elementi često postaju primamljivi i zamamni, jer bivaju predstavljeni kao izazovi prepuštanju čulima i vlastitoj „ljudskoj prirodi“. Tako uvođenje na scenu lika lepe Armide za Tasa predstavlja

retorski podjednako kompleksan poduhvat, kao što je Danteu to opis Judeke. Jednako Danteu, invokaciju kojom najavljuje početak retorski najzahtevnijeg dela teksta smešta na sredinu epizode demonskog sabora, pre Armidinog pojavljivanja:

*Ma di' tu, Musa, come i primi danni
mandassero a i cristiani e di quai parti;
tu 'l sai, e di tant'opra a noi sí lunge
dehil aura di fama a pena giunge,
Gl, IV, 19, 5–8.¹⁵⁵*

Gradeći prvi deo epizode na Vergilijevom i Danteovom epskom modelu predstavljenom u liku Plutona/Sotone, a drugi deo, u kojem na scenu stupa zanosna čarobnica Armida, kadra da kod krstaša otkrije njihovu „ljudsku prirodu“¹⁵⁶ i lako ih udalji od „svetog poduhvata“, na lirskom petrarkističkom, pesnik se zapravo služi istim retorskim postupkom preuzetim od Dantea, kao što je to slučaj i u prethodnim zazivanjima. Invokacija koja zauzima poslednja četiri stiha oktave stoga je brza, imperativna i direktna, usmerena isključivo da se napravi kratka stanka u naraciji kako bi se dodatno istakla odvojenost dva suprotna modela i iznova pridobila pažnja publike, pre upuštanja u mračnu ljubavnu tematiku. Ujedno, ovom sažetom invokacijom autor pravi i finalni otklon od Danteovog teksta i njegove predstave Lucifera, budući da retorska struktura pevanja biva u potpunosti poremećena. Detaljni opis Sotoninog delanja na demonskom saboru, izrazito retorizovan i građen prema svim pravilima sudske podsticajne besede, umesto da otpočne, biva završen zazivanjem muze. Na taj način opis predvodnika sila pakla namesto da postane centralna epizoda pevanja, zapravo figurira kao protaza i uvod u opis Armide, čime

¹⁵⁵ „Ali reci ti, Muzo, kako prvu štetu / naneše hrišćanima i u čemu; / ti znaš, al' od tolikih davnih dela do nas / tek slabi sjaj slave mukom dopire“, IV, 19, 5–8.

¹⁵⁶ „Il Tasso non si cura tanto di mettere a fuoco le attrattive fisiche di Armida, ma concentra la sua attenzione sullo sforzo dell'occhio per penetrarne l'intima natura. Puntando a rappresentare il processo stesso della conoscenza piuttosto che un certo oggetto conosciuto, egli si vale di un linguaggio di derivazione mistica. La descrizione del pensiero amoroso come un raggio che penetra la materia senza scalfirla, si appropria infatti di una metafora tradizionalmente impiegata per significare l'esperienza ineffabile di Dio. [...] Una scena di desiderio brutalmente sensuale è sublimata quasi al rango di un atto mistico“, Zatti 1983: 192.

se ne samo potvrđuje izrazito negativno poimanje ljubavi u Tasovom delu, već ujedno i ravnopravna zastupljenost lirskog modela, ako ne i preimućstvo.

Sličnom postupku Taso će pribеći i u invokaciji iz VI pevanja *Oslobođenog Jerusalima*:

*Or qui, Musa, rinforza in me la voce,
e furor pari a quel furor m'inspira,
sí che non sian de l'opre indegni i carmi
ed esprima il mio canto il suon de l'armi,
Gl. VI, 39, 5–8.¹⁵⁷*

Smeštajući zazivanje usred jedne od najdinamičnijih epizoda dela – dvoboja dvojice gotovo najvećih boraca, te ujedno i predstavnika suprotstavljenih ratničkih modela, Arganta i Tankredija – pesnik njime pravi naglu i neočekivanu pauzu u pripovedanju kako bi se u formi indirektnog toposa neizrecivosti obratio muzama za pomoć. Pri tome, on se iznova ugleda na Dantea usvajajući njegov retorski postupak iz protaze XXXII pevanja *Pakla*, menjajući, međutim, njegovo formalno ustrojstvo kao što čini i u IV pevanju *Oslobođenog Jerusalima*. Taso zaziva muzu kako bi njegovi stihovi postali dostojni predstojeće tematike („[...] sí che non sian de l'opre indegni i carmi / ed esprima il mio canto il suon de l'armi“, 39,7–8), međutim, invokacija neće biti očekivano smeštena na početak pevanja, pre opisa surovog Arganta,¹⁵⁸ niti pred sam dvoboj koji predstavlja konkretnu primenu epskog modela, već je smešta unutar izuzetno dinamične scene okršaja, kad ratnici, spremni za napad, već zauzmu borbeni položaj. Tako će Taso ovom invokacijom u najnapetijem i najneizvesnijem trenutku prekinuti naraciju da bi joj se već nakon četiri stiha iznova vratio, te će ovo kratko zazivanje, poput onog Danteovog, formalno imati funkciju svojevrsnog uvoda u značajnu mikro-celinu teksta, odnosno u prvi veliki dvoboj u delu. Na taj način, stanaka u pripovedanju učiniće radnju još napetijom i dinamičnijom, što se dodatno

¹⁵⁷ „Ovde, o Muzo, glas moj sad osnaži, / udahni bes mi jednak besu tome, / da ne budu mi stihovi dela nedostojni / i da izrazi poj moj zvuk oružja“, VI, 39, 5–8.

¹⁵⁸ Više o liku Arganta u: Chiappelli, Fredi. *Il conoscitore del caos : una vis abdita nel linguaggio tassesco*. Roma: Bulzoni, 1981; Foltran, Daniela. «Dalla Liberata alla Conquistata: intertestualità virgiliana e omerica nel personaggio di Argante». *Studi tassiani*. Bergamo: Centro di studi tassiani, 2008; Pignatti, Franco. «Le morti di Argante e Solimano». *Sylva*. Roma: Bulzoni, 2002.

potvrđuje direktnom formom invokacije i korišćenjem termina „muza“,¹⁵⁹ za razliku od Danteovog indirektnog imperativa i apelativne perifraze. Ujedno, progovarajući o vlastitoj pesničkoj veštini traženjem božanske epske inspiracije, autor iznova najavljuje predstojeće mešanje lirskog modela u izrazito epsku epizodu, što se ubrzo potvrđuje uvođenjem lika Klorinde,¹⁶⁰ predstavljene nizom petrarkističkih motiva, kao što je to bio slučaj i pri opisu Armide. Imajući u vidu da pevanje biva otvoreno opisom Arganta koji bez svake sumnje zastupa epski model, te da mu biva suprostavljen lik nežne Erminije u kojem je oličen onaj lirski, uslediće posve neobičan retorski poduhvat predstavljanja gospe-ratnice. Pri tome, u njenom opisu dva suprostavljena modela neće se objediniti, budući da Klorinda tokom dela suštinski ne prolazi kroz osobiti preobražaj, te nikada ne napušta inicijalnu autorovu postavku prema kojoj biva pojmljena isključivo kao ratnica. Stoga elementi lirske tradicije u tekstu funkcionišu kao svojevrsan *additio* i ostaju usko vezani za opise njenog fizičkog izgleda („*chiome dorate al vento sparse*“, „*bianco collo*“, „*biondi crini*“, „*alta sembianza*“ i sl.). Ova invokacija ujedno predstavlja i poslednju epizodu *Oslobođenog Jerusalima* u kojoj Taso obrazlaže vlastita poetska načela, s obzirom da je invokacija iz XVII pevanja znatno linearnije forme i strukture:

¹⁵⁹ Valjalo bi primetiti Tasovu doslednost u određenim strukturalnim segmentima invokacija. Izuzev prve, najspecifičnije i najznačajnije u svakom pogledu, koja se proteže kroz čak dve oktave i predstavlja sastavi deo formule *proemio*, ostale tri uvek će zauzimati poslednja četiri stiha u oktavi i predstavljajući najčešće povod autoru da progovori o vlastitim poetskim načelima. Takođe, Tasova zazivanja uvek će biti direktna, imperativna i/ili vokativna, i dosledno će koristiti termin „muza“, bez obzira na konotativnu funkciju pomenutog termina. Kod Dantea samo postojanje gradacijskog niza koji podrazumeva klimaks kako u dužini zazivanja, tako i u nadograđivanju i menjanju njegove funkcije i značenja, svedoči o tome kako pesnik neprestano prilagođava forme, stilove i sadržaje novom i drugačijem kulturološko-poetskom miljeu. Kod Tasa ta gradacijska struktura ne postoji budući da on, sledeći dosledno Danteov postupak, već na samom početku jasno određuje novu strukturu i funkciju klasične figure ostajući joj veran do kraja dela.

¹⁶⁰ Više o liku Klorinde u: Coppola, Cecilia. *Le donne del Tasso: guerriere, maghe, eroine*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1999; Giampieri, Giampiero. *Il battesimo di Clorinda: eros e religiosità in Torquato Tasso*. Fucecchio: Edizioni dell'Erba, 1995; Ballerini, Carlo. *Il blocco della guerra e il suo dissolversi nella Gerusalemme liberata*. Bologna: Patron, 1979; Patane Ceccantini, Rosaria. *Il motivo del locus amoenus nell' 'Orlando furioso' e nella 'Gerusalemme liberata'*. Lausanne: Universite de Lausanne, 1993; Zatti, Sergio. *L' uniforme cristiano e il multiforme pagano*. Milano: Il Saggiatore, 1983.

*Musa, quale stagione e qual là fosse
stato di cose or tu mi reca a mente:
qual arme il grande imperator, quai posse,
qual serva avesse e qual compagna gente,
quando del Mezzogiorno in guerra mosse
le forze e i regi e l'ultimo
Oriente; tu sol le schiere e i duci e sotto l'arme
mezzo il mondo raccolto, or puoi dettarme,
Gl, XVII, 3.¹⁶¹*

Ona predstvalja stanku u naraciji kako bi se napravio uvod u dugi segment opisa egipatske vojske, retorski ustrojen poput smotre hrišćanskih četa s početka dela. Stoga, funkcionalno, ovo zazivanje klasična je invokacija namenjena manipulisanju pažnjom publike i njenom pripremanju za predstojeću dugu naraciju.

Time se ujedno zatvara i davno započeti proces prilagođavanja klasičnog retorskog oblika zazivanja muza novim poetskim načelima. U Tasovom delu funkcije invokacije bivaju proširene do samih granica figure s obzirom da istovremeno služe tome i da se uvedu novi tematski sadržaji, i da se utiče na pažnju publike. Na taj način invokacija postaje pesniku svojevrsni okvir unutar kojega, uspostavljajući specifičan odnos prema ranijoj tradiciji, progovara o vlastitim poetskim stanovištima, potvrđujući ih na konkretnom tekstu.

¹⁶¹ „Muzo, koje doba, stanje koje tamo / beše, sad mi u sećanje dozovi: / kakvo oružije silni car imaše, kakve četa behu mu moći, / ko podanik, ko saveznik mu beše, / kad s Juga u boj diže / snage i kraljeve i daleki Istok; / Samo ti mi možeš čete i vođe njihove i pod oružjem / pola sveta okupljenog izreći“, XVII, 3.

10. *Captatio benevolentiae*

10.1. Retorski model *captatio benevolentiae* od antike do srednjeg veka

Sazdan na apostrofičkom, manipulativno-emfatičkom modelu koji leži u osnovi postupka *filofronesi*,¹⁶² retorski postupak *captatio benevolentiae* osobito je prikladan za privlačenje, zadržavanje i usmeravanje pažnje publike zarad pridobijanja njene naklonosti. Stoga, poput figure *invocatio*, postaje izuzetno primeren visokom stilsko-jezičkom registru, te ujedno i uzvišenoj književnosti. *Captatio benevolentiae*, u svojoj osnovnoj strukturi i funkciji, ponajviše su koristili antički besednici u kontekstu sudnice gde je, primenom klasičnog modela *argumentatio* aristotelovskog tipa u svojstvu čiste dijalektičke vežbe, neophodno uticati kako na pažnju, tako i na emocije publike, naročito one do tada nenaklonjene govorniku. Za ovim postupkom posećaće veoma često, na početku diskursa,¹⁶³ pri otvaranju važnijih tema, ili uvođenju novog argumenta, ili na kraju besede, u finalnoj formi *conclusio* (završna reč na sudu), dok će se neretko nailaziti i na primere čitavih beseda izgrađenih u formi *captatio benevolentiae*.

Tokom srednjeg veka, prodorom hrišćanstva u klasični svet dolazi do prilagođavanja antičke retorike novoj kulturnoj paradigmi, propovedi i takozvanoj antiretorici jevanđelističkog diskursa *sermo humilis* (Garavelli 2008: 39), usled čega se

¹⁶² *Filofronesi* je postupak odobrovoljavanja sagovornika, naročito ukoliko je govornik odranije u lošim odnosima s njim. U procesu izgradnje ovog postupka, apostofu neretko slede i druge stilske figure poput retorskog pitanja, epifoneme (logičke figure zatvaranja besede), hiperbole, idoloipeje (figure u kojoj je govornik duh ili mrtvac), metafore, litote, antiteze i sl. Međutim, iako literatura navodi pomenute figure kao komplementarne apostrofi, naročito u postupku *captatio benevolentiae*, valjalo bi skrenuti pažnju kako neke od njih imaju veoma slične funkcije apostrofi (hiperbola, litota i sl.), dok se druge čak mogu smatrati podvrstom apostrofe (retorsko pitanje, idoloipeja, epifonema i sl.). Stoga se još jednom nameće mišljenje kako je u biti svaki *captatio benevolentiae* zapravo postupak izgrađen u potpunosti na apostrofičnoj osnovi. Više u: Garavelli, Bice Mortara. *Manuale di retorica*. Roma: Bompiani, 2003; Arduini, Stefano e Matteo Damiani. *Dizionario di retorica*. Covilhã: Livros LabCom, 2010; Sloane, Thomas O. *Encyclopedia of rhetoric*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

¹⁶³ „Etsi vereor, iudices, ne turpe sit pro fortissimo viro dicere incipientem timere, minimeque deceat, cum T. Annius ipse magis de rei publicae salute quam de sua perturbetur, me ad eius causam parem animi magnitudinem adferre non posse, tamen haec novi iudici nova forma terret oculos, qui, quocumque inciderunt, consuetudinem fori et pristinum morem iudiciorum requirunt [...] Quam ob rem illa arma, centuriones, cohortes non periculum nobis, sed praesidium denuntiant; neque solum ut quieto, sed etiam ut magno animo simus hortantur; neque auxilium modo defensionis meae, verum etiam silentium pollicentur“, Cicero, *Pro Milone*, I, 1-3.

besedništvo razdvaja iz *artes dictamini* (Murphy 1983: 42). Besedništvo nastavlja svoj život, u manje ili više izmenjenoj formi, na sudu, ali i u okviru papske kurije, dok se *artes dictamini* ograničavaju pre svega na *elocutio*, postajući tako sve više sinonim za učenje o stilu, u stihu i prozi. Zanimljivo je što *captatio benevolentiae* nalazi svoje mesto kako u jednoj, tako i u drugoj sferi retorike. Iako prilagođen novim potrebama i funkcijama, te premda ustaljen u antičkoj sudskoj retorskoj praksi kao jedan od osnovnih postupaka,¹⁶⁴ *captatio benevolentiae* se već u ranom srednjovekovlju od retorske tehnike svodi na klasični topos (Garavelli 1988: 63) koji u formi *loci communes* biva inkorporiran unutar neke šire shematske celine. Najčešće se smešta u besednički *inventio*, u obliku klasičnog uvoda (*exordium*) koji, kada se javi potreba za pridobijanjem simpatija publike, ili destinataru dela, zadobija formu *insinuatio*, a koji se može javiti u dva vida: kao *principium* ili *insinuatio* u užem smislu. Prvi slučaj će biti kada govornik, odnosno autor, želi da skrene naročitu pažnju na samu tematiku dela i eksplicitno poziva publiku da obrati pažnju (*notare bene*), hvaleći istovremeno, ponekad i van svake mere, vrline sagovornika kome je *captatio* upućen. U drugom slučaju, autor će zanemariti činjenice koje mu nisu u interesu i usmeriti pažnju publike na one koje mu idu na ruku, ostajući namerno nedorečen. Stoga je sasvim izvesno da će *captatio benevolentiae* uvek imati primarnu poziciju pri otvaranju diskursa, odnosno, da će biti smešten u *incipit* ili enkomijastičku posvetu,¹⁶⁵ pa tako postati neizostavni deo uvodne formule *proemio* u viteškim romanima. Budući da je u kasnom srednjovekovlju u opticaju više retorskih priručnika koji se revnosno koriste u školama *artes dictaminis* i koji se detaljno bave tehnikama ubeđivanja, ali i ustaljenim mestima u

¹⁶⁴ „Cum igitur accepta causa et genere cognito rem tractare coepi, nihil prius constituo, quam quid sit illud, quo mihi sit referenda omnis illa oratio, quae sit propria quaestionis et iudici; deinde illa duo diligentissime considero, quorum alterum commendationem habet nostram aut eorum, quos defendimus, alterum est accommodatum ad eorum animos, apud quos dicimus, ad id, quod volumus, commovendos. Ita omnis ratio dicendi tribus ad persuadendum rebus est nixa: ut probemus vera esse, quae defendimus; ut conciliemus eos nobis, qui audiunt; ut animos eorum ad quemcumque causa postulabit motum, vocemus“, Cicero 2014: 114-5.

¹⁶⁵ Iako još antička retorika smatra *captatio benevolentiae* neizostavnim činocem forme *inventio* svake valjane besede, on ipak može izostati ako govornik, odnosno autor, želi da uvede publiku u naraciju *in medias res*, odnosno bez okolišanja. U tom slučaju *captatio benevolentiae* najčešće biva zamenjena nekim drugim, sličnim retorskim sredstvom koje uvek ima za cilj pridobijanje pažnje i naklonosti publike. Najčešće je to upravo apostofa u užem smislu, kojom se namah pridobija pažnja i ujedno izaziva jaka katarzička reakcija. Čuven je primer uvoda Ciceronovog prvog govora protiv Katiline koji počinje upravo jednom takvom apostrofom kojom se autor ne obraća senatu pred kojim govori, već direktno Katilini: „Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?“ (Cicero 1996: 12).

književnosti. Svakako će se dotaći i problematike toposa, a naročito toposa učtivog otpozdravljanja u kojem forma *captatio benevolentiae* zadobija novu i nesvakidašnju funkciju. Kako je Dante gotovo izvesno bio u dodiru s najmanje jednim od pomenutih priručnika, ne čudi što usvaja *captatio benevolentiae* kao prikladnu formulu za građene teksta *Komedije*. Primetno je, takođe, da je *Komedija* jedino Danteovo delo u kojem se ovaj postupak ponavlja više puta u različitim funkcijama. Najveći broj primera svakako se nalazi u *Paklu* (gotovo dve trećine), nekoliko u *Čistilištu*,¹⁶⁶ dok je u *Raju* apsolutno odsutan pomenuti model. To u biti posve odgovara materiji *Raja*: dušama u „carstvu blaženom“ postupak *captatio benevolentiae* postaje neshvatljiv i nadasve neostvariv, s obzirom da su već zavredele božansku milost, te da im veće dobro od toga nije niti moguće zaželeli (Tateo 1995: 27), niti bi, pak, Dante-putnik mogao učiniti išta za njih.

10.2. *Captatio benevolentiae* u Danteovoj *Komediji*

S obzirom da postupak *captatio benevolentiae* ima prevashodno željnu funkciju, najveći broj primera, zapravo, predstavlja formulu za otpočinjanie dijaloga kojim će Vergilije, odnosno Dante, ili određeni grešnici, pokušati da navedu sagovornika na priču („Ma dilli chi tu fosti, sì che 'n vece/ d'algun'ammenda tua fama rinfreschi/ nel mondo sù, dove tornar li lece“, *If. XIII*, 52-4;¹⁶⁷ „E se di voi alcun nel mondo riede, / conforti la memoria mia, che giace / ancor del colpo che 'nvidia le diede“, *If. XIII*, 76-8;¹⁶⁸ „O voi che siete due dentro ad un foco, / s'io meritai di voi mentre ch'io vissi, / s'io meritai di voi assai o poco / quando nel mondo li alti versi scrissi, / non vi movete; ma l'un di voi dica /dove, per lui, perduto a morir gissi“, *If. XXVI*, 79-84¹⁶⁹ i sl.). Takođe, već na prvi pogled se uočava ono što je zajedničko svim pomenutim primerima, odnosno činjenica da se smeštaju

¹⁶⁶ Prema F. Tateu (1995: 11), forma *captatio benevolentiae* kod Dantea odražava strukturu se + konjektiv, koja može biti dodatno pojačana uzvikom „deh“. Međutim, primetno je i odstupanje od ove forme, te bi se pre moglo govoriti o najčešće zastupljenom, ali ne i jedinom prisutnom modelu.

¹⁶⁷ „Al' sad nam nešto ispričaj o sebi / [...] jer on će natrag gore, / gdje spomen će obnovit za to tebi“, *P. XIII*, 52-4.

¹⁶⁸ „Ako tko od vas opet na svijet ode, / neka oživi moje ime palo / što još te spletke zavisti mu škode“, *P. XIII*, 76-8.

¹⁶⁹ „Vi, što u jednom plamenu ste oba, / zadužih li vas malo ili teže / još prije moga polaska do groba, // kad visok spjev mi duh stvarati preže, / stan'te, nek jedan priča kud je luto, / i gdje je smrti upao u mreže“, *P. XXVI*, 79-84.

u takozvanim „ključnim pevanjima“ *Komedije*, onima povišene emfaze i intenziteta dramske radnje, te neretko srećemo i po nekoliko njih unutar istog pevanja.¹⁷⁰ Na taj način ona više nisu puke okamenjene forme učtivog obraćanja, već doprinose karakterizaciji egzemplarnih ličnosti prema kojima Dante, i pored položaja u onozemaljskom svetu, neretko oseća veliko poštovanje.

Na prvi ovakav primer *captatio benevolentiae* nailazimo već na samom početku *Komedije*, u II pevanju *Pakla*. Ovo pevanje obiluje izrazito zvučnim apostrofama, neretko pojačanim uzvikom *O*, koje se prepliću s nagomilanim retorskim pitanjima i uzdižu emfazu pevanja, kao i intenzitet dramske radnje. U ovom posve naglašenom pevanju, *captatio benevolentiae* zauzeće veoma istaknuto mesto u tekstu, odnosno, naćiće se na samoj sredini. Budući dvostruko označen, već iz samog njegovog položaja u tekstu, jasno se naslućuje da ga izgovara izuzetno važan lik, a da je reč o Beatrice potvrdiće se, nešto kasnije, i eksplicitno. Nakon što Dante posumnja u sebe, Vergilije, koji tek što u I prevanju biva uveden u tekst, te označen kao Danteov *auctor*, pokušaće rečima da obodri Dantea i otpoćeće govor koji će zauzeti gotovo čitavo pevanje (*If*, II, 43-124). Pri građenju ove duge *suasoria*,¹⁷¹ Dante-pisac koristiće se postupcima karakterističnim za grčku tragediju, koji će mu, osim održavanja čvrstog jedinstva mesta i vremena, omogućiti i izbegavanje monotone digresije oživljavanjem i dodatnim dinamiziranjem teksta. Koristeći klasični *rthesis*, Vergilijevo pripovedanje imaće odlike klasične formule *agon logon*, pošto Dante-pisac vrši

¹⁷⁰ Razloga za to je više. U slučaju XIII pevanja koje je, gotovo u potpunosti, posvećeno liku Pjera dela Vinje, upravo će njegova karakteristična funkcija, odnosno, činjenica da je za života bio veliki notar na dvoru Fridriha II, a samim time i vrsni retor, usloviti ubotrebu jednog, paklu nespecifičnog jezika, veoma uzvišenog i snažno retorizovanog, te s toga ne čudi što se *captatio benevolentiae*, okamenjen u formi učtivog obraćanja, nalazi na početku (ili kraju) gotovo svakog dijaloga u pevanju. Slična pojava uočava se i u XXVI pevanju, okarakterisanom takođe svojstvenim uzvišenim jezikom kojim će se služiti Odisej, specifičnim toliko da Dante-putnik u potpunosti biva isključen iz dijaloga, koji preuzima Vergilije. U XXXII-III pevanjima, to nije slučaj. S obzirom na mesto u kojem se Dante-putnik nalazi, odnosno gotovo na samom dnu pakla gde su kažnjeni izdajnici, nikakvo korišćenje uzvišenih stilskih postupaka u cilju veličanja određene ličnosti nije, niti može biti moguće, te će stoga i Danteov *captatio benevolentiae* najčešće biti prevarne prirode.

¹⁷¹ Retorska vežba *suasoria* za primarnu funkciju ima građenje solilokvija u kojem govornik preuzima na sebe ulogu određene (veoma često istorijske) ličnosti, te razmatra na koji način bi ona postupila u specifičnoj situaciji. Ovoj vrsti vežbe naročito su skloni rimski retori, a nadalje Ovidije koji, barem po formalnom ustrojstvu besede, svakako predstavlja uzor Danteu-piscu. Takođe, s obzirom da *suasoria* i *controversia* predstavljaju dva vida modela *declamatio*, u antičkom Rimu smatrana su najznačajnijim vežbama kojima pristupaju samo oni studenti akademije koji su na samom kraju svog retorskog obrazovanja. Stoga Dante, odabirom ovog besedničkog modela, iznova pravi kontrast u odnosu na ambijent pripovedanja, odstupajući i na taj način od načela *convenientia*, aludirajući neprestano na nedostatke Vergilijeve retorske tehike, zbog čega on postaje vrsan, ali ne i najbolji retor u *Komediji*.

funkciju sudije (δικαστής), tim pre što se pevanje završava njegovim komentarom-presudom (ετυμηγορία). Takođe, budući da Vergilije pripoveda o događajima koji su se zbili izvan uskih okvira epizode susreta s Danteom-putnikom, on će ujedno preuzeti ulogu klasičnog glasnika (αγγελιαφόρος). Stoga povišena retorizovanost teksta usled velikog broja stilskih sredstava i besedničkih postupaka nimalo ne iznenađuje. Neobično je, pak, to što Dante u Vergilijev *rhesis* uvodi dijalog i stvara na taj način, u okvirima makro-teksta, manju tekstualnu celinu, mikro-tekst, formom umnogome nalik kratkoj priči ili noveli kojom dinamizuje radnju, izazivajući snažnu katarzu već na samom početku dela. Ujedno, čitava epizoda postaje veoma lirična, obojena nežnim, prigušenim tonovima svojstvenim molitvi, pisana uzvišenim, pročišćenim stilom koji je sasvim u skladu s likom blažene gospe uvedene u tekst već na početku pevanja.

Na samom početku besede, nakon kratkog predstavljanja Limba,¹⁷² gde je prema zakonu odmazde i sam smešten, Vergilije upravo opisom blažene gospe¹⁷³ i njenog spuštanja u pakao pravi prvi veliki kontrast u delu, smeštajući u kontrapoziciju svetost¹⁷⁴ (komparativno dovedenu u simboličnu vezu sa zvezdama) i Limb, čime se po prvi put u tekstu formalno odstupa od načela *convenientia*:

*Io ero tra color che son sospesi,
e donna mi chiamò beata e bella,
tal che di comandare io la richiesi.*

*Lucevan li occhi suoi più che la stella;
e cominciommi a dir soave e piana,
con angelica voce, in sua favella,*

¹⁷² Više o Limbu u: Pompeati, Arturo. *Il canto 4. dell'Inferno*. Firenze: Le Monnier, 1964; Oxilia, Adolfo. «Il canto del limbo». *Lecture dell'Inferno*. Milano: Pro cultura, 1963; Forti, Fiorenzo. *Il Limbo dantesco e i megalopsicoi dell'etica nicomachea*. Milano: Ricciardi, 1965; Sacchetto, Aleardo. «Il canto IV dell'Inferno». *Nuove letture dantesche*. Firenze: Le Monnier, 1966; Padoan, Giorgio. «Il Limbo dantesco». *Lecture Classensi 3*. Ravenna: Longo, 1970; Rossi, Luca Carlo. «Canto IV. Autoincoronazione poetica nel limbo». In *Cento canti per cento anni*. A cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi. Roma: Salerno, 2013.

¹⁷³ Gospa biva opisana čitavim nizom stilnovističkih elemenata, a i elemenata iz provansalske poezije: *bella, comandare la richiesi, lucevan li occhi, stella, soave, piana, angelica*, te se stoga već iz samog opisa može naslutiti o kome je reč, iako se formalno predstavlja kasnije („Io son Beatrice“), dok će se u daljem tekstu sve više otkrivati novi Beatričini atributi.

¹⁷⁴ Valjalo bi imati na umu da će upravo snagom pogleda Beatriče voditi Dantea kroz *Raj*.

*If, II, 52-7.*¹⁷⁵

Odmah potom uvodi gospin govor koji će, i pored tona molitve, zapravo biti predstavljen, poput onog Vergilijevog, u formi klasične *suasoria*, zaključene figurom *captatio benevolentiae*. *Suasoria* se otvara snažnom apostrofom, pojačanom zvučnim vokalom *O*, koja umnogome podseća na biblijska zazivanja, te će, u formi antičke *auguria*, prva tercina za cilj imati da autor iskaže poštovanje i hvalu Vergiliju:

*O anima cortese mantoana,
di cui la fama ancor nel mondo dura,
e durerà quanto 'l mondo lontana,
If, II, 58-60.*¹⁷⁶

Nakon uvoda kojim prvenstveno odobrovoljava sagovornika pridobijajući njegovu pažnju i naklonost, u naredne dve tercine pesnik će jasno i sažeto izneti srž problema:

*[...] l'amico mio, e non de la ventura,
ne la diserta spiaggia è impedito
sì nel cammin, che volt'è per paura;

e temo che non sia già sì smarrito,
ch'io mi sia tardi al soccorso levata,
per quel ch'i' ho di lui nel cielo udito,
If, II, 61-6.*¹⁷⁷

¹⁷⁵ „S onima bijah što im nema kamo, / kad blažene čuh glas i lijepe žene, / takve da željah služiti joj samo. // Od zvijezda jače sjale su joj zjene; / anđelskim glasom, nježna sva i draga, / u svom govoru prozbori spram mene“, *P, II, 52-7.*

¹⁷⁶ „O mantovanska dušo svakom blaga, / što glas ti svuda traje još i neće / potamneti dok svijetu bude traga“, *P, II, 58-60.*

¹⁷⁷ „[...] moj prijatelj, al' ne prijatelj sreće, / do zapreka u pustu stiže kraju, / tako da natrag od straha već kreće, // i, strah me, tako luta u očaju / da kasno stiže moja pomoć spora, / po onome što o njem čuh u raj“, *P, II, 61-6.*

Prvi deo govora završava se imperativnom molbom u kojoj autor iznova ističe sve pozitivne karakteristike Vergilija, oličene u vrednosti njegovog dela. Pažnju skreće s njegove osude na pakao, ne bi li i na taj način dodatno osigurao blagonaklonost sagovornika, dok govornica istovremeno priprema prostor za predstojeći *captatio benevolentiae* pozivanjem na vlastiti autoritet:

*Or movi, e con la tua parola ornata
e con ciò c'ha mestieri al suo campare
l'aiuta, sì ch'i' ne sia consolata,
If, II, 67-9.¹⁷⁸*

Poslednjim stihom čitaoci se lagano uvode u veštu sudsku tehniku osmišljenu tako da se, s jedne strane, sagovornik neprestano podseća na nepovoljnu vlastitu poziciju, dok, sa druge, na važnost samog besednika i dobrobit koju on može doneti. Zaokupivši u potpunosti sagovornikovu pažnju i držeći ga u neizvesnosti do samog kraja besede, gospa ne ostavlja Vergiliju prostora za sumnju, niti za postavljanje dodanih pitanja. Ona odmah nastavlja s daljim zbornjem formalno se predstavljajući, potvrđujući tako nagoveštaj o svom identitetu koji se naslućuje od prvih Vergilijevih reči:

*I' son Beatrice che ti faccio andare;
vegno del loco ove tornar disio;
amor mi mosse, che mi fa parlare,
If, II, 70-2.¹⁷⁹*

Ukazujući na svoju poziciju u Empireju („loco ove tornar disio“), ali i navodeći ljubav za razlog svog delanja („amor mi mosse“), ona u samo dva stiha iznosi poslednji, najснаžniji argument kojim zatvara svoj *captatio*, ali i čitavu besedu: „Quando sarò dinanzi

¹⁷⁸ „Sad pođi, pa mu snagom svoga zbora / i svim pomoz da ne trpi štete, / da utjehe i meni dođe hora“, *P*, II, 77-9.

¹⁷⁹ „Ja sam Beatrice što ti dajem svjete; / sa mjesta dođoh kud težim ponovo, / iz mene zbori ljubav što me krete“, *P*, II, 70-72.

al signor mio, / di te mi loderò sovente a lui“, *If*, II, 73-4.¹⁸⁰ Bez dugih govora o razlozima i načinima na koje valja učiniti nešto svojstvenih rimskim besedama, bez opširnog ubeđivanja karakterističnog za grčke govore ili propovedanja u srednjovekovlju, u nepune dve tercine i samo tri retorske figure Beatriče će pred Vergilija izneti ponudu koju će on bespogovorno prihvatiti.

Međutim, iako formalno *captatio benevolentiae*, Beatričin govor sadržajno umnogome prevazilazi okvire retorske forme, nagoveštavajući nove filozofsko-teološke koncepte o kojima će biti reči dalje u tekstu. Progovarajući o opravdanosti i predodređenosti Danteovog putovanja, gospa će istovremeno predstaviti dva suprostavljena koncepta ljubavi - one dvorske (*amor cortese*) i one hrišćanske (*amor divino*). Beatriče, koja oličava ne samo Božju, univerzalnu ljubav i *charitas* koje blažena duša oseća prema verujućem, već i *amor cortese*, po prvi put u tekstu *Komedije* izreći će reč „ljubav“,¹⁸¹ sa svim implikacijama koje ovaj termin u sebi objedinjuje (*Pg*, XXXI, 49-57).¹⁸² Stoga ona koja voli, koju to što voli pokreće i koja je ljubav, zapravo predstavlja krajni kontrast mestu gde je svako kretanje ograničeno nepokretnom konačnošću, a svaki osećaj izvitoperen i ukaljan grehom. Na samom ulazu u carstvo davnašnjeg lučonoše negiranog samim sobom, i ona će postati lučonoša u poređenju s kojim će Luciferovo sagrešenje i kazna biti još suroviji i strašniji. Više je nego jasno da takva anđeoska gospa (ili gospa-anđeo),

¹⁸⁰ „Pred lice kad se vratim gospodarovo, / hvalit ću često pred njim čine tvoje“, *P*, II, 73-4.

¹⁸¹ Prethodno se, u uvodu *Komedije*, odnosno u I pevanju, reč *amor* simbolično navodi 3 puta: u prvom slučaju u okviru metafore za Boga (*amor divino*, *If*, I, 39) otelotvoreći osnovnu postavku hrišćanstva da je najuzvišenija ljubav zapravo ona samilosna koju Bog gaji prema svojim stvorenjima, odnosno premisu da je sam Bog ljubav (*Bibl.* I 4 16: „Bog je ljubav, i koji stoji u ljubavi, u Bogu stoji i Bog u njemu stoji“ /// „Dio è amore; chi sta nell’amore dimora in Dio e Dio dimora in lui“). Potom se navodi kao primer idejne, apstraktne ljubavi, prema Vergilijevom delu („[...] ‘l lungo studio e ‘l grande amore / che m’ha fatto cercar lo tuo volume“, *If*, I, 83-4 /// „[...] nagradi ljubav koju za te gojih / i koja tvoj m spjev u ruke dava“, *P*, I, 83-4), a poslednji put unutar propočanstva o hrtu („sapienza, amore e virtute“, *If*, I, 104 /// „mudrost, ljubav, krepost“) gde biva predstavljena kao metafora za jedno lice Svetog Trojstva, odnosno za Svetog duha („sapienza, amore e virtute“ // „Il Figlio, lo Spirito Santo, il Padre“, III, 5-6. /// „mudrost, ljubav, krepost“ // „Sin, Sveti duh, Otac“).

¹⁸² Detaljnije o koncepciji ljubavi u Danteovim delima u: Desideri, Massimo. *Dante e le "donne d'amore"*. Roma: Società Editrice Dante Alighieri, 2016; Lia, Pierluigi. *Poetica dell'amore e conversione: considerazioni teologiche sulla lingua della Commedia di Dante*. Firenze: L. S. Olschki, 2015; Ambrogio, Livio, a c. *Dante poeta e italiano: "legato con amore in un volume"*. Roma: Salerno, 2011; Musa, Mark. *Aspetti d'amore: dalla Vita nuova alla Commedia*. Ospedaletto: Pacini, 1991; Di Giovanni, Alberto. *La filosofia dell'amore nelle opere di Dante*. Roma: Abete, 1967; Resta, Raffaele. *Dante e la filosofia dell'amore*. Bologna: Zanichelli, 1935; Tateo, Francesco. *Per dire d'amore: reimpiego della retorica antica da Dante agli arcadi*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1995; Pulega, Andrea. *Amore cortese e modelli teologici*. Milano: Jaca book, 1995.

realistična, a izrazito simbolična figura u tekstu, koja, premda potaknuta vlastitim htenjima, prevashodno ispunjava Božju zamisao, nema niti najmanje potrebe za bilo kakvim sredstvima ubeđivanja: na samu njenu pojavu Vergilije „želi služiti joj samo“ („di comandare la richiese“, *If*, II, 54), a nakon njenog govora to i potvrđuje emotivnom pohvalom u formi snažne apostrofe koja se proteže čak na dve tercine:

*O donna di virtù, sola per cui
l'umana spezie eccede ogne contento
di quel ciel c'ha minor li cerchi sui,
tanto m'aggrada il tuo comandamento,
che l'ubidir, se già fosse, m'è tardi;
più non t'è uo' ch'apirmi il tuo talento,
If, II, 76-81.¹⁸³*

Ona je donna „di virtù“, „fatta da Dio“, „sua mercé“, „loda di Dio vera“, „scienza rivelata“ i simbol teologije, njene zapovesti svi samovoljno ispunjavaju,¹⁸⁴ pa čak i Vergilije koji, budući ograničen svojom kulturnom-ideološkom tradicijom, ne može u potpunosti niti pojmiti njenu pojavu, niti razumeti značenje njenih reči, te moli za objašnjenje onako kako će neretko Dante-putnik moliti njega samoga:¹⁸⁵

¹⁸³ „Kreposna ženo, jedina zbog koje / od svih stvorenja ljudski rod je veći, / pod najmanjim što krugom neba stoje, // za nalog tvoj sam tako haran sreći / da najbrži bi posluh došo kasno, / i što god želiš dosta ti je reći“, *P*, II, 76-81.

¹⁸⁴ Više o liku Beatrice u: Desideri, Massimo. *Dante e le "donne d'amore"*. Roma: Società Editrice Dante Alighieri, 2016; Pazzaglia, Mario. *Il mito di Beatrice*. Bologna: Pàtron, 1998; Ferrante, Joan M. *Dantes Beatrice: priest of an androgynous God*. Binghamton: Center for medieval and early Renaissance studies, 1992; Picchio Simonelli, Maria, a c. *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea, 1290-1990: atti del Convegno internazionale, 10-14 dicembre 1990*. Firenze: Cadmo, 1994; D'Andria, Michele. *Beatrice simbolo della poesia con Dante dalla terra a Dio*. Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1979; Bosco, Umberto. «Il canto della processione [Pg XXIX]». *Dante vicino*. Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia, 1966.

¹⁸⁵ „Ma dimmi la cagion che non ti guardi / de lo scender qua giuso in questo centro / de l'ampio loco ove tornar tu ardi“, *If*, II, 82-4. /// „Al' kaži kako bez straha i lasno / siđe u ovo središte s visina / rajskih, kud opet natrag želiš strasno?“ *P*, II, 82-4.

*'Da che tu vuo' saver cotanto a dentro,
dirotti brevemente', mi rispuose,
'perch'io non temo di venir qua entro.*

*Temer si dee di sole quelle cose
c'hanno potenza di fare altrui male;
de l'altre no, ché non son paurose.*

*I' son fatta da Dio, sua mercé, tale,
che la vostra miseria non mi tange,
né fiamma d'esto incendio non m'assale.*

*Donna è gentil nel ciel che si compiangi
di questo 'mpedimento ov'io ti mando,
sì che duro giudicio là sù frange.*

*Questa chiese Lucia in suo dimando
e disse: 'Or ha bisogno il tuo fedele
di te, e io a te lo raccomando'.*

*Lucia, nimica di ciascun crudele,
si mosse, e venne al loco dov'i' era,
che mi sedea con l'antica Rachele.*

*Disse: 'Beatrice, loda di Dio vera,
ché, non soccorri quei che t'amò tanto,
ch'uscì per te de la volgare schiera?*

*non odi tu la pieta del suo pianto?
non vedi tu la morte che 'l combatte
su la fiumana ove 'l mar non ha vanto?'*

*Al mondo non fur mai persone ratte
a far lor pro o a fuggir lor danno,
com'io, dopo cotai parole fatte,*

*venni qua giù del mio beato scanno,
fidandomi del tuo parlare onesto,
ch'onora te e quei ch'udito l'hanno'.*

*Poscia che m'ebbe ragionato questo,
li occhi lucenti lagrimando volse;
per che mi fece del venir più presto;*

*e venni a te così com'ella volse;
d'inanzi a quella fiera ti levai
che del bel monte il corto andar ti tolse,*

If, II, 85-120.¹⁸⁶

¹⁸⁶ „Kad želiš' reče 'znati do tančina, / ne bojim zaći, sve do tih dubina. // Bojati se je one stvari samo / što ima moć da zlom nas kakvim mori, / od drugih zašto da se plašit damo? // A mene takvom bog milostiv stvori, / da nit sam vašoj na dohvat u bijedi, / nit za me plamen toga ognja gori. // U nebu žena plemenita sjedi / što žali smetnju, koju ti spomenuh, / i blaži stroge božje zapovijedi. // Do Lucije sa molbom ova krenu / i reče: 'Vjernog spomeni se svoga / koji te treba baš u ovom trenu'. // Ko protivnica svega okrutnoga / došavši k mjestu, sjedjeti gdje svikoh / s Rahelom drevnom, Lucija će stoga: // 'O Beatriče, prava božja diko, pomoz onom koji se istače / nad mnoštvom, jer te ljublaše toliko! // Ne čuješli ga gdje u jadu plače? / Zar ne vidiš gdje sa smrću se bori / na rijeci od koje more nije jače?' // Nema ga tko se tako brzim stvori / da steče sreću il' da zlu uteče, / ko ja što siđoh, kada čuh što zbori, // sa mjesta koje svatko blažen steče, / u skladne riječi uzdajuć se tvoje, / za tebe dične i svijet gdje ih reče'. // Kad svrši ovo objašnjenje svoje, / na stranu plačuć sjajne oči svede / i tim ubrza dolaženje moje. // I dođoh, evo, kako ona htjede: / zvijeri te oteh što ti na put pade, / kojim se pravce uz brijeg divni grede“, P, II, 85-120.

Postaje evidentno da gospin *captatio benevolentiae*, premda savršene formalne strukture, biva lišen persuazivnog elementa, te tako, umesto retorske, zadobija augurativnu funkciju, ujedno veoma važnu i za strukturu dela. Ukoliko se uzme u obzir da ona svoj govor otvara nedvosmislenom pohvalom Vergilija, koja se proteže kroz čitav prvi deo njegovog obraćanja, onda i povišena retorizovanost besede, izgrađene pomoću figura i postupaka svojstvenih rimskim govornicima, pa i samom Vergiliju, takođe ima funkciju želje. Vergilije postaje dvojako označen kao „altissimo poeta” i „gran oratore”, prvi put to čini Dante-putnik,¹⁸⁷ a sada i nesrazmerno važnija figura kakva je Beatriče. Svakako da ovakva pohvala nema ulogu pukog veličanja Vergilija kao vrsnog pesnika, već se njome istovremeno potvrđuje pesnikova kompetentnost vođe¹⁸⁸ i iznova opravdava njegovo hodočašće kroz onozemaljska carstva, a naročito kroz čistilište kojem ni u kom slučaju ne pripada. Stoga se, u isti mah, opravdava i Danteovo putovanje, odgovorom na njegovo prvobitno pitanje: „Ma io perché venirmi? o chi 'l concede?” („Al' ja da idem? Tko da vlast mi dade?” *P*, II, 31). Istovremeno, pomoću ustaljenog retorskog modela pridobijanja pažnje i naklonosti publike, pesnik u tekst uvodi hrišćanske elemente putem kojih neće samo objasniti način funkcionisanja onozemjaskih carstava, već na samom početku dela nudi i određene koncepcije, poput koncepcije ljubavi, čije će tradicionalno poimanje sučeliti s novom, hrišćanskom interpretacijom, olakšavajući njihovo razumevanje i prihvatanje.

Na potpuno drugačiji primer *captatio benevolentiae* nailazimo u XXVI pevanju *Pakla*, u slavnoj epizodi susreta s Odisejem. Nakon završetka triptiha o metamorfozama pri

¹⁸⁷ „Or se' tu quel Virgilio e quella fonte / che spandi di parlar sì largo fiume?”, / rispuos'io lui con vergognosa fonte. // 'O de li altri poeti onore e lume, / vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore / che m'ha fatto cercar lo tuo volume. // Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore, / tu se' solo colui da cu' io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore“, *If*, I, 79-87. // „Ta ti li si Vergilij, ono vrelo / gdje rječitosti ključa rijeka prava?’ odvratih prignuv zastiđeno čelo. // ‘Ti, što si svjetlost pjesnika i glava, / nagradi ljubav koju za te gojih / i koja tvoj mi spjev u ruke dava! // Ja poklonik sam remek-djela tvojih, / i lijepi stil, što na me pažnju svrnu, / samo iz djela tvojega usvojih““, *P*, I, 79-87.

¹⁸⁸ Pesnik se, kako je već naglašeno, potvrđuje kao vođa, iako se već ovde indirektno aludira ne njegovu nesavršenost uslovljenu ograničenjima svojsvene mu kulturno-ideološke tradicije, odnosno činjenice da je živio pre dolaska hrišćanstva. Ne samo da do kraja ne razume ulogu Beatriče i način na koji funkcionišu druga dva carstva (čistilište i raj), već pravi i prvu grešku (kojih će svakako kroz dalji tekst biti sve više) razumevajući njen *captatio* u doslovnom značenju, što se vidi pre svega iz radosnog tona njegovog odgovora, kao i po glagolu *aggradar*, s obzirom da on više nema prava na slobodnu volju i vlastiti izbor. Uz to, ne može se ne primetiti da izricanje hvale — manje je važno da li vrlini ili gospi (premda je verovatnija druga mogućnost) — umnogome biva obeleženo stilnovističkim atributima, te se lako dovodi u vezu s *Novim životom* (X, 2), predstavljajući tako najveću pohvalu koju pesnik može izreći, čime njegova omaška postaje još evidentnija.

susretu s firentinskim lopovima,¹⁸⁹ nadovezujući se na prethodno pevanje, Dante otpočinje XXVI zvučnom invektivom protiv Firenze, podižući na samom početku pevanja intenzitet i emfatičnost radnje i spuštajući ga, isto tako naglo samo nekoliko tercina kasnije, dugim opisom atmosfere i ambijenta u kojem su se Vergilije i Dante-putnik našli. Već i samo ovakvo poigravanje dinamikom teksta, ritmičko umirivanje koje stvara prostor za građenje nove emfaze ukazuje na skoro uvođenje značajnije epizode, kao i susreta s nekim od egzemplarnih likova. Stoga, nakon opisa kamenog ambijenta, veoma sličnog onom iz X pevanja po čemu se naslućuje da će *legge del contrappasso* i u ovom slučaju uključivati element vatre,¹⁹⁰ posle samo dve tercine, Dante iznova dinamizuje stihove neobičnim uključivanjem čitaocu:

*Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio
quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,
e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio,

perché non corra che virtù nol guidi;
sì che, se stella bona o miglior cosa
m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi,*

¹⁸⁹ Više o triptihu XXIII, XXIV i XXV pevanja u: Sacchetto, Aleardo. «Il canto delle allucinanti trasmutazioni». *Dieci letture dantesche*. Firenze: Le Monnier, 1960; Grana, Gianni. *I ladri fraudolenti*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1959; Maier, Bruno. «Lettura del XXIV Canto». *Lectura Dantis Scaligera*. Firenze: Le Monnier, 1962; Mattalia, Daniele. *Il canto XXV dell'Inferno*. Firenze: Le Monnier, 1962; Russo, Vittorio. «La pena dei ladri». *Sussidi di esegesi dantesca*. Napoli: Liguori, 1966; Paratore, Ettore. «Il canto XXV dell'Inferno». *Nuove letture dantesche*. Firenze: Le Monnier, 1968.

¹⁹⁰ „Noi ci partimmo, e su per le scalee / che n'avea fatto iborni a scender pria, / rimontò 'l duca mio e trasse mee; // e proseguendo la solinga via, / tra le schegge e tra ' rocchi de lo scoglio / lo piè senza la man non si spedia“, *If*, XXVI, 13-18: „[...] fanno i sepulcri tutt'il loco varo, / così facevan quivi d'ogne parte, / salvo che 'l modo v'era più amaro; // ché tra gli avelli fiamme erano sparte, / per le quali eran sì del tutto accesi, / che ferro più non chiede verun'arte. / Tutti li lor coperchi eran sospesi, / e fuor n'uscivan sì duri lamenti, / che ben parean di miseri e d'offesi“, *If*, IX, 115-123; /// „Počosmo, te se vođ uz stube vinu / od kamenja, kud silažasmo s luka, / povukavši i mene uz strminu. // Idući tako od kuka do kuka / uz greben pustom stazom punom stijenja, / često je nozi pomoć dala ruka“, *P*, XXVI, 13-18: „[...] neravan oblik groblja zemlji dala, / tako tu strše rake zdesna, slijeva / samo na način strašniji, iz tala. // Jer zmeđu njih svuda vatra sijeva / i usjava ih, da tako usjana / gvožđa nijedan zanat ne zahtijeva. // Otvorene su, i sa sviju strana / jauci iz njih dopirahu hudi, / kod kad se plače od ljutih rana“, *P*, IX, 115-123. Epikurejci su kažnjeni, između ostalog, smeštanjem u vatrom užarene grobnice iskopane uz same zidine kamenog grada Disa. Ovde duše kažnjenika izgaraju unutar buktinja koje se kreću po kamenoj jaruzi. Valjalo bi, takođe, primetiti da je i u X pevanju među epikurejcima smeštena jedna egzemplarna ličnost (Farinata delji Uberti), kao što je to slučaj i s XXVI pevanjem (Odisej).

Ovim uključivanjem ne samo da najavljuje ko su kažnjenici na koje nailazi, već i dovodi u vezu samoga sebe s njihovim sagrešenjem:¹⁹² implicitno sebe stavlja među one koji nisu umeli da zauzdaju snagu vlastitog uma, izneverivši tako najuzvišeniji Božji dar namenjen malobrojnim privilegovanima.

Nakon što je privukao pažnju čitalaca snažnim, zvučnim, a ujedno veoma ličnim i bolnim obraćanjem, vraćajući nas na trenutak u mračnu, turobnu atmosferu V pevanja obojenog sličnim slutnjama i nesigurnostima, Dante žurno prelazi na opis grešnika. To postiže, pre svega, posredstvom realistične komparacije sa svicima u polju¹⁹³ kao i starozavetnog poređenja,¹⁹⁴ dok, naposljetku, opis finalizira Vergilijevim, konkretnijim i laičkijim objašnjenjem da su grešnici obavijeni vatrom u kojoj izgaraju.¹⁹⁵ Međutim, ni ove

¹⁹¹ „Tad bol oćutjeh što neće da jenja / kad viđenog se sjetim, i vrh svega / sad duh obuzdat cilj je moga htjenja, // da ne da lutat kreposti mu stega, / da dar na djela ne potratim kriva, / od dobre zvijezde dan il' višeg čega“, *P*, XXVI, 19-24.

¹⁹² Jedini primer kada Dante dovodi u vezu sebe s određenim grehom jeste u V pevanju, u epizodi sa Frančeskom iz Riminija: „[...] si che di pietade / io venni men così com'io morisse. // E caddi come corpo morto cade“, *If*, V, 140-2 („[...] da se od tog jada / ko da ću umrijet obeznanih cio; / i padoh ko što mrtvo tijelo pada“, *P*, V, 140-2), gde strepi nije li i on, budući pesnik ljubavne poezije, prešao granicu između *fin'* i *fol' amor*. Zanimljivo je da je čak i postupak uvodjenja greha sličan: ni ovde, kao ni u V pevanju, Danteu neće biti neophodna Vergilijeva objašnjenja o prirodi greha i kazni, već ih on sam razumeva: „Maestro mio', rispuos'io, 'per udirti /son io più certo; ma già m'era avviso / che così fosse, e già voleva dirti: // chi è 'n quel foco che vien sì diviso / di sopra, che par surger de la pira / dov'Eteòcle col fratel fu miso?““, *If*, XXVI, 49-54 („Moj meštre', rekoh, 'iza riječi tvoje / sad bolje znadem, al' već slutih šta je, / i već sam htio da te pitam: tko je // u onom plamu, što na vrška dva je / rascijepljen, ko da s lomače se diže / što Eteokla s bratom proždrla je?““, *P*, XXVI, 49-54). Između ova dva pevanja svakako bi se moglo iznaći više paralela, ali s obzirom na tematiku ovog rada, u daljem tekstu neće im biti posvećena dodatna pažnja.

¹⁹³ „Quante 'l villan ch'al poggio si riposa, / nel tempo che colui che 'l mondo schiara / la faccia sua a noi tien meno ascosa, // come la mosca cede alla zanzara, / vede lucciole giù per la vallea, / forse colà dov'e' vendemmia e ara: // di tante fiamme tutta risplendea / l'ottava bolgia, si com'io m'accorsi / tosto che fui là 've 'l fondo parea“, *If*, XXVI, 25-33; /// „Koliko seljak s brijega, gdje počiva / u doba kada žarka svjetlost svijeta / lice nam manje nego drugda skriva // i kad komarac mjesto muhe smeta, / krijesnica viđa dolom, gdjeno polje / može bit ore 'il u berbu šeta, // od tol'ko zasja plamenova dolje / sva osma graba, kao što zamijetih / čim stigoh gdje se do dna vidi bolje“, *P*, XXVI, 25-33.

¹⁹⁴ „E qual colui che si vengio con li orsi / vide 'l carro d'Elia al dipartire, / quando i cavalli al cielo erti levorsi, // che nol potea sì con li occhi seguire, / ch'el vedesse altro che la fiamma sola, / sì come nuvoletta, in sù salire: // tal si move ciascuna per la gola / del fosso, ché nessuna mostra 'l furto, / e ogne fiamma un peccatore invola“, *If*, XXVI, 33-42; /// „I ko što onaj kog dođe da sveti / medvjed sa drugom vidje kako hati / sa Ilijom se staše k nebu peti, // pane mogaše da ih okom prati, / ne videć drugo nego plamen sami / kako se neba ko oblačak hvati, // tako se kreću plamenovi po jami: / nijedan nije plijen svoj vidjet dao, / premda u svakom jedan grešnik čami“, *P*, XXVI, 33-42.

¹⁹⁵ „Dentro dai fuochi son li spirti; / catun si fascia di quel ch'elli è inceso“, *If*, XXVI, 47-8; /// „U plamenima onim dusi stoje; / svak se u onaj uvi, s kojeg gori“, *P*, XXVI, 47-8.

komparacije neće funkcionisati samo na formalno-strukturalnom planu dela kao deskripcija kazne, već će se njihov uticaj ogledati i na stilsko-retorskom nivou teksta. Premda posve različite, s obzirom da „prvo predstavlja zapažanje iz svakodnevnog života, dok je drugo, bez svake sumnje, neobičnije i znatno učenije proveniencije, neosporno je da su oba poređenja načinjena s finoćom i preciznošću minijaturiste“ (Sapegno 1990: 287), te da su, stoga, prožeta mnogostrukim stilskim figurama (perifrazama, deskripcijama, unutrašnjim parabolama). Retorske figure, dakako, uzdižu stil stihova podarivši ovoj mikro-epizodi otmene i rafinirane tonove kojima se ona odvaja od mračnog i bolnog ambijenta zlih jaruga, te predstavlja još jedan svojevrsan uvod u centralnu epizodu pevanja, onu s Odisejem.

Premda će se Odisej pojaviti tek nakon gotovo deset tercina, pitanje jezika, bilo pisanog, ili usmenog, a samim time i stila, već počinje da izranja u prvi plan. Problematika će se dodatno produbiti nakon što Dante zatraži da razgovara sa dvorogim plamenom, predosetivši o kome bi moglo biti reči:

*'S'ei posson dentro da quelle faville
parlar', diss'io, 'maestro, assai ten priego
e ripriego, che 'l priego vaglia mille,*

*che non mi facci de l'attender niego
fin che la fiamma cornuta qua vegna;
vedi che del disio ver' lei mi piego!'*

If, XXVI, 64-9.¹⁹⁶

Pre svega, otvara se pitanje same mogućnosti govorenja i načina na koji se ono ispoljava („s'ei posson [...] parlar“),¹⁹⁷ a potom čitalac, sve retorizovanijim stilom, obeleženim ponavljanjem retorske sheme iz devetnaestog stiha („allor mi dolsi, e ora mi ridoglio“) premda znatno užurbanijim, uglačanijim i emfatičnijim stilom, pojačanim

¹⁹⁶ „Mogu l' da zbore iz tog ognja ljuta, / ja ti se molim, učitelju', rekoh, / 'i zaklinjem te po hiljadu puta, // ne krati mi tu vrijeme ostat neko, / dok stigne onaj plamen sa dva roga; / vidiš, s koliko čežnje sam ga čeko“
P, XXVI, 64-9.

¹⁹⁷ Na sličnu problematiku nailazi se već u XIII pevanju gde se razjašnjava način na koji govore duše samoubica pretvorene u stabla. O sličnostima između ove dve epizode biće reči u daljem tekstu.

opkoračenjem, etimološkom figurom, asonancom vokala *i*, *e*, *o*, kao i aliteracijom konsonanta *p* i velara *r* („*priego / e ripriego, che 'l priego vaglia mille*“), počinje naslućivati način na koji će govoriti i sam Odisej. Takav način govorenja posve će se razlikovati od onog svojstvenog atmosferi pakla, kao i od onoga kojime se služi Dante-putnik:

*La tua preghiera è degna
di molta loda, e io però l'accetto;
ma fa che la tua lingua si sostegna.*

*Lascia parlare a me, ch'i' ho concetto
ciò che tu vuoi; ch'ei sarebbero schivi,
perch'e' fuor greci, forse del tuo detto,
If, XXVI, 70-5.¹⁹⁸*

Nije toliko bitno da li činjenica da će sagovornici biti Grci ukazuje na ustaljeno mišljenje tokom srednjovekovlja prema kojem su Grci važili za ohole ljude preke naravi ili, pak, na Danteovo nepoznavanje grčkog jezika, oko čega tumači još uvek nisu saglasni (Anonimo genovese / Tasso). Od presudnog značaja postaje Vergilijevo insistiranje na preuzimanju uloge svojevrsnog posrednika koji će voditi predstojeći dijalog, budući da je jedini valjano upoznat s filozofsko-etičkim, ali i kulturološko-jezičkim kontekstima antičkog doba („*ch'i' ho concetto*“). Dodelivši Vergilijevom liku ulogu medijatora između antičkih i hrišćanskih kulturnih dimenzija, delujući tako istovremeno na strukturalnom planu dela, ali i na stilsko-retorskom, Dante će odgovoriti na zahteve verodostojnosti i realističnosti dela nametnute principom *convenientiae*. Takođe, time će ujedno odati priznanje i počast grčkoj besedničkoj školi izuzetno retorizovanom, svečanom Vergilijevom apostrofom kojom otvara dijalog s grešnikom,¹⁹⁹ uspostavljajući istovremeno i svojevrsni odnos nadmetanja s tradicijom, implicitno ističući vlastitu retorsku veštinu:

¹⁹⁸ „Za tu te molbu ide hvala mnoga’, / odgovori, ‘stog neka bude tako, / al’ moraš jezik suspreći kod toga. // Zborit ću ja, jer shvatih što i kako / želiš, a oni zborenju bi tvojem / ko Grci mogli zamjeriti lako’“, *P*, XXVI, 70-5.

¹⁹⁹ Stilska dimenzija Vergilijevih reči biva naročito istaknuta Danteovim insistiranjem da Vergilije ne bira samo prikladan trenutak da se obrati grešnicima unutar plamena, već i da to čini na poseban način: „*Poi che la*

*O voi che siete due dentro ad un foco,
s'io meritai di voi mentre ch'io vissi,
s'io meritai di voi assai o poco*

*quando nel mondo li alti versi scrissi,
non vi movete; ma l'un di voi dica
dove, per lui, perduto a morir gissi,*

If, XXVI, 79-84.²⁰⁰

Otvorivši apostrofički model zvučnim uzvikom *O*, Vergilije će namah neobičnom antitezom zadobiti pažnju čitalaca, da bi se potom, kroz dvostruki anaforički *repetitio* („s'io meritai di voi“) direktno pozvao na zasluge teksta svoje *Eneide* pokušavajući da pridobije naklonost grešnika. Ujedno, usmeravajući pažnju čitalaca na samo jedan plamen, grešnika koji u njemu izgara odrediće kao avanturistu i putnika kroz pidev *perduto*, tehnicizam uobičajen za viteške romane bretonskog ciklusa sa značenjem „vitez koji, upustivši se u avanturu te zašavši u kakav mračni krajolik, više od sebe ne daje ni glasa, te se stoga smatra mrtvim“,²⁰¹ čemu se ovde svakako pridodaje i hrišćanska konotacija, a što ujedno aludira i na nesrećni svršetak Odisejevog putovanja. Istovremeno, ovakav posve specifični retorski model, umnogome redak, te svojstven izrazito uzvišenoj besedi, izvrstan je primer postupka *captatio benevolentia inversa*,²⁰² s obzirom da pesnik ne nudi grešnicima lažna obećanja,

fiamma fu venuta quivi / dove parve al mio duca tempo e loco, / in questa forma lui parlare audivi“, *If*, XXVI, 76-8; /// „Kad plamen stiže i vođi se mojem / učini da je i mjesto i doba, / čuh kako reče u govoru svojem“, *P*, XXVI, 76-8.

²⁰⁰ „Vi, što u jednom plamenu ste oba, / zadužih li vas malo ili teže / još prije moga polaska do groba, // kad visok spjev mi duh stvarati preže, / stan'te, nek jedan priča kud je luto, / i gdje je smrti upao u mreže“, *P*, XXVI, 79-84.

²⁰¹ „[...] vocabolo tecnico dei romanzi in prosa della Tavola Rotonda [per cavalieri che] postisi in avventure, entrati nelle foreste, non hanno dato sentore di sé, e si temono o credono morti“ (Rajna 1920: 22). Takođe, o temi govore i Silvio Avale d'Arko (Silvio Avalle D'Arco. «L'ultimo viaggio di Odisse»). *Studi danteschi*. Pisa: ETS, 1966), kao i Fjrenco Forti (Fiorenzo Forti. *Fra le carte dei poeti*. Roma: Laterza, 1999).

²⁰² Benvenuto da Imola (Benvenuto da Imola) Vergilijev *captatio* tumači kao „una formula di modestia“ (2008: 44), Padoan (Giorgio Padoan) i Brunjoli (Giorgio Brugnoli) ga povezuju sa epizodom Vergilijevog opraštanja od Odiseja s početka XXVII pevanja i smatraju sarkastičnim komentarom (1998: 32), dok Pikone (Michelangelo Picone) tvrdi da je reč o Vergilijevom pokušaju vraćanja slave dvojice Grka (kojoj je sam svojim delom naštetio), zahvaljujući italijanskoj poemi: „L'intervento di Virgilio, registrato nella *Commedia*, verrà dunque a evidenziare il lato magnanimo del carattere di Ulisse, propiziando il racconto autodiegetico del personaggio che rivelerà al mondo l'ultima sua sublime avventura, precorritrice della *quete* cristiana del poeta pellegrino“, 2017: 366.

niti ih obmanjuje, već im zapravo ne obećava ništa, s obzirom da je njegov deo hipotetičke nagodbe već ispunjen.²⁰³ Služeći se najraznovrsnijim antičkim retorskim oblicima, Vergilije se, zapravo, služi istim oruđem kojim se za života služio i sam Odisej, mameći ga vešto rečima da mu udovolji, rečima iz kojih će se već nazirati učeni, uzvišeni ton koji će imati i predstojeći Odisejev govor. Tako i ovaj Vergilijev mali oblik *captatio benevolentiae*, zapravo, predstavlja svojevrstu najavu Odisejevog „orazion picciola“ koja ga, suštinski, i dovodi do sagrešenja.

Nakon opisa samog načina govorenja grešnika iz ove zle jaruge (*If*, XXVI, 85-90), koji će dodatno biti objašnjen u početku narednog pevanja u epizodi sa Gvidom od Montefeltra,²⁰⁴ Odisej će otpočeti zborenje uzvraćajući na ukazano poštovanje Vergiliju

²⁰³ Ova retorska formula iznimno je prikladna u ratnom i religioznom besedništvu. Više u: Meynet, Roland. *Studi di retorica biblica*. Torino: Claudiana, 2008; Radonjić, Radovan. *Govorništvo*. Podgorica: CID, 1999; Roganović, Božidar M. *Retorika*. Beograd: Vojna štamparija, 1995.

²⁰⁴ „Lo maggior corno de la fiamma antica / cominciò a crollarsi mormorando / pur come quella cui vento affatica; // indi la cima qua e là menando, / come fosse la lingua che parlasse, / gittò voce di fuori“, *If*, XXVI, 85-90; „Veći se rog te drevne vatre uto / talasat stane i zašumi jače, / ko onaj što ga vjetar šiba ljuto, // a zatim vrškom amo tamo mače, / ko da je jezik, zboriti što stade, / te glas iznutra izbac i zač“, *P*, XXVI, 85-90. „[...] quand’un’altra, che dietro a lei venia, / ne fece volger li occhi a la sua cima / per un confuso suon che fuor n’uscita. // Come ‘l bue cicilian che muggiò prima / col pianto di colui, e ciò fu dritto, / che l’avea temperato con sua lima, // muggiava con la voce de l’afflito, / sì che, con tutto che fosse di rame, / pur el pareva dal dolor trafitto; // così, per non aver via né forame / dal principio nel foco, in suo linguaggio / si convertian le parole grame. // Ma poscia ch’ebber colto lor viaggio / su per la punta, dandole quel guizzo / che dato avea la lingua in lor passaggio, // udimmo dire“, *If*, XXVII, 4-19; /// „[...] kad drugi jedan, prišav za njim bliže, / vrškom nam svojim poglede privuče / zbog mutna zvuka što iz njega stiže. // Ko bik sicilski što znaše da ruče / lelekom onog što u njemu gori, / pa premda mjeden, bješe ko da muče // poradi toga što bol njega mori, / a prvom ruknu – i s pravom – kad kruta / sudbina stiže onog tko ga stvori - // tako tu prijede govor bola ljuta / u govor vatre, jer spočetka nije / našao iz nje izlaska ni puta, // al’ kad se kasnije mogo da probije / do vrška, na njeg prenoseći kretnje / što ih je jezik izvodio prije, // čusmo gdje reče“, *P*, XXVII, 4-20 = „Come d’un stizzo verde ch’arso sia / da l’un de’capi, che da l’altro geme / e cigola per vento che va via, // sì de la scheggia rotta usciva insieme / parole e sangue; ond’io lasciai la cima / cadere, e stetti come l’uom che teme. / [...] Allor soffio il tronco forte, e poi / si converti quel vento in cotal voce“, *If*, XIII, 40-5, 91-2; /// „Ko što zbog pare, što napolje mili, / sirovo drvo, kad ga plamen lizne, / na drugom kraju pišti i procvili, // tako iz grane krv i govor brizne; / meni se strava oko srca svije, / a vrh od grane iz prstiju sklizne. / [...] Tu stablo silan dah od sebe dade, / što potom kao ljudski glas zazvuči“, *P*, XIII, 40-5, 91-2. Kao što je primetno i negiranje ljudskog oblička kod grešnika, primetna je velika sličnost s načinom govora samoubica iz XIII pevanja. Pre svega, sličnost je fizičke prirode, s obzirom da je neophodno da se otvori kanal (Spicer 1962: 233) kroz koji će reči izlaziti – u slučaju samoubica to će biti kidanje grana biljaka u koje su duše pretvorene, dozvoljavajući limfi da isteče, a s njome i reči, dok će kod prevarnih savetnika kanal biti otvoren palacanjem vrška plamena dopuštajući tako glasu unutar buktinje da izađe van. Slično je, takođe, i sjedinjavanje glasa s organskom (hemijskom) supstancijom – u XIII pevanju u simboličnom spoju glasa i limfe predstavjenom prilogom *insieme* i glagolom *uscire* u trećem licu jednine, dok se u XXVI i XXVII spoj ogleđa u plamenovima i glasu – te se neminovno čin govorenja povezuje i s fizičkim bolom i mukama. Na početku govorenja glas grešnika je slab i nerazgovetan („soffiò / crollarsi mormorando“; „confuso suon“), okarakterisan prirodom obličjenja u koje su pretvoreni, odnosno prirodom drveta/vatre (stilski taj govor oslikan je u XIII pevanju prevalentno

navođenjem elemenata *Eneide* (VII, 1-4):²⁰⁵ „Quando // mi diparti’ da Circe, che sottrasse / me più d’un anno là presso a Gaeta, /prima che sì Enea la nomasse“, *If*, XXVI, 91-3,²⁰⁶ prelazeći odmah zatim na pripovedanje o svom poslednjem putovanju:

putem grubih konsonatskih grupa, asonanci vokala *I* i *E*, kao i aliteracije glasova *S*, *Š* i *Č*, *Ć*, dok su u XXVI i XXVII pevanju češće aliteracije glasova *S*, *M* i *F*), te se tako grešnici nužno onečovečavaju oduzimanjem osnovne ljudske sposobnosti, mogućnosti govora koji je ujedno i jedina ljudska karakteristika koju ovi grešnici zadržavaju u paklu: njihov (polu) govor koji bi trebalo da oduška mukama i podseća ih da su jednom bili ljudi doslovno je bolan i ujedno ih evocira na njihov greh, postavši tako svojevrsna vrsta kazne u kojoj se ogleda *legge del contrappasso*. Zakon odmazde kod samoubica se ogleda po sličnosti kazne, s obzirom da su odelili dušu od tela, te im je sada rastrgan u hibridnu tvorevinu na pola puta između ljudskog i biljnog. Kod prevarnih savetnika, pak, jezik je u znatno neposrednijoj vezi sa samim sagrešenjem: sledeći razum van dozvoljenih granica, oni ne samo da su sami počinili greh već su i druge, svesno, veštom retorikom, podsticali da i sami sagreše, te tako govor (pa i doslovno jezik, što se vidi i po vršku plamena koji „come fosse la lingua che parlasse“) postaje oruđe njihovog sagrešenja, te će, kao što su rečima palili druge (ne može se izbeći asocijacija na XIII pevanje gde ova slika biva uvedena putem snažne etimološke figure unutar anamezofore: „infiammò contra me li animi tutti; /e li ‘nfiammati infiammar sì Augusto, che ‘ lieti onor tornaro in tristi lutti“, 67-9), sada i sami izgarati u buktinji čiji će plamovi biti jedini način da se iskažu. Na taj način govorenje bez mere ili božanske milosti biva nepovratno osuđeno, ali ujedno snaga i moć govora bivaju uzdignuti iznad svega ostalog. Dok će kod Odiseja besednička veština biti ta koja će po prvi put u *Komediji* pretrpeti osudu, snaga jezika ponajbolje će se iskazati u epizodi sa Gvidom od Montefeltra koji biva kažnjen na osnovu jedne rečenice („[...] lunga promessa con l’attender corto / ti farà triumfar ne l’alto seggio“, *If*, XXVI, 110-1; /// „[...] obećaj mnogo, drži malo, pa će / tvoj uzvišeni prijesto slavom sjati“, *P*, XXVI, 110-1), dok njegov sin Bonkonte dobija oprost na osnovu samo jedne reči („Quivi perdei la vista e la parola; / nel nome di Maria fini’, e quivi /caddi, e rimase la mia carne sola. // [...] Tu te ne porti di costui l’eterno / per una lagrimetta che ‘l mi toglie“, *Pg*, V, 100-2, 106-7; /// „Tu mi se smrkne i jezik oteža, / još dospjev ime Marijino zvati; / tu padoh i tu tijelo samo leža. // [...] Vječni mu dio imaš ti u vlasti / zbog suzice što spase ga od mene“, *Č*, V, 100-2, 106-7.

²⁰⁵ Pri građenju epizode sa Odisejem, Dante koristi nekoliko izvora: Vergilijevu *Eneidu*, Ovidijeve *Metamorfoze*, ali se ujedno poziva i na Horacija, Seneku, Cicerona. Takođe, u potpunosti zanemaruje i kasnije verzije Homerovog teksta, kao i Daretea (Frigio Darete) i Ditiya (Cretese Ditti), poemu Benoia de Sent-Mora (Benoît de Sainte-Maure) i tekst Gvida dele Kolone (Guido delle Colonne) u kojima se opširno pripoveda o Odisejevom povratku na Itaku. Sapeño smatra kako, zanemarivanjem epizode o povratku, Danteu biva omogućeno više sloboda pri građenju Odisejevog lika karakterišući ga, makar u fragmentima, po uzoru na tekstove njemu bliskih gopomenutih autora (Sapeño 1990: 289). Drugog mišljenja je Pikone (1991: 117): „Risulta evidente, già a questa prima apertura sulla problematica critica del canto, quanto sia erronea la prospettiva di quei lettori, romantici e postmoderni, che esaltano l’originalità inventiva di Dante. Secondo tale opinione (avallata dal commento di Sapeño) a sollecitare la fantasia di Dante sarebbe stata la sua ‘ignoranza’ su come sia andato a finire veramente Ulisse [...]. Una simile estetica, tesa ad esaltare la libera creazione personale, la fantasia nell’accezione romantica, non può essere applicata a ritroso a un poeta come Dante, che considera l’*auctoritas* classica la base essenziale su cui poter costruire l’*auctoritas* moderna, che dialoga con l’antico affinché più nitida e forte possa risuonare la voce del moderno“.

²⁰⁶ „Kad pustih Kirku što me držat znade/ više no ljetu dana kod Gaete/ — prije no Enej to joj ime dade“, *Pd* XXVI, 91-3.

[...] *né dolcezza di figlio, né la pieta
del vecchio padre, né 'l debito amore
lo qual dovea Penelopé far lieta,*

*vincer potero dentro a me l'ardore
ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto,
e de li vizi umani e del valore;*

*ma misi me per l'alto mare aperto
sol con un legno e con quella compagna
picciola da la qual non fui disertò.*

*L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,
fin nel Morrocco, e l'isola d'i Sardi,
e l'altre che quel mare intorno bagna.*

*Io e ' compagni eravam vecchi e tardi
quando venimmo a quella foce stretta
dov'Ercule segnò li suoi riguardi,*

*acciò che l'uom più oltre non si metta:
da la man destra mi lasciai Sibilia,
da l'altra già m'avea lasciata Setta,*

If, XXVI, 94-111.²⁰⁷

Nakon uvodne tercine Odisej narednu sekvencu otpočinje snažnom tročlanom anamezoforom rečcom *né*, unutar inverzivne strukture kojom biva dodatno istaknuta, negirajući tako na samom početku prvu od karakteristika svojstvenu svakom antičkom heroju – *amor familiae*. U narednim stihovima negiraće i drugu osobenost figure *vir heroicus*, odnosno *amor patriae*, budući da napušta svoju domovinu, a samim time i one najvažnije – *amor deorum*. Tako se na samom početku besede nudi nova slika Odiseja koji nije niti *homo bellicus* (poput onog homerovskog), niti je *vir pius* (poput onog Vergilijevog i Ovidijevog), odnosno Odiseja koji biva lišen svih onih osobenosti neophodnih za uzvišenost i herojstvo u antičkoj tradiciji.

Sa druge strane, ističe se *žar* (it. *ardore*, još jedna leksema iz semantičkog polja vatre) za spoznajom sveta i ljudi putem vlastitog iskustva, čime se iznova potvrđuje da je Odisej primarno *homo viator* (što se učvršćuje i kroz opise novih avantura, XXVI, 103-11, 127-42). Time se, sasvim sigurno, može uspostaviti i određena paralela s likom Eneje koji biva *a priori* određen kao *vir pius* i *viator*, naročito ako se uzme u obzir da se pri građenju

²⁰⁷ „[...] ni mili sin moj, ni obaveze svete / spram starog oca, niti ljubav stara, / Penelopine kadra smanjit sjete, // ne bjehu kadri svladat moga žara / da svijet upoznam da bih mogo znati / i dobro i zlo što ga čovjek stvara; // već se odlučih na pučinu dati / tek s jednim brodom, ja i družba mala / što uvijek bješe spremna da me prati. // Do Španije tad oba vidjeh žala / i do Maroka, i sardsko ostrvo / i druga, prana od onijeh vala. // Već bjesmo stari i trud nas je shrvo / kad stigismo do onog tjesnaca, / slijeva nas val od Septe dalje baca“, P, XXVI, 94-111.

svoje „orazion picciola“ Dante bez svake sumnje ugleda na Vergilija i govor iz I knjige *Eneide*, čime se i lik Odiseja eksplicitno dovodi u vezu s likom Eneje:²⁰⁸

*O socii neque enim ignari sumus ante malorum,
o passi graviora, dabit deus his quoque finem.
[...] mittite; forsan et haec olim meminisse iuvabit.
Per varios casus, per tot discrimina rerum
tendimus in Latium, sedes ubi fata quietas
ostendunt; [...]. Durate, et vosmet rebus servate secundis,
Ae, I, 198-207.*

Odisej, međutim, za razliku od Eneje, ne samo da prkosi svim pravilima antičkog sveta, već će se oglušiti i o ona nova, hrišćanska, i to upravo kroz „mali govor“²⁰⁹ upućen svojim sadruzima:

*‘O frati’, dissi ‘che per cento milia
perigli siete giunti a l’occidente,
a questa tanto picciola vigilia

d’i nostri sensi ch’è del rimanente,
non vogliate negar l’esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.*

²⁰⁸ Ovim se još jednom uspostavlja paralela između Eneje i Odiseja. Detaljnije u: Padoan, Giorgio. *Ulisse "fandi fictor" e le vie della sapienza: momenti di una tradizione da Virgilio a Dante*. Firenze: SDI, 1960.

²⁰⁹ Načelno, Odisej i Diomed su prema Vergilijevim rečima („Là dentro si martira / Ulisse e Diomede, e così insieme / a la vendetta vanno come a l’ira; // e dentro da la lor fiamma si geme / l’aguato del caval che fè la porta / onde uscì de’ Romani il gentil seme“, *If*, XXVI, 55-60; /// „Uliks tu na muke stiže / s Diomedom; i tako kazne breme, / ko bijes nekoć, sad ih sveza bliže. // Zbog varke s konjem jade tu goleme / pate, što vrata otvori kud tada / umače Rima plemenito sjeme“, *P*, XXVI, 55-60.) mesto među prevarnim savetnicima zaslužili varkom s Trojanskim konjem s čime se slaže većina starijih tumača. Međutim, noviji tumači skloniji su mišljenju da je razlog Odisejevog sagrešenja ne toliko bunt protiv granica postavljenih od strane Boga (ukoliko su hridi Gibraltara više upozorenja, nego zabrane), niti prevara s drvenim konjem (s obzirom na neminovnost pada Troje koju je podvala s konjem u najgorem slučaju ubrzala), već upravo pogrešno korišćenje vlastitog uma, najvećeg božjeg dara odabranima kojim se Odisej služi ne bi li naveo sadruga na greh.

*Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza',
If, XXVI, 112-120.²¹⁰*

Da je Danteu pri građenju ove epizode Vergilijev tekst poslužio kao primarni uzor postaje jasno iz uzvišenog, patetičnog tona, povišene emfaze teksta, korišćenja jednakih stilema i slika, te gotovo istih stilskih sredstava. Nailazimo, međutim, i na primere značajnog terminološkog nepodudaranja, ponajbolje predstavljenog u kontrapoziciji leksema *socii/fratelli*, gde upotrebom termina *fratelli* Odisejeve reči postaju ličnije, omogućavajući iščitavanje epizode i u hrišćanskom ključu. Pa ipak, Enejin govor formalno predstavlja *exhortatio* (*adhortatio, sollecitationem*) ili *panégyris*, molbu za istrajavanjem na božanskom poduhvatu i vapajem da se nastavi *navigatio nobilis*, naspram kojega Odisejev trostrofični govor predstavlja savršen primer klasičnog *captatio benevolentiae* ustrojenog prema svim pravilima antičke retorske škole, odnosno uz potpuno izostavljanje principa *quid pro quo* ili isticanja vlastitosti u bilo kom kontekstu.

Otvorivši govor snažnom invokacijom (*O* + vokativ), već sam uzvik jeste pokušaj da se zadobije naklonost slušalaca i podigne emfatičnost teksta, dok korišćenjem termina *frati* i navođenjem, isključivo njihovih poduhvata, Odisej postiže klasičnu zamenu hipoteza gde se vlastita želja („ardore [...] a divenir del mondo esperto“) predstavlja ne kao zajednička ili, pak, kao *bene comune*, što je inače veoma često u sudskoj praksi odbrane, već kao njihova individualna („non vogliate negar l'esperienza“), čime se prividno menja forma i cilj besede koja od naočigled persuazivne postaje znatno benignija (i posve pristupačnija). Time se, ujedno, otvara i širok prostor za argumentaciju koja se ovde svodi na dve sažete i jasne teze navedene u gradacijskom klimaksu: pozne godine („a questa tanto picciola vigilia // d'i nostri sensi ch'è del rimanente“), gde Odisej po prvi put u priču uvodi i sebe samoga pozivajući se na vlastito iskustvo, ali i *virtute*, kao i žeđ za znanjem

²¹⁰ „O braćo, što ste na zapad daleče / kroz brojne stigli pogibli i jade, / iskoristite još to kratko veče // vašijeh čula, što vam preostade, / da iduć tragom sunčane putanje / spoznate svijet gdje ljudi ne imade. // Mislite' - rekoh - 'na vaše postanje: / nije vam živjet ko što skot je sviko, / već vam je krepost tražiti i znanje““, *P*, XXVI, 112-120.

(*conoscentia*), osnovne osobenosti čoveka kao takvog. Kada se Odisej poziva na ljudsko dostojanstvo (Fallano; Zennaro 2008: 184-5),²¹¹ on će termin *virtute* koristiti u značenju koje je imao na grčkom jeziku (*aretè* [ἀρετή]) gde označava sposobnost svakog entiteta (stvari, životinje ili čoveka) da valjano izvrši dodeljeni zadatak. U potpunosti, pak, zanemaruje značenje koje termin ima u latinskom i koje se duboko ukorenilo u srednjovekovnu kulturu (*virtus*) gde predstavlja duhovnu i moralnu vrednost čoveka (*vir*)/heroja.²¹² Tako, suštinski, termin *conoscenza* biva obuhvaćen terminom *virtute*, te je, stoga, i insistiranje na njemu isključivo stilske prirode i služi dodatnom karakterisanju Odisejevog lika. Time prestaje i svaka sličnost s Enejinim likom, s obzirom da se njegov govor nalazi u kontrapoziciji naspram Odisejevog, koji niti biva usmeren ispravnom cilju, niti je *pius*, već predstavlja običnu varku u kojoj se čak i oni ispravni i istiniti argumenti postaju prisilno nategnuti²¹³ zarad postizanja grešnih ciljeva.²¹⁴

Stoga Odisejev *captatio benevolentiae* ima dvostruku funkciju – ne samo da predstavlja savršeno oruđe ubeđivanja u rukama veštog retora, već postaje i stilski znak kojim se dodatno karakteriše lik novog Odiseja koji ne pripada više ni svom originalnom, klasičnom kulturnom okviru, ali ni onom novom, hrišćanskom, i koji u oba konteksta biva označen kao „grešan“. Prevazilazeći formu klasične *captatio benevolentiae*, autor postiže znatno veće ciljeve od onih oslobađajućih, budući da Odisejev govor ne ubeđuje saputnike da ga slede u „ludom letu“²¹⁵ osuđenom na propast, već on ne ostavlja mesta niti najmanjoj

²¹¹ „Quanto conta per l’arte è che l’itinerarium viene sorretto, guidato, provocato da un’orazion picciola’, gemma verbale capace di trasformare quel percorso in una ricerca di metafisica dignità“, Basile 1985: 13.

²¹² Više u: *Le virtù*. Milano: Editoriale Jaca Book, 1994; Bodei, Remo. *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*. Milano: Feltrinelli, 2003.

²¹³ Pre svega misli se na sentencu „fatti non foste a vivere come brutti“ koja je zapravo jedno od ustaljenih mesta skolastike „videtur homo sine sapientiae esse quasi bruttum animal“ (Boezio di Dacia, *Modi significandi*, quaest. 5 23), a koju pak Odisej koristi sa potpuno drugim ciljem. Detaljnije u: Basile, Bruno. «Il viaggio come archetipo». In *Lecture Classensi*. Ravenna: Longo, 1985; Basile, Bruno. *Tragedia di Dante, tragedia di Ulisse*. Roma: Salerno, 2005.

²¹⁴ „Le parole di Ulisse [...] sono l’apologia di greco fandi dactor, il suo ultimo inganno che avviene ancora con un peccato della lingua. Odisseo, [...] ha dato un ‘parvum consilium’ legato alla ‘iactantia’“, Basile, 1985: 19.

²¹⁵ Osim tehnicizma *perduto* kojim se asocira na vitešku tematiku, ponovno aludiranje na bretanski ciklus nailazi se i u terminu *folle* uobičajno semantički povezanog za pojam ljubavi. *Folle* je Odisejeva avantura budući zasnovana na pukoj spoznaji neoplemenjena božjom milosti, ali je *folle* i *ardore* kojim je u potpunosti obuzet (*ma misi me*), a koji je jači od svake druge ljubavi. Time se pridev *folle* neće odnositi samo na Odisejev poduhvat, već i na njega samoga i time iznova podsetiti na V pevanje i Frančeskino „ludilo“, a potom i na čitavu tradiciju *amor cortese*.

sumnji, budeći u njima onaj žar za saznanjem svojstven samom govorniku, ali i autoru (valjalo bi imati u vidu da je upravo *compagnia picciola* ista ona koja je preživela Kirkinio preobražavanje u svinje):²¹⁶

*Li miei compagni fec'io sì aguti,
con questa orazion picciola, al cammino,
che a pena poscia li avrei ritenuti;*

*e volta nostra poppa nel mattino,
de' remi facemmo ali al folle volo,
sempre acquistando dal lato mancino,
If, XXVI, 121-6.²¹⁷*

Tako Danteov Odisej biva lišen i najmanjeg parametra uzvišenosti, kako prema kanonima vlastite kulture, tako i one nove, hrišćanske, zadržavajući od svoje primarne, mitske karakterizacije samo *lingua ignis*, kojim će, po svaku cenu, pokušati da se ogлуši o svaku zabranu zarad saznanja, zbog čega gotovo da postaje iskra laičkog duha u okviru klerikalnog srednjovekovlja. Stoga i ne čudi Danteova strepnja i strah od govorenja od kojeg će biti nem gotovo čitavo pevanje, kao i bojazan da će i njegova *folle ventura* biti okončana poput one Odisejeve.²¹⁸

Retorika, u svojstvu jedne od uzvišenih slobodnih veština zauzima, stoga, centralno mesto u Danteovom stvaralaštvu. To postaje evidentno još od modela *captatio*

²¹⁶ „Ricordano loro quella terribile esperienza [...].Al fondo dell'orazione dell'Ulisse dantesco c'è quindi una tematica profondamente ovidiana, quella della doppia metamorfosi, negativa e positiva, bestiale e divina, dell'uomo“, Picone, 1996: 170-1.

²¹⁷ „Taj mali govor probudi toliko / želje u sviju da još dalje odu / da bi ih jedva ustavio iko: // te na istok okrenuv krmu brodu / stvore za ludi let naš od vesala / krila, sveđ lijevo skrećući u hodu“, P, XXVI, 121-6.

²¹⁸ Više o XXVI pevanju i liku Odiseja u: Getto, Giovanni. «La poesia dell'intelligenza». *Aspetti della poesia di Dante*. Firenze: Sansoni, 1961; Fubini, Mario. *Il canto XXVI dell'Inferno*. Roma: Signorelli, 1952; Bosco, Umberto. *La 'follia' di Dante*. Rome: Salvatore Sciascia, 1958; Padoan, Giorgio. *Ulisse "fandi factor" e le vie della sapienza: momenti di una tradizione da Virgilio a Dante*. Firenze: SDI, 1960; Pagliaro, Antonino. *Ulisse: ricerche semantiche sulla 'Divina Commedia'*. Firenze: D'Anna, 1966; Fubini, Mario. *Il peccato di Ulisse e altri scritti danteschi*. Napoli: Ricciardi, 1966; Padoan, Giorgio. *Il pio Enea, l'empio Ulisse: tradizione classica e intendimento medievale in Dante*. Ravenna: Longo, 1987; Giglio, Raffaele. *Il volo di Ulisse e di Dante: altri studi sulla Commedia*. Napoli: Loffredo. 1997; Sasso, Gennaro. *Ulisse e il desiderio: il canto 26. dell'Inferno*. Roma: Viella, 2011; Basile, Bruno. «Canto XXVI. Tragedia di Dante, tragedia di Ulisse». In *Cento canti per cento anni*. A cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi. Roma: Salerno, 2013.

benevolentiae s originalnom sudskom funkcijom kojim autor otvara *Pakao*, ali i u potonjem tekstu gde pratimo kako se pomenuti retorski postupak menja kroz figuru blažene gospe i sve više pridobija nove, hrišćanske elemente. Autor, svestan apsolutne modernosti vlastitog retorskog izraza, neretko ističe i uzdiže samog sebe nad predhodnicima. Uvođenjem u tekst lika Alesija Interminelija,²¹⁹ a nadasve Odiseja, dolazi do svojevrsnog usložnjavanja autorovog poimanja retorike. To se ogleda u problematizovanju načela uspostavljenog u delu *De vulgari eloquentia*, prema kojem je poezija „*rethorica musicaque poita*“, budući da se dovodi u pitanje ispravnost korišćenja kompleksnih retorskih bravura sudske prakse izvan *Pakla*. Stoga se Dante otvorenom problemu poimanja retorike i besedništva iznova vraća u poslednjem primeru *captatio benevolentiae* u delu, onom s početka *Čistilišta*,²²⁰ koji će objediniti i zaokružiti koncepte iznete u prethodna dva primera i ujedno predstavljati i finalnu etapu reinterpetacije ovog retorskog modela.

Pomenuti *captatio* smešten je pred ulaz u *Čistilište*,²²¹ u formi dugog Vergilijevog govora upućenog Katonu (*Pg*, I, 52-84). Nakon otvaranja novog dela poeme navedenom invokacijom muza i kratkim opisom novog, svetlog ambijenta u kojem se našao, koji sam po sebi već biva simbol nove nade, Dante odmah uvodi na scenu lik Katona. Iako se on,

²¹⁹ Pomenuto stanovište uobičajno se dovodi u vezu s XXVI pevanjem *Pakla* i Odisejevim „malim govorom“ zbog kojega je antički putnik, prema određenim tumačima, zaslužio mesto među prevarnim savetnicima. U ovoj epizodi se, takođe, implicitno nameće tumačenje retorike kao veštine obmane i zavoda iako se eksplicitno to nigde u tekstu ne navodi, valjalo bi se, pre svega, prisetiti epizode s Lukancem Alesiom Interminelijem u čijem će liku po prvi put u *Komediji* Dante negativno označiti retoriku kao laskavu i prevarnu: „*Qua giù m’hanno sommerso le lusinghe / ond’io non ebbi mai la lingua stucca*“, *If*, XVIII, 125-6; */// P*, XVIII, 125-6. Intermineli laskavim govorom biva „uronjen u balegu“ („*attuffato in un sterco*“), Odisej zbog prevarne besede izgara večnim plamenom gotovo nem, a ipak Vergilije svoju kaznu služi u limbu među neznaoškima, te time mesto prekora njegovih reči postaje više nego simbolično – obmanama, varkama, zadržavanju, tromosti duha i tela, svakojakom „paklenom talogu“ nije mesto na putu pročišćenja, pa čak ni govoru koji nije usmeren prema istini, te će stoga putnik morati simbolično da se očisti pred vratima čistilišta (*Pg*, I, 126-9).

²²⁰ Detaljnije o uvodu u *Čistilište* u: Barberi Squarotti, Giorgio. «*Ai piedi del monte. Il prologo del «Purgatorio»*». «*Purgatorio*» I, «*Lecture Classensi*» 3. Ravenna: Longo, 1970; Getto, Giovanni. *L'Arte dell'interpretare: studi critici offerti a Giovanni Getto*. Cuneo: Arciere, 1984; Bigi, Emilio. «*Il canto I del Purgatorio*». *Lecture dantesche*. Firenze: Le Monnier, 1970; Chiari, Alberto. *Il preludio del 'Purgatorio'*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1966; Illiano, Antonio. *Sulle sponde del prepurgatorio: poesia e arte narrativa nel preludio all'ascesa*. Fiesole: Cadmo, 1997; Raimondi, Ezio. *Il canto I. del 'Purgatorio'*. Firenze: F. Le Monnier, 1963; Bosco, Umberto. *Dante: il 'Purgatorio'*. Torino: ERI, 1967.

²²¹ U *Čistilištu*, kao što je već napomenuto, nalazi se znatno manje primera pomenutog postupka koji se veoma često, gotovo nerazlučivo, prepliću sa željama upućenim Danteu-putniku, usmerenim srećnom završetku njegovog putovanja. Gotovo uvek imaju jasan spiritualistički karakter, obeležen gustim metaforama ili alegorijom i neretko su apstraktne prirode. Stoga je, zapravo, jedini jasni primer ovog postupka pomenuta epizoda iz predčistilišta, odnosno Vergilijevo dugo obraćanje Katonu.

poput drugih likova, formalno ne predstavlja, niti se njegovo ime eksplicitno pominje u tekstu, da je reč o Katonu utičkom, protivniku tiranije koji, nakon neminovnog pada republike, svesno izvršava samoubistvo jer odbija da se odrekne moralne vrline i vlastitih prava,²²² eksplicitno doznajemo nešto kasnije iz Vergilijevih reči. Pa ipak, već iz samog opisa, kao i po Vergilijevoj reakciji, postaje evidentno da nije reč o običnoj seni. Dante Katona opisuje kao starca duge, sede brade, određujući ga terminom *veglio* (fr. ant. *vieil*) koji odgovara srednjem registru *Čistilišta*, za razliku od nešto nižeg termina *vecchio* (lat. pop. *veculum*) kojim se služi u *Paklu* (III, 83) ili latinizma *sene* (*senem*) primerenog visokom registru *Raja* (XXXI, 59). Obasjava ga svetlost četiri zvezde, odnosno četiri kardinalne vrline (mudrost, umerenost, pravednost, hrabrost)²²³ čime se potvršuje da je „pošten i vredan časti“. Takođe, njemu će pripasti čast da otpodene prvi dijalog u čistilištu optužujući putnike da su pobjegli iz pakla, te da pokušavaju tajno ući u posed pod njegovom jurisdikcijom.²²⁴ Stoga njegova funkcija čuvara čistilišta biva jasno naznačena već na samom početku, ali isto tako biva naglašen i njegov status grešnika, premda vrednog Božje milosti, s obzirom da ni jedna *anima pia* sasvim sigurno ne bi dovela u pitanje Božju reč i svete zakone. Pa ipak, više je nego očigledno da se ovaj čuvar umnogome razlikuje od onih

²²² Na taj način, ne samo u antici, već i tokom čitavog srednjeg veka, Katon postaje simbol građanskih vrlina i istrajnosti. Takođe, njegov čin samoubistva umnogome se razlikuje od onih koja su počinili grešnici iz XIII pevanja *Pakla*, pošto ne predstavlja konačni „proizvod“ života u grehu i slabosti grešne duše, već, naprotiv, uzvišenost i čistotu, plemenitost najvišeg ranga antičkog doba, doba pre dolaska Hrista. Čak su i određeni crkveni oci poput Sv. Avgustina (Sant’Agostino, *De civitate dei contra paganos*, I, 17, 20, 25) tumačili Katonov čin u ključu moralne vrline smatrajući je istovremeno grehom: „De morte voluntaria ob metum poenae sive dedecoris; Nullam esse auctoritatem, quae Christianis in qualibet causa ius voluntariae necis tribuat; Quod peccatum non per peccatum debeat declinari“.

²²³ „[...] vidi presso di me un veglio solo, / degno di tanta reverenza in vista, / che più non dee a padre alcun figliuolo. // Lunga la barba e di pel bianco mista / portava, a’ suoi capelli simigliante, / de’ quai cadeva al petto doppia lista. // Li raggi de le quattro luci sante / fregiavan sì la sua faccia di lume, / ch’i’ ‘l vedea come ‘l sol fosse davante“, *Pg*, I, 31-9; /// „[...] sam starac blizu u oči mi pao, / toliko vrijedan časti po izgledu / da veće nije sin još ocu dao. // Imaše bradu dugu i prosjedu, / na vlase nalik, koji su mu pali / do prsiju u dvostrukome redu. // Traci su četir svete luči sjali / na njegovo lice, koje svjetlost preli, / ko da ga sunce svojim sjajem zali“, *Č*, I, 31-9.

²²⁴ „Chi siete voi che contro al cieco fiume / fuggita avete la pregione eterna?“, / diss’el, movendo quelle oneste piume. // ‘Chi v’ha guidati, o che vi fu lucerna, / uscendo fuor de la profonda notte / che sempre nera fa la valle inferna? // Son le leggi d’abisso così rotte? / o è mutato in ciel novo consiglio, / che, dannati, venite a le mie grotte?“, *Pg*, I, 38-48; /// „‘Tko ste vi što ste iz tanice smjeli / uteć vječne protiv slijepe rijeke?’, / čusmo gdje mićuć časnom bradom veli. // ‘Tko vam je vođ? I tko vam pute prijeke / osvjetljavaše iz dubine noći, / što ponor pakla mrači u sve vijeke? // Zar zakon bezdna nema više moći? / Il’ je u nebu nov red da i sjene / prokletih smiju do tih hridi doći?“, *Č*, I, 38-48.

navedenih u ranijim pevanjima.²²⁵ Da je reč o grešniku „vrijednom časti“ primetno je i po Vergilijevom držanju - on daje naznake Danteu da, iz poštovanja, klekne kao pri molitvi:

*Lo duca mio allor mi diè di piglio,
e con parole e con mani e con cenni
reverenti mi fè le gambe e 'l ciglio,
Pg, I, 49-51,²²⁶*

Dokazavši tako Katonu da nisu oni za koje ih drži, preuzima reč i odgovara na optužbu:

*Poscia rispuose lui: 'Da me non venni:
donna scese del ciel, per li cui prieghi
de la mia compagnia costui sovvenni.*

*Or ti piaccia gradir la sua venuta:
libertà va cercando, ch'è sì cara,
come sa chi per lei vita rifiuta.*

*Ma da ch'è tuo voler che più si spieghi
di nostra condizion com'ell'è vera,
esser non puote il mio che a te si nieghi.*

*Tu 'l sai, ché non ti fu per lei amara
in Utica la morte, ove lasciasti
la vesta ch'al gran dì sarà sì chiara.*

*Questi non vide mai l'ultima sera
ma per la sua follia le fu sì presso,
che molto poco tempo a volger era.*

*Non son li editti eterni per noi guasti
ché questi vive e Minòs me non lega
ma son del cerchio ove son li occhi casti*

Sì com'io dissì, fui mandato ad esso

di Marzia tua, che 'n vista ancor ti priega

²²⁵ Odlike predašnjih paklenih čuvara (Minos, Kerber, kentaurni, demoni, harpije, đavoli, Gerion, divovi i dr.) gotovo da su jednake, te im čak i funkcije variraju u veoma maloj meri. Pre svega, Dante-pisac preuzima njihove likove iz antičkih mitologija, menjajući u manjoj ili većoj meri njihove karakteristike, opisujući ih veoma plastično. Predstavljeni kao zveri, odnosno čudovišta, oni vrlo često ne govore ili, ukoliko to čine, taj govor se svodi na besno režanje, urlanje i viku, a valja imati na umu da za jedan od osnovnih odlika čovečnosti Dante upravo smatra sposobnost govorenja što se možda ponajviše vidi u XIII i XXVI pevanju. Dakle, svedeni na monstruozno i bestijalno, oni neće predstavljati ništa više od oruđa putem kojega se manifestuje snaga Božje moći: Vergilije će bez većih smetnji prolaziti pored njih služeći se, eventualno, ustaljenom formulom „vuolsi così colà dove si puote ciò che si vuole“ („tako hoće ondje gde se može što god se hoće“) ili sličnim pozivanjem na Božju volju.

²²⁶ „Moj vođa uto ruku na me djene / i riječma, rukom, znacima mi svojim / na počast skloni koljeno i zjene“, Č, I, 49-51.

*per lui campare; e non l'è era altra via
che questa per la quale i' mi son messo.*

*o santo petto, che per tua la tegni:
per lo suo amore adunque a noi ti piega.*

*Mostrata ho lui tutta la gente ria
e ora intendo mostrar quelli spirti
che purgan sé sotto la tua balìa.*

*Lasciane andar per li tuoi sette regni;
grazie riporterò di te a lei,
se d'esser mentovato là giù degni',*

*Com'io l'ho tratto, saria lungo a dirti;
de l'alto scende virtù che m'aiuta
conducerlo a vederti e a udirti.*

Pg, I, 52-84.²²⁷

Vergilije je svestan da se nalazi u nezahvalnoj poziciji,²²⁸ odnosno da će njegov odgovor imati dvojaku funkciju. S jedne strane, mora stati u odbranu Dantea-putnika, dok sa druge, treba da obezbedi dalji prolazak putniku kroz čistilište. Stoga veoma oprezno počinje da govori odmerenim uzvišenim jezikom, organizujući svoj govor prema svim retorskim pravilima, ne samo sudske odbrambene besede, već ujedno i pohvalne, epideiktičke, neprestano kombinujući i prožimajući njihove elemente. Premda će njegov govor morati da bude precizan i jasan kako bi se skinula sumnja s okrivljenih, ili se barem ublažila kazna, istovremeno će morati da bude i nabijen emocijama, s obzirom da Katon ne vrši samo ulogu tužioca, već i sudije i porote. Ali, ne samo. Svestan da se nalaze pred vratima novog onozemaljskog carstva, kojem ne pripada, niti u kojem se valjano snalazi,

²²⁷ „Ne dođoh nastojanjem mojim; / s nebesa siđe jedna žena koja / moljaše da ko drug uz ovog stojim. // Al' ako li je sada volja tvoja, / da ti se pravo naše stanje reče, / protivna tvojoj ne može bit moja. // Ovaj još zadnje ne ugleda veče, / al' s ludosti mu tako blizu bješe / da kratak rok mu osta da uteče. // Za njegov spas da amo dođem htješe, / kao što rekoh, a drugoga puta / nemah da ovog kud mi noge spješe. // Sav mu pokazah svijet što grešno luta, / a sad pokazat duše bi mu htio / koje se čiste ispod tvoga skuta. // Kako ga vođah, dug bi govor bio; / ozgo je moć što put mi k tebi snaži, / da bi te čuti on i vidjet smio. // Blago ga primi! On slobodu traži, / nadasve dragu, ko što zna po sebi, / tko život dati za nju se odvaži. // Ti naš, jer strah te u Utici ne bi, / kad u smrt za nju pustiv ruho kroči, / što zasjat na dan veliki će tebi. // Da ne kršimo vječni red, svjedoči / što o je živ, a ja gdje Minos cvijeli / nisam, već ondje gde su čiste oči // Marcije tvoje, kojoj obraz cijeli, / o sveto srce, za tobom još gori; / za njenu ljubav milost nam udijeli! // Svojih nam sedam carstava otvori; / hvalit ću njoj zbog tvoga srca blaga, / smije l' o tebi dolje da se zbori“, Č, I, 52-84.

²²⁸ Pre ove epizode iz *Čistilišta* Vergilije se dva puta našao u nemiloj situaciji: u VIII pevanju kada se pred putnicima zatvaraju kapije grada Disa, kao i u epizodi s đavolima koji ga navode na pogrešan put.

Vergilije će ujedno pokušati da odbrani sebe u ulozi vođe i autoriteta, predstavljajući se u najboljem svetlu.

Stoga već u prvoj tercini jasno stavlja do znanja da je na svetom pohodu („da me non venni“), hiperbolično preuveličavajući vlastiti značaj nategnutim iskazom („donna scese del ciel, per li cui prieghi / de la mia compagna costui sovvenni“), spuštajući odmah zatim, u drugoj tercini, emfazu teksta i pripremajući prostor za iznošenje prave odbrane. U naredne tri tercine pruža najosnovnije odgovore na pitanja zašto se Dante-putnik našao u paklu, kako mu se on sam priključio ne bi li mu pokazao onozemaljski svet, neprestano aludirajući na neminovnost i predodređenost njihovog putovanja, pozivajući se tako na autoritet nebesa. U šestoj tercini naglo menja formu besede, prelazeći sa klasične augurativne, na *captatio benevolentiae* u formi *insinuatō* u užem smislu („com’io l’ho tratto, saria lungo a dirti; / de l’alto scende virtù che m’aiuta / condurlo a vederti e a udirti“), preskačući svesno činjenice koje mu možda ne idu u korist, s obzirom da više nego sigurno sumnja da li je valjano ispunio ulogu vođe koju mu je Beatrice dodelila. Stoga namerno ostaje nedorečen i istovremeno preusmerava pažnju na samog Katona čije neumereno hvaljenje otpočinje skliznuvši gotovo neprimetno u formu *principium*, dovodeći u vezi Dantea sa samim Katonom kroz isticanje slobodoljublja, pojma njemu dobro poznatog („or ti piaccia gradir la sua venuta: / libertà va cercando, ch’è sì cara, / come sa chi per lei vita rifiuta“). Na taj način svojoj besedi daje sve ličniji ton koji će u narednim tercinama kulminirati. Preciziranjem mesta i okolnosti koje su Katona dovele do sagrešenja, Vergilije će ga samo u jednoj tercini implicitno predstaviti,²²⁹ ujedno opravdavajući njegove grehe, ističući da ga nakon strašnog suda čeka uspeće među blažene. Potom jasno i sažeto iznosi završnu reč odbrane, odnosno iznosi neoborive činjenice da je Dante-putnik živ, a da se on sam nalazi u Limbu, van granica Minosovog nazora, te stoga nije prekršen niti jedan sveti zakon („non son li editti etterni per noi guasti / ché questi vive e Minòs me non lega“). Međutim, već poslednjim stihom ove tercine, on će pokušati da osigura odbranu jer pribegava opkoračenju i naredna tercina će (s potonjom), predstavljati

²²⁹ Valja imati na umu da se veoma često egzemplarne ličnosti u *Komediji* predstavljaju implicitno, odnosno putem perifrazičkih konstrukcija, navođenjem rodnog grada, odnosno mesta na kojem su proveli i/ili dali život. U gorepomenutom primeru, spominjanjem Katonovog grada Utike, Vergilije i u okviru jedne vrlo klasičke sudske forme, kakva je *difensoria*, ipak postiže patos koji će kulminirati u narednim tercinama.

kulminaciju Vergilijevog govora i to u formi još jednog, izrazito emfatičnog i snažnog primera *captatio benevolentiae* u užem smislu. U želji da pridobije Katonovu naklonost, Vergilije će posegnuti za poslednjim adutom kojeg ima, odnosno, pozvaće se na ljubav Katonove žene Marcije, obećavajući da će mu i pred njome zahvaliti ukoliko to dopuštaju zakoni Limba.

Ovaj izuzetno snažnan *captatio*, pojačan zvučnom apostrofom i glagolima *priega/piega* kojima se gotovo postiže efekat molitve, umnogome podseća na već pomenuti Beatričin iz II pevanja *Pakla*, te bi se, bez svake sumnje, moglo trvditi kako je Vergilijeva beseda idejno inspirisana onom Beatričinom. Strukturalno, one gotovo da su jednake, formalno građene na modelu apostrofe s nedvojbenom pohvalnom funkcijom. Unutar govora dolazi do česte smene jezgrovitih i kratkih stihova, kada treba šta objasniti ili podsetiti na određene neminovnosti, i onih poetičnih, nežnih kojima se pridobija pažnja sagovornika, sa čak dva vrsna primera formule *captatio benevolentiae* na samom kraju besede, osnažena apostrofom kao dominantnim retorskim sredstvom, kojim se postiže finalni *pathos*. Stoga se između Vergilija i Beatriče uspostavlja odnos učenika i učitelja, odnos započet autoritativnom, ali blagom figurom blažene gospe na samom početku pakla, a zaključen brižnom figurom antičkog pesnika na pragu carstva kojem ne pripada, te koji svakim novim korakom gubi snagu koju je u paklu imao. Ukoliko se na trenutak iznova pozabavimo primarnim namerama, postaje evidentna nepremostiva razlika između ova dva primera. Beatriče, zapravo, nema nikakvu nameru da ubeđuje Vergilija, već njen *captatio* predstavlja pravi omaž antičkoj retorskoj praksi, koja je zasigurno bliska samom Vergiliju, ukazujući mu na taj način poštovanje, dok Vergilije ima dva jasno utvrđena cilja: da obojicu odbrani i obezbedi dalji prolaz. Posmatrana kroz konceptualnu vizuru Božje volje, oba primera formule *captatio benevolentiae* su, u biti, nepotrebna, te centralni motiv postaje kontradiktorni odnos gospe koja je toga svesna i antičkog pesnika koji to nije. Gospa, stoga, lako ostvaruje svoje retorske ciljeve uveravajući Vergilija u vlastite reči, te ulivajući mu uludnu nadu, dok se Vergilijev poduhvat završava neslavno – ne samo da Katon ne biva ganut njegovom besedom i uveren u istinitost njegovih reči, već ga i otvoreno prekoreva ističući time iznova Vergilijevo nepotpuno razumevanje novog hrišćanskog konteksta:

*'Marzia piacque tanto a li occhi miei
mentre ch' i' fu' di là', diss'elli allora,
'che quante grazie volse da me, fei.*

*Or che di là dal mal fiume dimora,
più muover non mi può, per quella legge
che fatta fu quando me n'uscì' fora.*

*Ma se donna del ciel ti muove e regge,
come tu di', non c'è mestier lusinghe:
bastisi ben che per lei mi richegge',*

Pg, I, 85-93.²³⁰

Ukoliko se u tekstu *Pakla* susrećemo s nekoliko naznaka Vergilijeve navodne svemogućnosti, što putnici budu bliže brdu pročišćenja njegove moći poimanja sve više će posustajati. Katonovim rečima i eksplicitno se potvrđuje da Vergilije, budući simbol razuma, više neće biti kadar da samostalno, u potpunosti, tumači novo zagrobno kraljevstvo, s obzirom da već na njegovom pragu ne samo da zaboravlja na Božje zakone već ih i krši pokušavajući laskanjem da obmane Katona, smeštajući se nesvesno među kažnjenike druge zle jaruge. Manjak svesti o počinjenom isčitava se iz nedostatka ikakve reakcije kod Vergilija: nakon što Katon naglo iščezne,²³¹ kako se i pojavio na sceni, i nakon što Dante nemo ustane upirući pogled u Vergilija u iščekivanju objašnjenja, pesnik će

²³⁰ „Marcija bješe mojem oku draga / dok bijah prijeko', on nato obznani, / 'i ispunjah joj želje iz svih snaga. // Sad mi, kad onkraj zle je rijeke, brani / tu nježnost zakon koji dobi cijenu / onda kad rekoh zbogom onoj strani. // Al' ako li te, veliš, žena krenu / s nebesa, nema laskati rad čega; / dosta je na riječ pozvati se njenu'“, Č, I, 85-93.

²³¹ Više o liku Katona u: Hollander, Robert. «Ancora sul Catone dantesco». *Lecture dantesche*. Firenze: SDI, 2010; Auerbach, Erich. *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli, 1984; Bigi, Emilio. «Il canto I del Purgatorio». *Lecture dantesche*. Firenze: Le Monnier, 1970; Barberi Squarotti, Giorgio. «Ai piedi del monte. Il prologo del «Purgatorio»». «*Purgatorio*» I, «*Lecture Classensi*» 3. Ravenna: Longo, 1970; Bosco, Umberto. *Dante: il 'Purgatorio'*. Torino: ERI, 1967; Pecchiura, Piero. *La figura di Catone Uticense nella letteratura latina*. Torino: G. Giappichelli, 1965; Raimondi, Ezio. *Il canto I. del 'Purgatorio'*. Firenze: F. Le Monnier, 1963; Casella, Mario. *Interpretazioni: I. "La figura simbolica di Catone"*. Firenze: Le Monnier, 1944.

izneveriti njegova očekivanja obraćajući mu se nežnim, gotovo molidbenim tonom, pozivajući putnika da ga prati.²³²

«*Figliuol, segui i miei passi:
volgianci in dietro, ché di qua dichina
questa pianura a' suoi termini bassi*»,
Pg, I, 112-4.²³³

Vergilijev lik time ujedno biva i finalno okarakterisan i uokviren, budući sagledan ne samo u odnosu na lik Dantea-putnika, otelotvorene predstave srednjovekovnog grešnog čoveka koji, premda pripada konceptu hrišćanske doktrine biva kadar da prihvati i razume antičku tradiciju, već i u odnosu na lik Katona, idelanog predstavnika prosvjećene, hristijanizovane antike, sposobnog da sagleda i primeni božanske zakone, kao i u odnosu na blaženu gospu u kojoj su oličena osnovna teološko-dogmatska načela nove hrišćanske misli, čime se iznova potvrđuje njegova pozicija u Limbu, među pesnicima „lepe škole“.

Dante će formulom *captatio benevolentiae* odrediti okvire i zakonitosti upliva tradicionalne misli u hrišćansku doktrinu, ograničavajući funkciju Vergilijevog lika na srednje-niže sadržaje i stilske ravni. Takođe, neće mu dopustiti slobode namenjene figuri Beatriče koja, premda predstavlja otelotvorenu teološku misao hrišćanstva, svakako u sebi objedinjuje i sva pređašnja znanja iz tradicije, što se potvrđuje i njenom snažnom besedom u zemaljskom raju, iznova građenom na apostrofičkom modelu, kojom najzad prva dva zagrobna kraljevstva bivaju posve definisana, te od kojih se i figurativno pročišćava kako bi pristupio onom najuzvišenijem u pratnji novog, dostojnog vođe. Vergilijev *captato*

²³² Nakon ove epizode, slični primeri Vergilijevog nerazumevanja hrišćanske doktrine postaće učestaliji, počev od narednog pevanja u kojem će Katon oštro prekoriti sve duše koje slušaju Kazelinu pesmu gde ćemo jasno videti Vergilijevo kajanje: „El mi parea da sé stesso rimorso: / o dignitosa coscienza e netta, / come t'è picciol fallo amaro morso!“ Pg, III, 7-9; /// „On ko da stade sam sebe da kara; / o ponosita savjesti i stroga, / što sitan grijeh ti gorku grižnju stvara!“ Č, III, 7-9, ali i Danteovu prvu sumnju u Vergilija zaodenu u formu nežne hvale: „I' mi ristringi a la fida compagna: / e come sare' io senza lui corso? / chi m'avria tratto su per la montagna?“ Pg, III, 4-6; /// „[...] ja za svog vođu vjernoga prionuh; / a kako bih i pošo bez drugara? / Tko da mi uz brijeg pruži ruku sklonu?“ Č, III, 4-6, dok će kulminaciju imati pojavom još jednog vođe, Stacija, kao i Vergilijevim nestankom u Edenu.

²³³ „Nek ti korak mene stiže: / okrenimo se natrag, jer se sade / ta ravan spušta k svojoj međi niže“, Č, I, 112-4.

benevolentiae s negativnim ishodom upućen Katonu neće imati samo funkciju karakterizacije Vergilijevog lika, već će postati i svojevrsna formula, odnosno model kojim se zatvara pakao, a kojim se čistilište otvara. Takođe, njime će se, neprestanim uporednim sučeljavanjem antičkih i hrišćanskih koncepcija, iznova naglasiti različitost između dva zagrobna carstva, kako na teološko-ideološkoj i moralno-etičkoj, tako i na stilsko-retorskoj, odnosno jezičkoj ravni. Stoga od suštinske važnosti u inicijalnoj epizodi *Čistilišta* nije sama Katonova osuda pređašnje tradicionalne misli nespremne da pojmi hrišćanske okvire, već nadasve načina na koji se ona odnosi prema novinama: prekorom Vergilija, njegove reči ujedno bivaju označene kao *lusinghe*, čime se i eksplicitno antička retorska bravura predstavlja kao laskava i prevarna, te čitavo antičko besedništvo biva okarakterisano negativno, kao grešno. Ukoliko se problematika poimanja retorike otvorila novom konotacijom Odisejevog lika, sada se na primeru Vergilijevog neuspelog zadobijanja naklonosti i eksplicitno potvrdila kao lažna, prevarna, te nedostojna novog carstva. Ujedno, problematizovaće se i položaj celokupne poezije, budući da ona u Danteovim teorijskim delima biva izjednačena s retorikom, te će u daljem tekstu *Čistilišta*, nakon Katonovog oštrog prekora uludog trošenja vremena na slušanje Kazeline pesme, model religijske himničke poezije postupno uspostaviti kao jedini primeren uzvišenom pesnikovanju.

Uz retoriku, ujedno se osuđuje i čitavo antičko poimanje sveta, koje prvenstveno mora biti prečišćeno i prerađeno, lišeno svih onih karakteristika koje su u potpunoj suprotnosti s novim načelima. Ukoliko Dante-putnik mora očistiti samoga sebe od taloga pakla, Dante-pisac mora pročistiti svoj stil lišavajući ga „gruboće“ i „čupavosti“ koja ne priliči novim stihovima, te stoga ni ne čudi što *Raj* neće otvoriti još jednom formulom *captatio benevolentiae*, kako otpočinje prva dva dela *Komedije*. Umereniji, uzvišeniji stil pesnikovanja sve više će preuzimati primat sa svakim pevanjem, dok pred uspenjem u raj ne kulminira u potpunosti. Upravo zato, kroz dalji tekst sve će manje biti primera ne samo *captatio benevolentiae* već i svih onih retorskih postupaka svojstvenih antičkoj sudskoj praksi,²³⁴ dok će *sermo humilis* sve više preovladavati tekstem, potvrđujući se u *Raju* kao osnovno stilsko obeležje.

²³⁴ Time primer Beatričinog obraćanja iz XXX pevanja *Čistilišta* (104), na koji se nadovezuje apostrofa s početka XXXI pevanja („O tu che se' di là dal fiume sacro“), te kojom se otvara dug Beatričin govor, postaje

10.3. *Captatio benevolentiae* u Ariostovom *Besnom Orlandu*

Oslonivši se na metodu kojom Dante ovu retorsku formulu prilagođava hrišćanskim okvirima, Ariosto će se u *Besnom Orlandu* služiti ovim postupkom jednako kao i invokacijom, ne gubeći iz vida njegovu primarnu funkciju. Autor će u potpunosti ogoliti složeni apostrofički model svodeći ga na puku formu koja će mu poslužiti kao izvrstan kostur na osnovu kojeg će, sebi svojstvenom aluzivnom ironijom, uspostaviti novi sistem vrednosti.

dotatno naglašen, budući da strukturom i funkcijom u potpunosti oslikava sudski postupak. Obrativši se prtajni anđela, koji u ovom slučaju vrše funkciju porote, gospa zapravo preuzima ulogu advokata i doslovno iznosi optužbu protiv Dantea, opisujući detaljno sva njegova sagrešenja. Njena sudska beseda građena je prema svim pravilima klasične retorike: u prvom delu ona predstavlja optuženog i objašnjava način na koji je zgrešio, dok do pravog dramskog obrta dolazi upravo na početku narednog pevanja gde Beatriče s indirektnog prelazi na direktno obraćanje Danteu, služeći se apostrofom u njenom najužem i najtradicionalnijem obliku - okrećući leđa poroti i obraćajući se direktno optuženom (Kvintilijan 1985: 301). U ovom primeru se ponajbolje primećuje na koji način Dante-pisac preuzima okoštalu tradicionalnu formu, zadržavajući njene originalne funkcije, te uklapajući je gotovo neprimetno u novi koncept hrišćanske doktrine, gde glavni cilj više ne predstavlja puko izricanje kazne jednoj od suprotstavljenih strana, već pokušaj pokajanja i pročišćenja od greha. Ovdje više nema dve sučeljene strane koje se „nadigravaju i međusobno opsenuju“ (Kvintilijan 1985:301) putem debate, već Beatriče na sebe preuzima ulogu, kako tužioca, tako i odbrane, pa čak iznosi i završnu repliku pred anđeoskom porotom i odsutnim (sveprisutnim) sudijom, nadgledajući izvršenje „kazne“, odnosno obreda pročišćenja. Na početku besede ona se obraća poroti ukazujući im poštovanje, a potom koncizno, jasno i nepristrasno deklamuje optužnicu ukazujući na krivicu optuženog i objašnjavajući detaljno kako je do nje došlo. Potom snažno napada Dantea navodeći još jednom ozbiljnost njegovih dela i podstičući ga na priznanje krivice, da bi potom preuzela ulogu branioca, naglo menjajući ton govora koji oblikuje u bolno pitanje ne bi li tako izazvala snažan emotivni odgovor kako kod porote, tako i kod samog Dantea, te preokrenula proces u njegovu korist. Kada na posletku iznudi priznanje, ona navodi čitav niz razloga zbog čega će to priznanje biti korisno njemu samome, a potom ga savetuje u formi klasične oslobađajuće besede, kako bi sprečila ponovno sagrešenje, da bi se naposletku povukla i prepustila izricanje i izvršenje ‘kazne’ drugima. Pa ipak, intenzitet dramske radnje ne opada, već raste, brzom smenom epizoda i uvođenjem novih likova. Iako spoznavši krivicu i prihvativši „kaznu“ to više neće biti dovoljno da bi se vratio u društvo (među blažene) kao ravnopravni član, već će morati (kao i publika zajedno sa njim) da doživi katarzu koja je u ovom slučaju doslovno spiranje grehova pomoću četiri kardinalne vrline (*prudentia, iustitia, fortitudo, temperantia*), na kojima počiva čitava antička kultura, koje više nisu dovoljne da bi se istina sagledala, već je neophodno da pročišćeni putnik dodatno prihvati tri teološke vrline, odnosno ljubav, veru i nadu. Završetak pevanja biva u potpunosti okarakterisan apostrofama: emfatičkim obraćanjem čitaocu, invokacijom upućenom Beatriči, da bi se pevanje okončalo Danteovim pitanjem kojim ovo pevanje, ujedno s predhodnim, postaje jedno od najdramatičnijih u čitavom delu. Čak i ukoliko obratimo pažnju na sam jezik pevanja, uočavamo da je unutar jednog uzvišenog, tragičnog stila, koji tek ponekad postane elegičan, inkorporiran čitav spektar termina vezanih za tradicionalnu sudsku raspravu: *risposta, accusa, colpa, misura, giudice, corte, argomento, rivocare, confession, negare*, koji se, pak, kako pevanje odmiče, sve više prožimaju hrišćanskim terminima *spene, pena, beato, fedele, grazia, pentire*. Na početku epizode susrećemo se sa nizom tipičnih pravničkih izraza, da bi se, kako tekst odmiče, u prvi plan sve više isticali oni hrišćanski, doktrinalni, sve dok pri završetku oni u potpunosti ne preovladaju, te nam, stoga, autor, poigravajući se čitavim nizom apostrofa kroz koje progovara o doktrinalnim hrišćanskim konceptima, podjednako kao i o onim antičkim, na plastičan način pokazuje kako se samo jedno retorsko sredstvo može prilagoditi najrazličitijim kontekstima.

U tekstu viteškog epa nailazimo na čitav niz primera postupka *captatio benevolentiae* - čak trideset i devet njih, i gotovo dvostruko više graničnih slučajeva – čemu, svakako, doprinosi i obim samog dela.

Kao sastavni deo inicijalne formule *proemio*, prvi primer *captatio benevolentie* naći će se na samom početku teksta, u I pevanju, u okviru posvete kardinalu Ipolitu D'Este (Ippolito D'Este). Ova enkomnijastička posveta uslediće nakon sasvim specifične forme *invocatio*, o kojoj smo govorili, i zauzeće poslednje dve oktave uvoda. Prva oktava, građena na modelu *captatio benevolentiae*, zapravo će predstavljati pohvalu kardinalu Ipolitu:

*Piacciavi, generosa Erculea prole,
ornamento e splendor del secol nostro,
Ippolito, aggradir questo che vuole
e darvi sol può l'umil servo vostro.
Quel ch'io vi debbo, posso di parole
pagare in parte e d'opera d'inchiestro;
né che poco io vi dia da imputar sono,
che quanto io posso dar, tutto vi dono,
Of, I, 3,²³⁵*

dok će druga, panegirične forme, predstavljati enkomnijastičku posvetu čitavoj porodici D'Este uvođenjem Ruđerovog lika, navodnog rodonačelnika loze, koji ujedno biva određen za nosioca sekundarne tematske linije dela:

*Voi sentirete fra i più degni eroi,
che nominar con laude m'apparecchio,
ricordar quel Ruggier, che fu di voi
e de' vostri avi illustri il ceppo vecchio.
L'alto valore e' chiari gesti suoi*

²³⁵ „Neka vam bude milo, Ipolite, plemeniti Herkulov potomče, / ukrasu i sjaju našega veka, / da primite ono što želi / i što jedino dati vam može ponizni vaš sluga. / Ono što vam dugujem, mogu rečima / i mastilom platiti delom; / Niti me treba osuditi da malo dajem, / jer koliko vam mogu dati, sve vam darujem“.

vi farò udir, se voi mi date orecchio,
e vostri alti pensier cedino un poco,
sì che tra lor miei versi abbiano loco,
Of, I, 4.²³⁶

Klasična formula *captatio benevolentiae*, koja podrazumeva primarnu vokativnu invokaciju, formalno ukazivanje časti postavljanjem sebe u podređeni položaj sagovorniku, te finalnu ponudu, otvara mogućnost za dvojako tumačenje teksta. S jedne strane, doslovnim iščitavanjem stihova gde se pridev *generoso* uzima u latinskom značenju ‘plemenit’ (*generosus*), posveta ostaje u okvirima okamenjene klasične formule *proemio*. Sa druge, pak, iščitavanjem ovog termina, kao i čitavog niza drugih, u ironičnom ključu, problematizuje se nekoliko veza uspostavljenih u tradiciji. Pre svega, dovodi se u pitanje odnos Ariosta s Ipolitom, ukoliko se uzme u obzir način na koji o kardinalu progovara u *Satirama*.²³⁷ Usložnjava se i već umnogome kompleksan odnos između gospodara i intelektualca, odnosno autora, gde intelektualci postaju službenici dvora („l'umil servo vostro“) i hirovitih vladara („se voi mi date orecchio“), što može odrediti smernice čitavog književnog stvaralaštva. Istovremeno, uvodi se i problematika vrednovanja jednog književnog dela („pagare in parte e d'opera d'inchiestro“) kojem će u kasnijem tekstu Ariosto posvetiti čak čitavo jedno pevanje. Problematizovanjem žarnovske pohvalne forme, prilagođene specifičnim društvenim prilikama, menjajući njene primarne diskursivne namene, Ariosto otvara prostor i za iznošenje vlastitih implicitnih komentara, koji će se nekoliko oktava kasnije javiti i u eksplicitnoj formi, dopuštajući mu da se i direktno uplete u tumačenje teksta, usmeravajući pažnju čitalaca shodno svojim potrebama.

²³⁶ „Čučete među najvećim junacima, / koje se spremam uz hvalu da imenujem / kako pominjem onog Ruđera, koji je vama / i vašim slavnim precima drevni rod. / O uzvišenoj vrlini i plemenitim podvizima njegovim / čučete od mene, ukoliko me saslušate, / i ukoliko vaše uzvišene misli / ustupe malo mesta mojim stihovima“.

²³⁷ Više o Ariostovim *Satirama* (*Satire*) i njegovom odnosu s Ipolitom i ferarskim dvorom u: Venturi, Gianni, a c. *L'uno e l'altro Ariosto: in corte e nelle delizie*. Firenze: Olschki, 2011; Ariosto, Ludovico. *Satire*. A cura di Alfredo D'Orto. Parma: U. Guanda, 2007; Ariosto, Ludovico. *Satire*. Introduzione e note di Guido Davico Bonino. Milano: BUR, 2010; Giovannelli, Franco. *Panorama del furioso*. Ferrara: Corso, 2004; Berra, Claudia, a c. *Fra satire e rime ariostesche*. Bologna: Cisalpino, 2000; Bologna, Corrado. *La macchina del Furioso: lettura dell'Orlando e delle Satire*. Torino: Einaudi, 1998; Piromalli, Antonio. *La cultura a Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto*. Roma: Bulzoni, 1975.

Međutim, Ariostov odabir ovakve retorske forme uslovljen je i njenom strukturalnom fleksibilnošću. *Captatio benevolentiae*, zasnovan na modelu *quid pro quo*, omogućava da se lakše manipuliše publikom, te postaje strukturalno prijemčiv, kako za uzvišeni stil, tako i za srednji, pa čak i niski. Tako i formula *captatio benevolentiae* postaje jedno od osnovnih oruđa pesnika, pre svega za uspostavljanje i razvijanje odnosa između različitih likova u delu. Veoma veliki broj primera, dosledno raspoređenih kroz čitav tekst, poslužiće kao jedan od primarnih pokazatelja urušavanja upravo viteškog modela, a neretko će biti praćeni eksplicitnim Ariostovim komentarama ironičnog karaktera kojim će autor dvostruko obeležiti željeni problem. Na prvi od njih nailazi se već u I pevanju, unutar epizode dvoboja Rinalda i Feraua nakon što su, pri opisu Anđelikinog bega, oba lika već uvedena u naraciju sasvim specifičnom karakterizacijom.

Rinaldo, kojeg Anđelika sreće dok beži na konju, biva predstavljen kao „guerrier, ch'a pie venía“ („vitez, što peške hodi“), čiji se identitet, ali i neobična pozicija pešaka, donekle objašnjavaju narednim stihovima („[...] era costui quel paladin gagliardo, / figliuol d'Amon, signor di Montalbano, / a cui pur dianzi il suo destrier Baiardo / per strano caso uscito era di mano“, *Of*, I, 12, 1-4).²³⁸ Ferau, kojega gospa sreće bežeći od Rinalda, opisan kao „di sudor pieno e tutto polveroso“ („sav oznojen i prašnjav“)²³⁹ dok po reci traži izgubljeni šlem, ponudiće Anđeliki pomoć („perché era cortese“ // „jer beše učtiv“) i upustiti se u dvoboj s Rinaldom, dvoboj koji gospa koristi kako bi nastavila svoj beg.

Već se na samom početku dela, u epizodi dvoboja građenoj na osnovu elemenata Petrarkinog i Danteovog teksta, u čitavom nizu bizarnih situacija svojstvenih komično-realističkom, nego viteškom žanru, a koje će se tokom potonjih decenija ustaliti u žanru *commedia dell'arte*,²⁴⁰ susrećemo se s dva sasvim neobična ratnika, kako hrišćanina

²³⁸ „[...] beše to onaj smeli paladin, / sin Amona, gospodara Montalbana, / kojem tek što konj Bajardo / neobičnim slučajem izmače iz šaka“.

²³⁹ „Su la riviera Ferrau trovosse / di sudor pieno e tutto polveroso. / Da la battaglia dianzi lo rimosse / un gran disio di bere e di riposo; / e poi, mal grado suo, quivi fermosse, / perché, de l'acqua ingordo e frettoloso, / l'elmo nel fiume si lasciò cadere, / né l'avea potuto anco d'aver“, I, 14; /// „Na obali Ferau se zateče / sav znojav i prašnjav. / Iz bitke tek što ga izvede / snažna želja za pićem i odmorom; / te potom, na svoju nesreću, tu se zaustavi, / jer, nezasit vode i u žurbi, / dopusti da mu šlem u reku padne, / i ne mogaše ga nikako dohvatiti“.

²⁴⁰ Više o komično-realističnoj književnosti i komediji *dell'arte* u: Bragantini, Renzo. *Il governo del comico: nuovi studi sulla narrativa italiana dal Tre al Cinquecento*. Manziana: Vecchiarelli, 2014; Orvieto, Paolo e Lucia Brestolini. *La poesia comico-realistica: dalle origini al Cinquecento*. Roma: Carocci, 2000;

Rinalda, tako i Saracena Ferava. Lišeni osnovnih elemenata vitezova - konja u primeru Rinalda, te šlema kod Ferava, ratnici će se načelno ponašati posve u skladu s klasičnim viteškim kodeksom, s obzirom da jedan od njih priskače u pomoć gospi u nevolji, upuštajući se u „ljuti boj“ („crudel battaglia“), iako niti zna s kime se, niti zašto bori. Međutim, ono što u njihovom dvoboju nedostaje, osim evidentnih spoljnih obeležja, jeste, dakako, protokolarna etikecija, određena čitavim nizom rigidnih pravila pri susretu dva suprostavljena ratnika²⁴¹ – počev od formalnog predstavljanja, pa sve do finalnog okončanja dvoboja, budući da obračun počinje tako što jedan od njih „isuče mač i preteći potrči“, dok se, suštinski ni ne završava već njihovom odlukom prekida, onda kada shvate da od njega više nemaju koristi. Upravo na ovom mestu, Rinaldo će, sagledavši okolnosti, uputiti predlog Saracenu koristeći *captatio benevolentiae* unutar upitne forme:

*Disse al pagan: - Me sol creduto avrai,
e pur avrai te meco ancora offeso:
se questo avvien perché i fulgenti rai
del nuovo sol t'abbino il petto acceso,
di farmi qui tardar che guadagno hai?
che quando ancor tu m'abbi morto o preso,
non però tua la bella donna fia;
che, mentre noi tardian, se ne va via.*

*Quanto fia meglio, amandola tu ancora,
che tu le venga a traversar la strada,
a ritenerla e farle far dimora,
prima che più lontana se ne vada!
Come l'avremo in potestate, allora
di ch' esser de' si provi con la spada:
non so altrimenti, dopo un lungo affanno, che
possa riuscirci altro che danno,*

Of, I, 19-20.²⁴²

Ordine, Nuccio. *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*. Napoli: Liguori, 1993; Tessari, Roberto. *La commedia dell'arte: genesi d'una società dello spettacolo*. Roma; Bari: GLF, 2013; Bossier, Philiep. *Ambasciatore della risa: la commedia dell'arte nel secondo Cinquecento*. Firenze: F. Cesati, 2004; Chiabo, Maria e Federico Doglio, a c. *Origini della commedia improvvisa o dell'arte: convegno di studi: Roma, 12-14 ottobre 1995, Anagni, 15 ottobre 1995*. Roma: Torre d'Orfeo, 1996.

²⁴¹ Više o viteškom kodeksu i dvoboju u: Gelli, Jacopo. *Codice cavalleresco italiano*. Milano: Cisalpino-Goliardica, 1982; Roberts, Colin and T. C. Skeat. *The Birth of the Codex*. London: Oxford University Press, 1983; Musacchio, Enrico e Giuseppe Monorchio, a c. *Il duello*. Bologna: Cappelli, 1985; Santoro, Corrado. *Il duello*. Roma: Scienze e lettere, 2012; Kiernan, Victor G. *Il duello: onore e aristocrazia nella storia europea*. Trezzano sul Naviglio: Club, 1992.

²⁴² „Reče paganinu: - Držiš da ćeš mi naškoditi, / a sa mnom ujedno i sebi samom štetiš: / ako li se borimo stoga što blistavi zraci / novoga sunca u tvojim grudima plam upališe, / zadržavati me od kakve ti je vajde? / Sve i da me ubiješ il' zarobiš, / lepa gospa tvoja neće biti; / jer, dok mi ovde dangubimo, ona nam beži. // Bolje bi bilo, ukoliko je još uvek voliš, / da joj ti preprečiš put, / da je zadržiš i prisiliš je tako da se zaustavi, / dok još dalje nije umakla! / Kada bude bila u našoj vlasti, tada / nek se mačem pokaže čija valja da bude: / ne znam, u suprotnom, nakon duge muke, / do čega ćemo stići“.

Dakle, on svoj *persuasio* gradi na jednostavnoj dvodelnoj strukturi gde u prvoj oktavi retorskim pitanjem stavlja u istu poziciju sebe i sagovornika, pokušavajući tako da pridobije njegovu pažnju kako bi odmah potom, kroz hipotetički model, izneo osnovni argument svog malog govora, odnosno, činjenicu da će, zbog njihovog besmislenog dvoboja, obojica ostati bez željene gospe. Ovde već postaje evidentno da čak i osnovni postulati viteštva ne samo da bivaju zanemareni, već i u potpunosti poništeni, s obzirom da nijedan od njih suštinski nema za cilj odbranu gospine časti (nešto kasnije čak dovedene u pitanje), već naprotiv, njeno zarobljavanje. To se u drugoj oktavi i eksplicitno obrazlaže, budući da „vitez od Montalbana” iznosi svoj predlog željnom konstrukcijom u vidu minuciozno razrađenog plana Anđelikinog zarobljavanja, a potom i formalnog okončanja njihovog dvoboja koji bi odredio njenu sudbinu, jačajući svoje hipoteze finalnim dvostihom u gotovo poslovičnoj formi narodne mudrosti. Dakle, izrečena u samo dve oktave, svedene argumentacije i gotovo nepotkrepljena logičkim primerima, Rinaldova beseda, s ciljem podsticanja neobičnog savezništva, izbrisaće sve razlike između dvojice ratnika, kako one fizičke, s obzirom da Ferau doskorašnjem suparniku nudi da zajedno jašu na njegovom konju (svakako i više nego simboličnoj figuri), tako i karakterne, budući da ostavljaju po strani ranije neprijateljstvo:

*Al pagan la proposta non dispiacque:
così fu differita la tenzone;
e tal tregua tra lor subito nacque,
sì l'odio e l'ira va in oblivione,
che 'l pagano al partir da le fresche acque
non lasciò a piedi il buon figliuol d'Amone:
con preghi invita, et al fin toglie in groppa,
e per l'orme d'Angelica galoppa,*

*Of, I, 21.*²⁴³

²⁴³ „Paganinu taj predlog ne bi mrzak, / te tako dvoboj bi odgođen; / i takvo primirje među njima namah se rodi, / da mržnju i bes zaboraviše, / tako da paganin, kad krenu s bistre vode / ne dopusti da peške hodi dobri Amonov sin: / moli ga i poziva, i najposle na sedlo penje, / te tragom Anđelike u galop se daje“.

Međutim, nakon što se novonastali savez rasturi, a vitezovi krenu različitim putevima, oni iz doživljene situacije neće izaći mudriji i oplemenjeni novim iskustvom, poput junaka Bokačovog *Dekameron*a, već će se vratiti ranijim težnjama, od kojih su, tek nešto ranije, lako odustali. Nepromenjeni, nespremni da iskustveno donesu određenu odluku i deluju u skladu s njome, prepuštaju se ćudima Fortune, besciljno lutajući onuda kuda ih ona usmerava i menjajući neprestano predmete želje.

Upravo će to odsustvo nepromenjivog cilja težnje biti i osnovno odstupanje Ariostovog od Danteovog teksta (kao, uostalom, i onog Tasovog), premda, kako je napomenuto, nailazimo na čitav niz formalnih pozivanja na njega, budući da su delanja Dantea-putnika uvek i neupitno usmerena samo i nužno krajnjem pročišćenju i Božjoj milosti. Stoga, ni upotreba postupka *captatio benevolentia* neće biti ista, s obzirom da kompleksne retorske bravure u Danteovom tekstu, osim karakterizacije određenih likova, imaju za cilj da istaknu i publici približe nove hrišćanske doktrine posredstvom dobro poznatih klasičnih modela, dok kod Ariosta to neće, niti može biti slučaj. Naprotiv, u skladu s laičkim karakterom *Besnog Orlando*a, sazdanog na spletu kompleksnih narativnih tokova horizontalne ravni pripovedanja, upotreba postupka *captatio benevolentiae*, svedenog na rudimentalnu formu, stvara pogodan obrazac za oslikavanje sukoba dva različita kulturološko-literalna principa. Tako u pomenutom primeru (kao i u gotovo svim ostalim primerima ove figure u *Besnom Orlando*u), upravo zahvaljujući gorenavedenoj formuli *persuasio*, po prvi put u delu bivaju suprotstavljena dva kontradiktorna principa – onaj viteški, tradicionalni, prema kojem su reakcije junaka unapred predviđene i određene strogim kanonom, i onaj zdravorazumski, renesansni, koji se ogleda u mudrom i logičnom sagledavanju situacije i reagovanju u skladu s njom, u cilju zadobijanja željenog predmeta. Kao dominantan model svakako se uzdiže ovaj potonji, znatno bliži i prijemčiviji čoveku Ariostovog doba. Na takav novi princip „neviteškog viteštva“, pažnja čitalaca dodatno će se usmeriti i putem specifičnog autorovog komentara²⁴⁴ koji, premda neosporno ironičan, nije

²⁴⁴ „Oh gran bontà de' cavallieri antiqui! / Eran rivali, eran di fé diversi, / e si sentian degli aspri colpi iniqui / per tutta la persona anco dolersi; / e pur per selve oscure e calli obliqui / insieme van senza sospetto aversi“, *Of*, I, 22, 1-6; /// „O velike li dobrote drevnih vitezova! / Behu suparnici, verom različiti, / osećahu još od surovih udaraca okrutnih / bol po čitavom telu; / pa ipak mračnim šumama i zavitim stazama / bez podozrenja jedan u drugog zajedno hode“.

i sarkastično gorak, već ima za cilj da izazove osmeh kao najbolji pokazatelj deljenja zajedničkih vrednosti, kako bi šesnaestovekovnom čitaocu jasno stavio do znanja (iako formalno govoreći o neobičnim i nestalnim vitezovima koji se, takvi kakvi jesu, ipak drže određenih pravila i načela) da ujedno govori i o kulturnoj atmosferi svog vremena. Želi da ukaže na sve njene nedostatke, i na poneku vrlinu, nedvosmisleno pozivajući čitaoca da počne da teži određenom idealu življenja, zasnovanom na određivanju stalnih predmeta želja i njihovom dosezanju, uz mudro rasuđivanje. Ariosto se tako pokazuje kao vrsan poznavalac moralno-etičkih ograničenja renesansnog čoveka, kao i političke, ali i kulturne krize svog društva, stvarajući, na potpuno laičkim osnovama, u okviru tradicionalnog viteškog žanra, savremeni tekst o željama i težnjama modernog čoveka (Caretta 1954:122), usmeravajući vešto pažnju čitalaca, neprestano ih, svojim eksplicitnim komentarima, spuštajući s vertikalnog, bajkovitog plana fikcije na horizontalni plan realnosti.

Proces urušavanja tradicionalnih modela, međutim, obeležiće i drugi deo pevanja, takođe sazdanog na apostrofičkom modelu, s dominantnim postupkom *captatio benevolentiae*. Preusmerivši fokus s dvojice vitezova na gospu u begu kroz šumu,²⁴⁵ u čijem opisu odzvanja eho danteovske²⁴⁶ „divlje šume“ kroz čitav niz termina (*scuri, selvaggi, frondi, viaggi*), ublaženih međutim, tako što su smešteni unutar dvovalentne figure ili izmeštanjem iz dominantne pozicije u stihu („spaventose e scure“, „ermi e selvaggi“, „de le frondi e di verzure“, „strani viaggi“), kao i čitavim nizom petrarkističkih,²⁴⁷ kao i klasičnih²⁴⁸ motiva koji dominiraju u narednoj oktavi (*dama, natio bosco, pardo*). Napuštanjem pređašnje narativne linije, te otpočinjanjem nove, autor ujedno primiruje dinamiku dramske radnje, najavljujući narednu, prividno drugačiju materiju uvođenjem gospe u ambijent klasičnog toposa (*locus amoenus*).²⁴⁹ Pomenuti *locus amoenus*

²⁴⁵ O toposu šume više u: Noferi, Adelia. «Il bosco: traversata di un luogo simbolico». *Paradigma*. Firenze: Olschki, 1988; Baffetti, Giovanni. «Foresta». *Luoghi della letteratura italiana*. Milano: Mondadori, 2003; Orvieto, Paolo. *Labirinti castelli giardini. Luoghi letterari di orrore e smarrimento*. Roma: Salerno editrice, 2004; Barberi Squarotti, Giorgio. «La selva incantata o lo specchio dei peccati». *Rinascimento meridionale e altri studi in onore di Mario Santoro*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1987.

²⁴⁶ Za detaljniji uvid u fond dantizama u Ariostovom *Besnom Orlandu*: v. fusnotu 42-52.

²⁴⁷ Više o petrarkizmu kod Ariosta: v. fusnotu 60-61.

²⁴⁸ Više o klasičnim uzorima u Ariostovom tekstu: v. fusnotu 62.

²⁴⁹ Više o toposu *locus amoenus* i njegovoj transformaciji od antičke do postrenesansne misli u: Newlands, Carole Elizabeth. *The transformation of the locus amoenus in roman poetry*. Ann Arbor: UMI, 2007; Fekete, Monica. *Il topos del locus amoenus nella letteratura italiana del Medioevo e del Rinascimento*. Cluj-Napoca:

je, međutim, samo delom zasnovan na tradicionalnim, antičkim modelima (*Geor*, I, 109-110), već prvenstveno na Petrarkinoj poeziji (CLXXVI 9-11, CCCXXIII 37-9):²⁵⁰

*Quel dì e la notte e mezzo l'altro giorno
s'andò aggirando, e non sapeva dove.
Trovossi al fine in un boschetto adorno,
che lievemente la fresca aura muove.
Duo chiari rivi, mormorando intorno,
sempre l'erbe vi fan tenere e nuove;
e rendea ad ascoltar dolce concerto,
rotto tra picciol sassi, il correr lento.*

*Quivi parendo a lei d'esser sicura
e lontana a Rinaldo mille miglia,
da la via stanca e da l'estiva arsura,
di riposare alquanto si consiglia:
tra' fiori smonta, e lascia alla pastura
andare il palafren senza la briglia;
e quel va errando intorno alle chiare onde,
che di fresca erba avean piene le sponde.*

*Ecco non lungi un bel cespuglio vede
di prun fioriti e di vermiglie rose,
che de le liquide onde al specchio siete,
chiuso dal sol fra l'alte quercie ombrose;
così vòto nel mezzo, che concete
fresca stanza fra l'ombre più nascose:
e la foglia coi rami in modo è mista,
che 'l sol non v'entra, non che minor vista.*

*Dentro letto vi fan tenere erbette,
ch'invitano a posar chi s'appresenta.
La bella donna in mezzo a quel si mette;
ivi si corca et ivi s'addormenta [...],*

Of, I, 35-8.²⁵¹

Presa Universitaria Clujeana, 2008; Patane Ceccantini, Rosaria. *Il motivo del locus amoenus nell'Orlando furioso e nella Gerusalemme liberata*. Lausanne: Universite de Lausanne, 1993.

²⁵⁰ Određeni elementi svakako da pripadaju i tradiciji kantara, te bivaju preuzeti primarno iz teksta *Morgantea*. Detajnije u: Mariani, Gaetano. *Il Morgante e i cantari trecenteschi*. Firenze: Le Monnier, 1953.

²⁵¹ „Čitav taj dan i noć i još polovicu narednog dana / jahaše, ne znajući kuda. / Najzad se nađe u dražesnoj šumici, / gde grane nežno njiše sveži lahor. / Dva bistra potoka, koja okolo žubore, / osvežavahu naokolo uvek meku i mladu travu; / i prijatan beše to zvuk da se čuje, / kako preko kamenčića voda žubori. // Tu joj se učini da je sigurna / i udaljena od Rinalda hiljadama milja, / umorna od puta i letnje žege, / odluči da se nakratko odmori: / sjaha međ cveće, i da pase pusti / konja bez uzda; / a on išaše oko bistre vode, / jer obale behu pune sveže trave. // Utom, nedaleko, ugleda lep rascvetani / trnoviti žbun i crvene ruže, / što uz obalu u bistroj se vodi ogledaše, / zaklonjen od sunca međ senovitim hrastovima; / iznutra beše šupalj tako da stavraše / svež konak međ najskrovitijim senama: / lišće je s granama tako prepletano, / da unutra sunce ne prodiše, a kamoli slabiji pogled. // Tu postelja je od meke travice, / pozivajući na odmor onoga ko se tu nađe. / Lepa gospa unutar se grma smesti; / tu leže i zaspala [...]“.

Budući da je prisutno svih pet kategorija elemenata neophodnih za uspostavljanje klasičnog toposa „prijatnog mesta“ (motivi biljaka i životinja [*erbe tenere e nuove, quercie, fiori, bel cespuglio, prun fioriti, vermiglie rose*], vode [*chiari rivi, chiare onde, liquide onde*], svetlosti i senke [*ombrose, chiuso dal sol, fra l'ombre, 'l sol non v'entra*], umilnih zvukova [*dolce concetto...il corree lento, mormorando intorno*], izdvojenosti, odnosno zaštićenosti od spoljašnjeg sveta [*un boschetto adorno, fresca stanza fra l'ombre più nascoste, sicura e lontana*]), „šumica“ u kojoj se Anđelika smešta na počinak neminovno će u svest čitalaca prizvati vrtove iz Bokačovog *Dekameron*a, pa čak terminom *vista* i Danteove edenske vrtove (*Pd*, XXIII, 30, XXX, 9). Time će se uspostaviti i aluzivna veza s Danteovim specifičnim negiranim strukturama ovog toposa iz *Pakla*, čime Ariosto indirektno najavljuje i predstojeće neminovno narušavanje klasičnog retorskog modela u svom delu. Razgrađivanje toposa prividno zatvorenog i kontrolisanog ambijenta, otpočeće već u narednim stihovima dolaskom nepoznatog viteza, koji na scenu biva uveden poput Danteovih likova iz *Pakla* postupkom *suspensum*, odnosno izazivanjem napetosti kod publike specifičnim dinamizovanjem dramske radnje. Autor primarno ističe auditivni element („Ma non per lungo spazio così stette, / che un calpestio le par che venir senta“, *Of*, 38, 5-6),²⁵² a potom i vizuelni („[...] cheta si leva e appresso alla riviera / vede ch'armato un cavallier giunt'era“, *Of*, 38, 7-8)²⁵³ koji kulminaciju doživljavaju u prvom delu naredne oktave opisom gospine uznemirenosti („Se gli è amico o nemico non comprende: / tema e speranza il dubbio cor le scuote; / e di quella avventura il fine attende, / né pur d'un sol sospir l'aria percuote“, *Of*, 39, 1-4).²⁵⁴ Uznemirenoj gospi u kontrapoziciju se postavlja zamišljeni vitez koji odmor traži na obali reke („Il cavalliero in riva al fiume scende / sopra l'un braccio a riposar le gote; / e in un suo gran pensier tanto penètra, / che par cangiato in insensibil pietra“, *Of*, 39, 5-8),²⁵⁵ čijim se opisom radnja iznova umiruje pridobijajući čak bolne tonove, budući da se već naslućuje motiv nesrećne ljubavi poređenjem viteza s kamenom. Motivom okamenjenosti zaljubljenog iznova se aludira na Danteov tekst, pošto

²⁵² „Al' ne osta dugo tako, / jer joj se učini da začu kako se približava topot“.

²⁵³ „Lagano se podiže i na obalu / kako stiže, ugleda naoružanog viteza“.

²⁵⁴ „Ne zna da li je prijatelj ili neprijatelj: / od straha i nade zakuca joj srce sumnjičavo; / i dok isčekivaše ishod tog događaja / ne pušta od sebe niti daha“.

²⁵⁵ „Vitez sede na obalu uz potok, / na ruku glavu osloni umornu; / i toliko se zadubi u velike misli, / da se učini kao da se u beživotni kamen pretvori“.

je čest u *Kamenim stihovima (Rime petrose)*, te tako nesrećna zaljubljenost viteza biva i potvrđena u narednoj oktavi gde on biva i definitivno određen kao „cavallier dolente“ („bolni vitez“):

*Pensoso più d'un'ora a capo basso
stette, Signore, il cavallier dolente;
poi cominciò con suono afflitto e lasso
a lamentarsi sì soavemente,
ch'avrebbe di pietà spezzato un sasso,
una tigre crudel fatta clemente.
Sospirante piangea, tal ch'un ruscello
parean le guance, e 'l petto un Mongibello,
Of, I, 40.²⁵⁶*

Građena na elementima svojstvenim viteškoj usmenoj tradiciji, kao i klasičnim i petrarkističkim modelima, svojom hiperboličnom strukturom, u kojoj poređenje s kamenom obeležava čitav drugi deo strofe, ova oktava poslužiće kao izvrstan uvod u vitezovu jadikovku, sazdanu u istom maniru, koja će se protegnuti kroz naredne četiri oktave:

*Pensier (dicea) che 'l cor m'agghiacci ed ardi,
e causi il duol che sempre il rode e lima,
che debbo far, poi ch'io son giunto tardi,
e ch'altri a corre il frutto è andato prima?
a pena avuto io n'ho parole e sguardi,
ed altri n'ha tutta la spoglia opima.
Se non ne tocca a me frutto né fiore,
perché affligger per lei mi vuo' più il core?*

*Ma non sì tosto dal materno stelo
rimossa viene e dal suo ceppo verde,
che quanto avea dagli uomini e dal cielo
favor, grazia e bellezza, tutto perde.
La vergine che 'l fior, di che più zelo
che de' begli occhi e de la vita aver de',
lascia altrui corre, il pregio ch'avea inanti
perde nel cor di tutti gli altri amanti.*

*La verginella è simile alla rosa,
ch'in bel giardin su la nativa spina*

*Sia Vile agli altri, e da quel solo amata
a cui di sé fece sì larga copia.*

²⁵⁶ „Zamišljen, više od sata pognute glave / osta, Gospodaru, bolni vitez; / potom poče povređenim i tužnim glasom / da jadikuje tako umilno, / da bi se od samilosti kamen raspukao, / a surovi se tigar sažalio. / Uzdišući je plakao, tako da mu se poput potoka / činjaše obrazi, a grudi poput Mondibela“.

*mentre sola e sicura si riposa,
né gregge né pastor se le avvicina;
l'aura soave e l'alba rugiadosa,
l'acqua, la terra al suo favor s'inchina:
gioveni vaghi e donne inamorate
amano averne e seni e tempie ornate.*

*Ah, Fortuna crudel, Fortuna ingrata!
trionfan gli altri, e ne moro io d'inopia.
Dunque esser può che non mi sia più grata?
dunque io posso lasciar mia vita propia?
Ah più tosto oggi manchino i dì miei,
ch'io viva più, s'amar non debbo lei!*

*Of, I, 40-44.*²⁵⁷

Vitezov lament, uveden *in medias res* dinamizujući iznova radnju, finalno će zatvoriti proces razgradnje klasičnog toposa *locus amoenus*. Sledeći prilježno Petrarkin model, naročito u leksičko-stilskim izborima, zahvaljujući velikom broju antitetičkih parova, te klasični katulijanski model na koji se ugleda pri građenju čitavih slika, naročito onih erotskog sadržaja, kojima, međutim, pridodaje elemente pučke viteške i ljubavne poezije, ne samo da će funkcionalno razoriti topos „prijatnog mesta“, nego će i dodatno usložniti već problematizovani motiv ljubavi koji, samo nekoliko oktava ranije, biva određen za centralni u delu i doveden u vezu s motivom ludila.

Da vitezovo neprimereno ponašanje nije prikladno umilnom ambijentu u kojem se našao, evidentno je od početka epizode zahvaljujući čitavom nizu atributa kojima je on karakterisan (*insensibile, pensoso, dolente, afflitto, lasso*), koji su u suprotnosti s dražesnom prirodom (*adorno, dolce, bel, quieto, sicuro*). Međutim, disharmonija njegovog lika s ambijentom istaknuta je tek uvođenjem, ne samo motiva bola usred nemoguće ljubavi, već motiva erotske ljubavi izjednačene s ratničkim plenom. Služeći se metaforom o *cvetu* i *plodu*, već posve ustaljenom u italijanskoj viteškoj tradiciji, kao i u Policijanovom

²⁵⁷ „Zboriše: O misli, što mi srce ledite i kravite, / i izazivate bol što me iscrpljuje i troši, / šta da činim, kad stigoh kasno, / i drugi pre mene već uzbra plod? / Jedva da dobih koju reč il' pogled, / dok drugi ima bogati plen. / Ako li mi nije namenjan ni cvet ni plod, / zašto mi i dalje srce mučiš? // Devica mlada naliči na ružu, / dok se u lepom vrtu na rodnom trnovitom grmu / sama i sigurna odmara, / ni stado ni pastir joj se ne približavaju; / lagani lahor i rosna zora, / voda, zemlja klanjaju se njenoj lepoti: / mladići zasenjeni i gospe zaljubljene / vole da okite njome nedra i čelo. // Ali čim se odvoji od rodne stabljike / i svog zelenog grma, / svu naklonost što imaše ljudi i nebesa, / svu milost i lepotu, ona gubi. / Devica koja cvet, što valja ga čuvati više / od lepih očiju i života, / dozvoli nekome da ubere, naklonosti koje uživaše ranije / gubi u srcu svi drugih ljubavnika. // Drugima bezvredna postane, a voli je samo onaj / kojem samu sebe tako velikodušno pokloni. / O Sudbino okrutna, Sudbino nezahvalna! / Drugi likuju, dok ja od pustog žara mrem. / Može li biti da mi više nije naklonjena? / Mogu li se lišiti vlastitog života? / O, bolje da se moji dani sada okončaju, / nego da i dalje živim, ako nju voleti ne mogu!“

tekstu odakle autor preuzima i čitavu ovu sliku,²⁵⁸ te putem katulijanskog poređenja gospe s ružom (LXII 39-47)²⁵⁹ unutar kojeg bivaju obuhvaćeni i oplemenjeni odjeci ranije poetske tradicije (poput čuvene *Rosa fresca aulentissima*), autor problematizuje motiv nevinosti, kao primarne pretpostavljene karakteristike gospe. Na taj način, svodeći čitavu kategoriju plemenite ljubavi posredstvom čitavog niza Danteovih i Petrarkinih elemenata, na isključivu erotsku dimenziju, autor menja i tradicionalni odnos viteza prema gospi koja postaje sušti objekat želje, odnosno plen za onoga kome pripadne. Srednjovekovni koncept *fin' amor*, kao oplemenjujuće sile otelotvorene u figuri gospe pomoću koje se dosežu i nebeske visine, iznova biva sveden na koncepciju *fol' amor*, nerazumne strastvene ljubavi, promenjivih težnji koje nužno dovode do negativnog ishoda, gde gospa biva izjednačena sa željenim predmetom, ništa plemenitijim od izgubljenog konja ili šlema.²⁶⁰

Tako vitezova tužbalica, premda građena na svim postulatima uzvišenog oblika *lamento* koji otpočinje bolnim, sporim retorskim pitanjima u protazi, kako bi se dinamizovala i katarzički zatvorila snažnim esklamacijama, ostaje primerena visokom stilu samo na formalno-strukturalnom nivou, dok na tematsko-retorskom biva unižena, čak negativno konotirana. Ne jadikujući za izgubljenom ljubavi, već nad vlastitim zlim usudom, usled promenjive Fortune koncipirane gotovo jednako kao i u Bokačovom *Dekameronu*, slika savršenog srednjovekovnog viteza iznova biva narušena, na gotovo jednak način kao što je to bio slučaj s likovima Rinalda i Feraua. Tek kada se lament privede kraju, podjednako naglo kako je i otpočeo, autor će, obraćajući se izravno publici, kroz ustaljenu

²⁵⁸ „El bel giardin che tanto cultivai / un altro il tiene, e si ricava il fruto; / E pascomi di pianti e doglie e guai, / perché chi può mi vuol distrutto. / E ho perduto il tempo e la fatica, / e sono in preda della mia nemica“, LXXXII; /// „Lepi vrt koji sam tako dugo negovao / neko drugi poseduje, i iz njega plod ubira; / I hrani me plačem i bolom i mukama, / jer želi da me uništi. / I izgubih vreme i namučih se, / a u vlasti sam moje neprijateljice“.

²⁵⁹ „Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis, / ignotus pecori, nullo convulsus aratro, / quen mulcent aerae, firmat sol, educat imber, / iam iam se expandit suavesque exspirat odores; / multi illum pueri, multae optavere puellae: / idem cum tenui carptus defloruit ungui, / nulli illum pueri, nullae optavere puellae: / sic virgo dum intacta manet, dum cara suis est; / cum castum amisit polluto corpore florem, / nec pueris iucunda manet nec cara puellis“, Catul, LXII, 39-47.

²⁶⁰ Detaljnije o figuri gospe u italijanskoj književnosti, kao i o motivu ruže u: Milinković, Snežana. „Sa ženom valja kao s fortunom. Ljubavni diskurs o ženi u italijanskoj književnosti XIV–XVI veka“. *Književna istorija 158/2016*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, str. 39-48; Milinković, Snežana. «O jednoj figuri "ruže" u poeziji i njenim specifičnim značenjima». *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik 60*. Novi Sad: Matica srpska, 2012.

formulu „se mi domanda alcun chi costui sia...io dirò“,²⁶¹ uobičajene u viteškim epovima bretonskog ciklusa za imenovanje već uvedenog, ali neimenovanog lika, otkriti da je reč o Sakripanteu, kralju Čirkasije, liku kojeg uvodi Bojardo, karakterišući ga samo i jedino neuzvraćenom ljubavi prema Anđeliki:

*Se mi domanda alcun chi costui sia,
che versa sopra il rio lacrime tante,
io dirò ch'egli è il re di Circassia,
quel d'amor travagliato Sacripante;
io dirò ancor, che di sua pena ria
sia prima e sola causa essere amante,
è pur un degli amanti di costei:
e ben riconosciuto fu da lei.*

*Of, I, 45.*²⁶²

Na jednakoj karakterizaciji insistiraće i Ariosto, navodeći, pomoću sebi svojstvene ironije, razloge njegove muke, te opisujući događaje kojih se Bojardo ne dotiče, odnosno kako je zarad Anđelike došao s dalekog Istoka da bi okušao sreću na viteškom turniru. Vitezova „tužna i nesrećna priča“ zatvoriće se kako je i otpočela, ironičnim opisom njegovog hiperboličnog bola sazdanog, iznova, na Petrarkinoj osnovi. Ujedno, on će poslužiti i kao uvod u novu epizodu, gde će se već problematizovan lik Anđelike, postaviti u kontrapoziciju naspram Sakripantea:

*Con molta attenzion la bella donna
al pianto, alle parole, al modo attende
di colui ch'in amarla non assonna;
né questo è il primo di ch'ella l'intende:
ma dura e fredda più d'una colonna,*

²⁶¹ „Et se aucuns me demandoit qi li chevaliers estoi, je diroie q'il estoi [...]“, Rajna 1920: 85.

²⁶² „Ako li me ko upita ko je taj, / što nad potokom proliva tolike suze, / ja ću mu reći da je on kralj Čirkasije, / Sakripante koga ljubav mori; / i još ću reći, da je njegovoj bolnoj mucu / prvi i jedini uzrok što je zaljubljen, / štaviše da je jedan on onih koji gospu vole: / i ona ga odmah prepozna“.

*ad averne pietà non però scende,
come colei c'ha tutto il mondo a sdegno,
e non le par ch'alcun sia di lei degno.*

*Pur tra quei boschi il ritrovarsi sola
le fa pensar di tor costui per guida;
che chi ne l'acqua sta fin alla gola
ben è ostinato se mercé non grida.
Se questa occasione or se l'invola,
non troverà mai più scorta sì fida;
ch'a lunga prova conosciuto inante
s'avea quel re fedel sopra ogni amante.*

*Ma non però disegna de l'affanno
che lo distrugge alleggerir chi l'ama,
e ristorar d'ogni passato danno
con quel piacer ch'ogni amator più brama:
ma alcuna fizione, alcuno inganno
di tenerlo in speranza ordisce e trama;
tanto ch'a quel bisogno se ne serva,
poi torni all'uso suo dura e proterva,*

Of, I, 49-51.²⁶³

Određena, kao i vitez, pomoću identične „kamene“ metafore, kao „dura e fredda più d'una colonna“, te negativnim atributima, kao nemilosrdna, prezirna i gorda, gospa će, naizgled suprotno Sakripanteu, delati u skladu s prilikama koje joj je usud dodelio,

²⁶³ „S velikom pažnjom lepa gospa / sluša plač, reči i držanje / onoga koji nikada ne presta da je voli; / niti je ovo prvi put da ga čuje: / ali tvrda i hladna više od stuba, / ne pokleku i ne oseti samilost prema njemu, / poput one koja prezire čitav svet, / ne čini joj se da je iko nje dostojan. // Pa ipak, to što nađe se sama u šumi / dovede je na misao da viteza uzme za vođu; / jer onaj ko je u vodi do guše / bezmalo je svojeglav ako pomoć ne zove. / Ako li joj sada promakne ova prilika, / nikada više neće naći tako vernu pratnju; / jer već je dugom iskušenju ranije podvrgla / tog kralja, i zaključila da je verniji od svih drugih ljubavnika. // Ali ne namerava zbog toga da muke, / koja ga uništava, oslobodi onog koji je voli, / niti da ispravi svu pređašnju štetu / onim zadovoljstvom za kojim svako ko voli žudi: / već nekom varkom, nekom prevarom / da ga drži u nadi smišlja i planira; / sve dok može da joj posluži u nuždi, / a potom da se iznova vrati svojoj oholosti i surovosti“.

odnosno, pokušaće da se iz neprilika izbavi pomoću ranijeg iskustva i vlastitog intelekta, osmišljavajući veštu varku kako bi viteza držala uz sebe, ne dajući mu, međutim, ništa zauzvrat. Gospinim istupanjem pred viteza, kojim ujedno otpočinje drugi deo epizode, namah se modifikuje i njena primarna karakterizacija, budući da ona i stavom i držanjem pokušava da potkrepi svoj predstojeći *persuasio*. Predstavljena kao „bella“, „di vero angelico sembiante“, „con alta presenza e leggiarde maniere“, smeštena u kontrapoziciju naspram usamljenog i tamnog šumskog skloništa te poistovećena s klasičnim figurama Dijane i Venere posredstvom čitavog niza danteovskih termina vešto kombinovanih s latinizmima, čime se neposredno uzdiže registar stihova, Anđelika će se neupitno dovesti u direktnu vezu s Danteovom Beatrice. Ta intertekstualna veza dodatno će se osnažiti činjenicom da i Ariostova gospa naizgled deluje na okolinu jednako kao Beatrice (*Of*, I, 53, 1-6),²⁶⁴ te da su obe promišljeni govornici. Anđelika će svoju besedu otpočeti izuzetno mirnim, gotovo biblijskim tonom, otvarajući, bez dugih uvodnih reči, svoju odbranu (*Of*, I, 52, 5-8).²⁶⁵ Tu, međutim, prestaje i svaka sličnost između dve besednice, s obzirom da će Ariosto Anđelikine reči izneti ukratko, u samo jednoj oktavi, u oskudnoj perifrazi u kojoj će naročitu pažnju skrenuti na Orlandovu navodnu vrlinu (*Of*, I, 55, 5-8).²⁶⁶ Naspram Beatrichinih dugih, retorski razrađenih i izrazito složenih beseda, gospina indirektna forma biće dovoljna da se čitaocima stavi do znanja da autor ogoljava formularnost formule i da retorika biva potpuno odeljena od sfere apsolutnih vrednosti, dobra i zla, s obzirom da će vitez poverovati u njene reči, ali i on sam nastaviti da dela u skladu s vlastitim inicijalnim porivima. Implicitno, to će se u narednoj oktavi i potvrditi u specifičnom autorovom

²⁶⁴ „Non mai con tanto gaudio o stupor tanto / levò gli occhi al figliuolo alcuna madre, / ch’avea per morto sospirato e pianto, / poi che senza esso udì tornar le squadre; / con quanto gaudio il Saracin, con quanto / stupor l’alta presenza e le leggiadre / maniere, e il vero angelico sembiante, / improvviso apparir si vide inante“; /// „Nikada s takvom radošću i zapanjenošću / ne podiže pogled k sinu majka, / koja je za njim uzdisala i plakala smatrajući ga mrtvim, / kada ču da se čete bez njega vraćaju; / s kakvom radosti Saracen, i s kakvim / zaprepašćenjem uzvišenu figuru i plemenito držanje i pravi anđeoski lik, / vide kada se najednom pred njim ukaza“.

²⁶⁵ „Pace sia teco; / teco difenda Dio la fama nostra / e non comporti, contra ogni ragione / ch’abbi di me sì falsa opinione“; /// „Mir s tobom; / neka Bog kroz tebe brani našu slavu / i ne dozvoli, posve nepravedno, / da o meni tako pogrešno misliš“.

²⁶⁶ „E come Orlando la guardò sovente / da morte, da disnor, da casi rei: / e che ‘l fior virginal così avea salvo, / come se lo portò del materno alvo;“ /// „I kako ju je Orlando često čuvao / od smrti, od besčašća, od nedaća: / i da je tako devičanski cvet sačuvala, / kakvog ga iz majčinske utrobe ponese“.

komentaru (*Of*, I, 56),²⁶⁷ gde će se inicijalna veza ljubavi i gubitka razuma potvrđena i na autobiografskom primeru, sada dodatno razraditi. Eksplicitno, jednako stanovište izneće i Sakripante, u direktnoj formi dubitativno-afirmativnog solilokvija:

*Se mal si seppe il cavallier d'Anglante
pigliar per sua sciocchezza il tempo buono,
il danno se ne avrà; che da qui inante
nol chiamerà Fortuna a sì gran dono
(tra sé tacito parla Sacripante):
ma io per imitarlo già non sono,
che lasci tanto ben che m'è concesso,
e ch'a doler poi m'abbia di me stesso.*

*Corrò la fresca e matutina rosa,
che, tardando, stagion perder potria.
So ben ch'a donna non si può far cosa
che più soave e più piacevol sia,
ancor che se ne mostri disdegnosa,
e talor mesta e flebil se ne stia:
non starò per repulsa o finto sdegno,
ch'io non adombri e incarni il mio disegno.*

Of, I, 56.²⁶⁸

Suprotno dvojici vitezova iz prethodne epizode, te suprotno onome što bi se moglo iščitati iz Sakripanteove žalopojke, on neće lako odustati od svog primarnog predmeta želje. Vodeći se, ne samo ranijim vlastitim iskustvom, već i onim Orlandovim o kojem sudi na osnovu Anđelikinih reči, vitez će prihvatiti argumentaciju zasnovanu na šesnaestovekovnoj interpretaciji Fortune kao sveprisutne hirovite sile koja, pak, dopušta čoveku razumno i aktivno učešće u vlastitoj ovozemaljskoj stvarnosti. Ujedno, Ariosto će time i svesno odbaciti moralno-etički kodeks čuvanja gospine časti, propisan viteškom etikecijom, osmišljajući i obrazlažući svoj predstojeći „dolce assalto”, neprekidno se poigravajući ustaljenom klasičnom, ali i renesansnom koncepcijom „sveže ruže” i

²⁶⁷ „Forse era ver, ma non però credibile / a chi del senso suo fosse signore; / ma parve facilmente a lui possibile, / ch'era perduto in via più grave errore. / Quel che l'uom vede, Amor gli fa invisibile, / e l'invisibil fa vedere Amore. / Questo creduto fu; che 'l miser suole / dar facile credenza a quel che vuole;“ /// „Možda i beše istinito, ali ne i verovatno / onome ko je svog razuma gospodar; / ali njemu se lako učini mogućim, / jer je ogrezao u još veći greh. / Što čovek treba da vidi, Amor mu prikriva, / što je nevidljivo, Amor mu otkriva. / Poverova u njene reči; jer nesrećnik običava / da lako veruje u ono što želi“.

²⁶⁸ „Ako ne umeše vitez od Anglantea / da ugrabi iz vlastite gluposti pravi trenutak, / štetu će pretrpeti; jer od sada pa nadalje / Fortuna mu neće pokloniti tako velik dar / (govori u sebi Sakripante): / ali ja ne nameravam da ga sledim / i da ostavim sve dobro koje mi je dodeljeno, / pa da posle sažaljevam samoga sebe. // Ubraću svežu jutarnju ružu, / jer, zakasnim li, mogla bi izgubiti krepost. / Dobro znam da se gospi ne može ništa / slađe i lepše učiniti, / čak i ako se ona drži nadmenom, / ili je tužna i bolna: / neću prihvatiti, zbog odbijanja ili lažne oholosti, / da ne dovršim i ne ispunim svoj naum“.

„uživanja u životu”, iščitavajući ih u ironičnom ključu. Načelno, premda nevoljno, Sakripante će naglim prekidom radnje i neočekivanim dolaskom belog viteza odustati od svog poduhvata, iako će mu se zapravo, izmenjene koncepcije, vratiti na kraju epizode. Zadržaće, međutim, barem na formalnom planu, karakterizaciju viteza starog kova, koja izranja u opisu brzog naoružavanja sebe i svoga konja (*Of*, I, 59, 5-8).²⁶⁹ S druge strane, nastaviće se postupna razgradnja njegovog viteštva na moralno-etičkoj ravni, budući da neznanom vitezu nepoznatih namera odmah prilazi preteći, izazivajući ga isukanog oružja i vređajući ga, zanemarivši čitav niz ustaljenih gestova, neophodnih pri započinjanju svakog borbenog okršaja, pa čak i retorskog (*Of*, I, 61).²⁷⁰

Vitezovo sve intenzivnije negiranje viteštva utoliko je evidentnije ukoliko se njegov lik postavi naspram figure belog konjanika, jedine ličnosti od početka dela koja je okarakterisana *a priori* pozitivnim atributima i koju ne prati niti autorova specifična „šaljiva ironija“. Vitez se na scenu ponovo uvodi ustaljenim Danteovim postupkom građenja neizvesnosti (*suspense*), gde vizuelnim elementima prethode auditivni („un gran rumor che suona / dal vicin bosco gl'intruona l'orecchia“, *Of*, I, 59, 2-3).²⁷¹ Konjanik, „oklopa belog poput snega“ i „bele perjanice“, koji je već po izgledu „snažan i plemenit“, te „podjednako vredan Saracenu“ (*Of*, I, 60, 1-4), na scenu će stupiti tek nakon opisa Sakripanteovog hitrog naoružanja i sramnog napada, na koji će beli vitez bez ijedne reči odgovoriti kontranapadom. Porazivši Sakripantea i ostavivši ga zarobljenog pod težinom vlastitog stradalog konja, podjednako brzo kako se pojavio, vitez će i iščeznuti s bojnog polja, čime čitava scena polagano dobija komično ruho:

²⁶⁹ „Si pon l'elmo (ch'avea usanza vecchia / di portar sempre armata la persona), / viene al destriero e gli ripon la briglia, / rimonta in sella e la sua lancia piglia;“ /// „Stavi šlem (jer slediše stari običaj / da uvek naoružan bude), / dođe do konja i uzde mu stavi, / naskoči u sedlo i svoje koplje uze“.

²⁷⁰ „Come è più appresso, lo sfida a battaglia; / che crede ben fargli votar l'arcione. / Quel che di lui non stimo già che vaglia / un grano meno, e ne fa paragone, / l'orgogliose minacce a mezzo taglia, / sprona a un tempo, e la lancia in resta pone. / Sacripante ritorna con tempesta, / e corronsi a ferir testa per testa;“ /// „Čim priđe bliže, na dvoboj ga izazva; / jer verovaše da ga može zbaciti iz sedla. / Drugi vitez, za koga verujem da vredi / ni za trun manje od Saracena, što i dokazuje, / prekide gorde pretnje, / podbode namah konja i koplje obori. / Sakripante se besno ustremi, / i nasruše jedan na drugoga čelom u čelo“.

²⁷¹ „Snažan zvuk koji se začu / iz obližnje šume zapara mu uši“.

*Come è più appresso, lo sfida a battaglia;
che crede ben fargli votar l'arcione.
Quel che di lui non stimo già che vaglia
un grano meno, e ne fa paragone,
l'orgogliose minacce a mezzo taglia,
sprona a un tempo e la lancia in resta pone.
Sacripante ritorna con tempesta,
e corronsi a ferir testa per testa.*

*Non si vanno i leoni o i tori in salto
a dar di petto, ad accozzar sì crudi,
sì come i duo guerrieri al fiero assalto,
che parimente si passar li scudi.
Fe' lo scontro tremar dal basso all'alto
l'erbose valli insino ai poggi ignudi;
e ben giovò che fur buoni e perfetti
gli osberghi sì, che lor salvaro i petti.*

*Già non fero i cavalli un correr torto,
anzi cozzaro a guisa di montoni:
quel del guerrier pagan morì di corto,
ch'era vivendo in numero de' buoni:
quell'altro cadde ancor, ma fu risorto
tosto ch'al fianco si sentì gli sproni.
Quel del re saracin restò disteso
adosso al suo signor con tutto il peso.*

*L'incognito campion che restò ritto,
e vide l'altro col cavallo in terra,
stimando avere assai di quel conflitto,
non si curò di rinovar la guerra;
ma dove per la selva è il camin dritto,
correndo a tutta briglia si disserra;
e prima che di briga esca il pagano,
un miglio o poco meno è già lontano.*

Of, I, 61-64.²⁷²

Komičniost epizode će postati složenija tako što će autor i dalje insistirati na čitavom nizu nesvakidašnjih, smešnih, gotovo bizarnih situacija, delimično već ustaljenih u komično-realističnom žanru koji će, pak, Ariostu poslužiti kao izvrsno oruđe za dalje razgrađivanje koncepta viteštva. Poraženi i osramoćeni Saracen, već je primarno hiperbolično okarakterisan kao „bolni“, atributom kojim, ukoliko se iščita u ironičnom ključu, otpočinje retorski postupak gradacijske izgradnje komičnog u njegovom liku. Sada

²⁷² „Čim pride bliže, na dvoboj ga izazva; / jer verovaše da ga može zbaciti iz sedla. / Drugi vitez, za koga verujem da vredi / ni za trun manje od Saracena, što i dokazuje, / prekida gorde pretnje, / podbode namah konja i koplje obori. / Sakripante se besno ustremi, / i nasruše jedan na drugoga čelom u čelo. // Lavovi i bikovi u ljubavnom žaru ne sučeljavaju se, / i ne bore se tako surovo, / kao ova dva ratnika u žestokom jurišu, / tako da im štitovi podjednako udarce trpe. / Zbog okršaja zatresoše se od dna, pa naviše / travnate doline i goli brežuljci; / I bi korisno što dobri i čvrsti / njihovi oklopi behu, da im prsa sačuvaše. // Konji nisu ukoso išli, / već se sudariše poput ovnova: / paganinov poginu na mestu, / a za života bi dobar konj: / i onaj drugi pade, ali se podiže / čim na sapima oseti mamuze. / Konj saracenskog kralja osta opružen / preko gospodara svom svojom težinom. // Neznani junak što osta u sedlu, / videći protivnika pod konjem na zemlji, / proceni da je iz borbe dovoljno slave zadobio, / ne požele da nastavi bitku; / već putem što se praviji po šumi pruža, / što brze mogaše odjuri; / i pre nego što se paganin oslobodi tereta, / već se milju ili nešto manje udalji“.

se, međutim, čitaocima nudi plastična, gotovo groteskna, scena zgnječenog viteza, utoliko komičnija ukoliko biva uvedena dugim, realističnim poređenjem izgrađenim na klasičnim osnovama (Homer, *Il.* XIV; Ovidije, *Tris.* I III), veoma čestim u Danteovom tekstu, u kojem se vitez poredi sa seljakom (*Of*, I, 65).²⁷³ Slika se dalje razrađuje opisom besnog viteza koji „uzdiše i cvili“, „crvenoga lica od stida“, fizičkom karakterizacijom uveliko ustaljenom u klasičnim komedijama, dok njegovo viteštvo gotovo da biva posve poništeno, ne toliko činjenicom da je poražen na bojnom polju (bez obzira kako se interpretira odrednica „bojnog polja“, naročito ukoliko se dovede u neposrednu vezu, s nešto ranijim, neuspješnim „uzvišenim poduhvatom“), koliko time da teret pod kojim se nalazi sklanja sama gospa, pomažući mu da se podigne:

*Sospira e geme, non perché l'anno
che piede o braccio s'abbi rotto o mosso,
ma per vergogna sola, onde a' dì suoi
né pria né dopo il viso ebbe sì rosso:
e più, ch'oltre il cader, sua donna poi
fu che gli tolse il gran peso d'adosso.*

Of, I, 66, 1-6.²⁷⁴

Suprotno svim ranijim primerima upotrebe formule *captatio benevolentiae*, kako kod Dantea gde je gotovo uvek svečanog, uzvišenog registra, tako i u samom Ariostovom delu gde se javlja u svojoj klasičnijoj, manipulativnoj formi, u ovom primeru Ariosto je koristi s jasnom namerom intenziviranja komičnog. Gospin *captatio* neće biti izravno otvoren u tekstu, već će ga, nakon komičnog opisa viteza, uvesti autorova neposredna intervencija u formi komentara upućenog publici: „Muto restava, mi cred'io, se quella /non

²⁷³ „Qual istordito e stupido aratore, / poi ch'è passato il fulmine, si leva / di là dove l'altissimo fragore / appresso ai morti buoi steso l'aveva; / che mira senza fronde e senza onore / il pin che di lontan veder soleva: / tal si levò il pagano a piè rimaso, / Angelica presente al duro caso“; /// „Poput zapanjenog i zatečenog seljaka koji se, / nakon udara groma, pridiže na noge / tamo gde ga je zaglušujući prasak / bacio na zemlju pored mrtvih volova; / i koji posmatra bez lišća i granja / bor koji obično gledaše iz daljine: / tako se podiže i paganin na noge, / uz Anđeliku koja svedoči sramnom događaju“.

²⁷⁴ „Uzdiše i kuka, al' ne što ga boli / noga ili ruka polomljena il' iščašena, / već od puke sramote, zbog koje, ni pre / niti posle, za svojih dana ne pocrvene tako u licu: / uz to, osim što pade, njegova gospa potom / oslobodi ga teškog tereta“.

gli rendea la voce e la favella“, (*Of*, I, 66, 7-8).²⁷⁵ Najavljene, te time i dvostruko označene, gospine reči zauzeće narednu oktavu:

– *Deh! (diss'ella) signor, non vi rincresca!
che del cader non è la colpa vostra,
ma del cavallo, a cui riposo ed esca
meglio si convenia che nuova giostra.
Né perciò quel guerrier sua gloria accresca
che d'esser stato il perditor dimostra:
così, per quel ch'io me ne sappia, stimo,
quando a lasciare il campo è stato primo. –*
Of, I, 67.²⁷⁶

Andelikin *captatio*, stoga, otpočinje zvučnom esklamacijom i imperativnom apostrofom i sazdan je na dvostrukoj gradacijskoj zameni hipoteza. Odbrana viteza pred odsutnom porotom, dakle, zasnovana je na dvostepenom prenošenju krivice na neprisutne „likove“ (koji, samim tim, nisu niti u mogućnosti da se odbrane), pre svega na konja, a potom, posredstvom modela *insinuatio* u užem smislu, i na belog viteza, zanemarujući očigledne činjenice, već insistirajući isključivo na onima koje govorniku idu na ruku. Smešten u harmoničnu Ariostovu oktavu, podeljenu na dva jednaka dela (4 + 4 stiha), gde se u prvom argumentacija gradi na nespremnosti konja, dok u drugom na kukavičluku i nedostojnosti belog viteza, *captatio* ipak neće biti niti zvučan, niti snažan koliko su to oni sudskog karaktera, a naročito ne monumentalan, kao oni u Danteovom tekstu. Premda retorski besprekoran, kratak i učinkovit, on će prevashodno poprimiti formu utešne besede, te tako, premda s uspešnim ishodom, umesto da odbrani viteza, dodatno će ga uniziti, posluživši kao izvrstan uvod u poslednji deo epizode.

²⁷⁵ „Nem bi ostao, ja verujem, da mu ona / ne povrati glas i govor“.

²⁷⁶ „O! (reče ona) Gospodaru, nemojte se jediti! / Jer što padoste ne bi vaša krivica, / već konja vašeg, kojem bi odmor i paša / više pogodovala od novog dvoboja. / Stoga onaj vitez ne treba da veliča svoju pobedu, / jer dokaza da je on poražen: / koliko se ja razumem, verujem, / da on beše prvi koji napusti bojno polje“.

Ponovnim naglim prekidom radnje autor će, iznova po ugledu na klasičnu komediju, na scenu uvesti glasnika koji će, odgovarajući na Sakripanteovo pitanje, otkriti pravi identitet belog viteza:

*Ed egli a lui: – Di quel che tu mi chiedi
io ti satisfarò senza dimora:
tu dei saper che ti levò di sella
l'alto valor d'una gentil donzella.*

*Ella è gagliarda ed è più bella molto;
né il suo famoso nome anco t'ascondo:
fu Bradamante quella che t'ha tolto
quanto onor mai tu guadagnasti al mondo.*

Of, I, 70, 5-8; 71, 1-4.²⁷⁷

Glasnikovim rečima Sakripanteovo viteštvo i finalno biva poništeno – ne samo da izneverava očekivani kodeks ponašanja prema gospama, već mu jedna od njih spasava život, dok ga druga poražava na bojnem bolju. Takođe, čitava epizoda postaje utoliko smešnija ukoliko se uzme u obzir ne toliko sama informacija koju Sakripante saznaje, već ličnost koja je donosi i, nadasve, način na koji je donosi. Običan glasnik, „skrhan i umoran”, koji „galopira na ragi”, nimalo uzvišenim, čak prilično niskim registrom, preneće vest Sakripanteu, unižavajući ga čak i na taj način, uskraćujući mu očekivano poštovanje, u skladu s njegovim društvenim položajem. Sa druge strane, time će istovremeno dodatno naglasiti već navedenu Bradamantinu vrlinu, predstavljajući gospu-viteza isključivo pozitivnim atributima, podjednako vrednu i kao gospu i kao viteza. Ukoliko terminologijom iz srednje-višeg registra (*alto valor, gentil donzella, gagliarda, bella*) glasnik nužno progovara o gospi, termine primerenije nižem stilskom registru istovremeno

²⁷⁷ „A on će njemu: - Odgovorom o onome što me pitaš / ja ću ti odmah udovoljiti: / treba da znaš da te sa sedla zbacim / uzvišena snaga jedne plemenite deve. // Ona je smela, a još mnogo lepša; / ni njeno ti čuveno ime neću duže kriti: / Bradamante beše ona koja ti oduze / svu čast što je na svetu zavredila“.

će vezivati za Sakripantea i, koliko komičnu, toliko i sramnu situaciju u kojoj se našao (*levare di sella, togliere l'onor*).

Finalnim unižavanjem „bolnog viteza“, utihnuće i gospina retorika. Upregnuta s primarnim ciljem da obmane i zavede, zasnovana na površnoj zameni hipoteza, suočiće se s iznenadnim manjkom argumenata na kojima bi zasnovala model *principium* i, eventualno, nastavila dalju borbu. Stoga će gospa, kao i vitez ostati nema, te će i ona odložiti dalje pokušaje za „prikladniji trenutak“:

*Poi che gran pezzo al caso intervenuto
ebbe pensato invano, e finalmente
si trovò da una femina abbattuto,
che pensandovi più, più dolor sente;
montò l'altro destrier, tacito e muto:
e senza far parola, chetamente
tolse Angelica in groppa, e differilla
a più lieto uso, a stanza più tranquilla,
Of, I, 71.²⁷⁸*

Međutim, još znakovitije jeste i činjenica da njihovim porazom u Ariostovom tekstu iznova počinje da u prvi plan izranja motiv besciljnog delanja u skladu s okvirima koje nameće hirovita Fortuna. Likovi, premda već s određenim iskustvom na početku epizode, sada tom iskustvu dodaju pouke iz novonastalih okolnosti. Pa ipak, suprotno očekivanom, oni se neće prilagoditi novoj situaciji, već će nakon „uzaludnog promišljanja” nastaviti da deluju na jednak način kao što su činili i pre čitavog niza nesrećnih okolnosti u kojima su se zatekli, što će se pokazati i na samom tekstu već u potonjim oktavama pri susretu s Bajardom. Istim danteovskim postupkom naglog prekidanja narativnog sleda kao i pri uvođenju belog viteza na scenu, najavivši ga primarno nizom auditivnih elemenata, autor će

²⁷⁸ „Pošto dobro, al' zaludno, promisli / o onome što se zbililo, da ga naposletku / porazi jedna žena, / što više o tome mišljaše, više bola osećaaše; / uzjaha drugog konja, tih i nem: / i bez reči, mirno / pope Anđeliku na sedlo, i odloži / za srećnije okolnosti i mirnije mesto svoje naume“.

pred gospu i viteza dovesti magičnog Rinaldovog konja, Bajarda (*Of*, I, 72).²⁷⁹ Iznova, vitez će se poneti kao i ranije, prema gotovo ustaljenom obrascu – na gospin nagovor pokušće da uhvati Bajarda, što mu neće poći za rukom budući da će konj, nakon što ga ritne, sam umilno prići Anđeliki. Tako će Sakripantea u antiklimaksnom nizu poraziti i po treći put, ali ukoliko mu je protivnik prvo bila gospa-vitez, pa i glasnik, sada je to običan konj. Lišen ne samo svog statusa viteza, već i moralno-etičkih karakteristika vrlog i plemenitog čoveka, nedostojan da se prilagodi novim okolnostima, Saracen će svoju nemoć i eksplicitno potvrditi. Kada se za konjem ukaže i Rinaldo, te kada Sakripantea već spremnog na duel, gospa „drhtavog glasa i tužnog lica preklinje i nagovara da pobjegne zajedno s njom“ (*Of*, I, 79, 5-8),²⁸⁰ vitez će joj se obratiti emfatičnim, bolnim govorom:

*Son dunque (disse il Saracino), sono
dunque in sì poco credito con vui,
che mi stimiate inutile e non buono
da potervi difender da costui?
Le battaglie d'Albracca già vi sono
di mente uscite, e la notte ch'io fui
per la salute vostra, solo e nudo,
contra Agricane e tutto il campo, scudo?*

Of, I, 80.²⁸¹

Postižući snažnu emfazu posredstvom anaklaze kojom otvara dugo retorsko pitanje koje će zauzeti prvi segment oktave od čak četiri stiha, vitez će indirektno potvrditi sliku koju o njemu čitalac stvara još od početka epizode. U drugom delu, pak, iznova u formi

²⁷⁹ „Non furo iti due miglia, che sonare / odon la selva che li cinge intorno, / con tal rumore e strepito, che pare / che triemi la foresta d'ogn'intorno; / e poco dopo un gran destrier n'appare, / d'oro guernito e riccamente adorno, / che salta macchie e rivi, ed a fracasso / arbori mena e ciò che vieta il passo;“ /// „Nisu ni dve milje odmakli, kad čuše kako odzvanja / šuma koja ih je okruživala, / takvom hukom i bukom, da se činilo / da sa svih strana podrhtava; / i nešto kasnije veliki konj pred njima se stvori, / ukrašen zlatom i bogato nagizdan, / što preskače žbunje i potoke i ruši / drveće i sve što put mu preči“.

²⁸⁰ „E con voce tremante e viso tristo / supplica Sacripante e lo scongiura / che quel guerrier più appresso non attenda, / ma ch'insieme con lei la fuga prenda“.

²⁸¹ „Dakle (reče Saracen), / dakle, zar toliko malo vredim u vašim očima, / da me smatrate beskorisnim i neveštima / da vas od ovoga odbranim? / Na bitke iz Albrake već / ste zaboravili, i na onu noć kada sam / da bih vas spasio, sam i goloruk, / od Agrikanea i čitavog tabora, štit vam bio?“

retorskog pitanja, pokušaće jedino šta mu je preostalo, da se pozove na ranije zasluge ne bi li na taj način insinuativnom argumentacijom krivicu sa sebe preneo na gospu, te pridobio, ukoliko ne njeno odobravanje, barem njenu pažnju. Međutim, čak ni poslednji pokušaj „borbe“ negdašnjeg vrlog viteza neće uroditi plodom, budući da Anđelika „neće odgovoriti niti znati šta da čini“, te će njenim nedelanjem radnja u pevanju posve utihnuti, ostavljajući likove gotovo zamrznute u trenutku, jednakom onom s početka epizode i inicijalnom susretu gospe i viteza. Stoga će, Ariosto, upravo na ovom mestu, odlučiti da prekine naraciju, i nastavi je tek u narednom pevanju, nakon dugog autorovog komentara u kojem će se dotaći toposa neuzvraćene ljubavi. Naraciju će, međutim, nastaviti kao i u prethodnom pevanju – Rinaldo će, čim ugleda Bajarda, zameniti predmet svoje želje i upustiti se u okršaj sa Saracenom zarad konja, dok će gospa, napustivši primarnu zamisao da drži za pratioca Sakripantea, pobeći od obojice. I dalje, kroz čitavo delo, autor će sučeljavati likove ukrštanjem velikog broja narativnih ravni, dovodeći ih u opasne, nesvakidašnje, neverovatne, veoma često komične, bizarne, pa čak i groteskne situacije, u kojima će oni biti u mogućnosti da potvrde ili da ponište, svoje karakterizacije već unapred određene tradicijom. Istovremeno, u datim okolnostima na proveru će se staviti i njihov intelekt, te sposobnost rasuđivanja, budući da će odbacivanjem okoštalog tradicionalnog modela, dobiti priliku da vlastitim delanjem izgrade novi, laički princip koji umnogome primerenije odražava težnje i htenja čoveka Ariostovog doba.

Tragom Danteovog preoblikovanja klasičnog retorskog postupka, Ariostu će *captatio benevolentiae* poslužiti kao formula kojom će se njegovi likovi koristiti onda kada pređašnji, klasični i srednjovekovni modeli zakažu, kada su podstaknuti na delanje i odluke. Stoga će preuzeti već oformljen retorski model iz teksta *Komedije*, podvgavajući ga jednakom postupku razgradnje, kao što to čini i s ostalim modelima, oslobađajući ga uzvišenih hrišćanskih, ali i pređašnjih klasičnih atributa i svodeći ga na njegove osnove bez ikakvih unapred učitanih značenja. Na taj način, njegova manipulativna osobenost svakako izranja u prvi plan, te ne čudi što će se upravo *captatio* nametnuti kao izvrsna forma kroz koju će se ponajbolje videti na koji način Ariostovi likovi, sloj po sloj, odbacuju svoje okamenjene karakteristike. Premda bi takva upotreba ovog modela podrazumevala i izrazito negativan stav autora prema retorici, kod Ariosta će on izostati, budući da i nju

podvrgava jednakom sudu kao i svoje likove, uočavajući prednosti i mane, skrećući pažnju vlastitim kometarima na njene dobre i loše strane, pročišćavajući sveopšta stanovišta svojom šaljivom, aluzivnom ironijom. Zato će se u tekstu *Besnog Orlando* neretko nailaziti i na primere vrlo besedništva koje najčešće karakteriše upravo lik „belog viteza“ Bradamante, ali i Marfize, Ruđera, Medora i sl. Takav specifičan odnos prema retorici, a naročito prema modelu *captatio benevolentiae*, neće proći nezapaženo, te će i sam Taso, ugledajući se na jednake modele, a prvenstveno na Dantea, zadržati podeljeno mišljenje o retorici i njenoj snazi, u njegovom tekstu simbolično predstavljene kroz borbu hrišćanskih i paganskih sila.

10.4. *Captatio benevolentiae* u Tasovom *Oslobođenom Jerusalimu*

Poput Danteovog i Ariostovog teksta, i u Tasovom *Oslobođenom Jerusalimu* *captatio benevolentiae* će biti veoma zastupljen. Svakako, upotreba ovakvog, izuzetno uzvišenog i svečanog retorskog postupka u potpunosti odgovara visokom stilskom registru novog religioznog epa. Međutim, postupak privlačenja i odobrovoljavanja sagovornika ne samo da je zastupljen u tekstu već gotovo da postaje dominantno retorsko oruđe sa čak trideset i devet primera ravnomerno raspoređenih duž čitavog dela i gotovo dvostruko većeg broja graničnih javljanja.²⁸² S jedne strane, dominantna upotreba ovog retorskog postupka svakako se opravdava autorovim težnjama da uzdigne registar svog epa kako bi se što više približio vergilijanskom modelu, pošto upotrebom uzvišenih retorskih elemenata delom nadomešćuje nedostatke na polju leksike, s obzirom da ona ostaje primerena srednjem stilu, čak i nakon procesa „pročišćavanja“.²⁸³ Sa druge, međutim, služeći se

²⁸² Činjenica je da u tekstu *Oslobođenog Jerusalima* *captatio benevolentiae* nije uvek lako jasno prepoznati i odeliti od njemu bliskih retorskih postupaka i figura. Tome u velikoj meri doprinosi i sam izrazito uzvišen stilski registar u kojem do izražaja dolaze česte pohvalne forme, molbe, molitve, lamenti, ali i osude i kletve. Podjednako, otvorenost apostrofičkog modela čini *captatio benevolentiae* pogodnim za kombinovanje i prožimanje s drugim retorskim postupcima, najčešće onima koji se i sami zasnivaju na apostrofi. Neretko to su oblici invektiva, figure *execratio*, *obsecratio* i *invocatio*, epideiktički govor, *preces*, i sl. Stoga, primere ovog postupka u tekstu nikada ne bi trebalo posmatrati kao izdvojene celine, već pri analizi valja uzeti u obzir njihov položaj u tekstu, karakteristike književnog lika koji ga izgovara, komunikativnu nameru govornika i dr.

²⁸³ Tasovo „pročišćavanje“ stila, odnosno pokušaj da se u što većoj meri ograniči broj stilema prikladnih za srednji stil (*mediocri*), kako bi se način pesnikovanja što verodostojnije približio vergilijanskom modelu, ostaje nedosledno ukoliko se uzme u obzir veliki broj lirskih epizoda koje se u delu javljaju, a koje se služe

klasičnim modelom pomoću kojega raniji autori uspostavljaju nove kulturološko-ideološke kanone – poput Dantea, ili ih razgrađuju, poput Ariosta – Taso će sučeliti čak tri kontradiktorna modela, izgrađujući na klasičnim osnovama novi vrednosni kodeks blizak duhu protivreformacije.

Da se Taso umnogome oslanja na Danteov primer vidi se već na samom početku *Oslobođenog Jerusalima*,²⁸⁴ u epizodi s anđelom Gabrijelom, kao i u potonjem obraćanju Gofreda vojsci. Nakon početnih oktava i brzog opisa toka krstaškog rata, Taso s horizontalne prostorno-vremenske ravni prelazi na onu vertikalnu uvodeći, iznova, po ugledu na antiku, Boga na scenu (premda samo jednog). S jedne strane, menjajući perspektivu posmatranja, autor otvara prostor za uvođenje kategorija raznovrsnosti i začudnosti, jer horizontalnoj ravni i sukobu dva suprotstavljena principa pridodaje i raznolikost vertikalne dimenzije koja se ogleda u sukobu kategorija dobra i zla, odnosno božanskih i paklenih sila. Sa druge, neposredno određuje dinamiku radnje služeći se obrnutim postupkom *deus ex machina*,²⁸⁵ bez svake sumnje preuzetim iz antike. Međutim,

određenim stilsko-retorskim sredstvima, prema autorovom mišljenju, nepodesnim za epiku (asidentoni, polisidentoni, hijazmi, antiteze i sl.). Opravdanost korišćenja ovakvih sredstava Taso nalazi u samoj strukturi italijanskog jezika u koju je veoma teško implementirati figure kojima se, na latinskom jeziku, bez problema služio Vergilije poput sintaksičkih figura, inverzija, hiperbatona i dr., ali i u kasnijem insistiranju da se uzvišenost stila postiže upravo variranjem stilema i figura, te da je stoga izražena liričnost teksta *Oslobođenog Jerusalima* upravo ono u čemu se sastoji njegova stilska uzvišenost. Retorski modeli, poput postupka *captatio benevolentiae*, stoga, predstavljaju izrazito pogodan vezivni element uz pomoć kojega se dva suprotstavljena modela - lirski i epski, objedinjuju u koherentnu celnu. S obzirom da je postupak *captatio benevolentiae*, u svakom pogledu, bliskiji epici, budući da karakteriše sudske besede i da je veoma čest u uzvišenom antičkom pesnikovanju, njegovo izdvajanje iz originalnog ambijenta i prilagođavanje lirskom modelu, ne samo da ublažava kontrast između epizoda različite stilsko-poetske vrednosti, već postaje i izvrsno sredstvo „oplemenjivanja“, odnosno uzdizanja srednjeg stila. Kao uzor za postizanje stilskog *varietà de le lingue* poslužile mu upravo Dante kod kojega, kao što smo videli, *captatio benevolentiae* nije vezan za specifični ambijent, već za specifičnu situaciju i nije nužno okarakterisan kao negativan i prevaran, već čitavim spektrom svojih podvidova prožima delo, postavši tako višefunkcionalni model za karakterizaciju određenih ličnosti, građenje epideiktičkog govora, iznošenje vlastitih moralno-religioznih i poetičkih modela i sl. Detaljnije o Tasovom stilu v. u uvodnom poglavlju rada.

²⁸⁴ Zapravo, na prvi primer postupka *captatio benevolentiae* u *Oslobođenom Jerusalimu* nailazi se već u oktavama 4-5, u okviru klasične forme *proemio*, budući da predstavlja sastavni deo enkomijastičke posvete (*Gl*, I, 4-5). Specifičan po svojoj sažetosti, za razliku od potonjih primera u tekstu, što je delom uslovljeno i samom pozicijom u protazi, pomoću hiperbole, metafore i toposa neizrecivosti, predstavlja zahvalnicu Alfonsu II (Alfonso II d'Este) za gostoprimstvo na dvoru. Iz vizure retorike, primer je klasične besedničke vežbe. Vredan detaljnije pažnje jeste čitav niz Petrarkinih stilema, koje svakako valja iščitavati u hrišćanskom ključu, a koje se protežu kroz celu četvrtu oktavu, te koje, uz veliki broj aliteracija i asonanci, daju stihovima izrazitu milozvučnost, istovremeno umirujući intenzitet radnje, a uvećavajući njenu emfatičnost.

²⁸⁵ Detaljnije o antičkom teatru i tehnikama koje su se u njemu koristile, kao i o načinima na koje se one menjalo u: Aste, Antonio. *Il teatro antico a Roma*. Tricase: Libellula, 2009; Blancato, Mario et al.

klasično pozorište koristi se ovom tehnikom na samom kraju dela, kada radnja dosegne vrhunac, dok se ovde svemogući Bog uvodi na samom početku, usmeravajući tako radnju na sasvim određen i konačan način. Jasno stavljajući do znanja publici da više nije upitno da li će se cilj doseći, već kako, autor fokus teksta namah prebacuje s jednoobrazne vertikalne, na mnogostuku horizontalnu ravan dela, ujedno najavljujući njegov predstojeći sadržaj. Opisujući svemogućnost i svepristunost jednog i jedinstvenog Boga on zapravo daje uvodni pregled najvažnijih junaka u delu, karakterišući ih već na samom početku (*Gl*, I, 7-10). Osobenost Gofredovog lika naspram ostalih ratnika, izbija u prvi plan već na samom početku epa. Samo on biva predstavljen kroz vlastite vrline („*pien di fe, di zelo*“), prikazan kao jedini posvećen uzvišenom poduhvatu („*scacciar desia de la santa città gli empi pagani*“), dok ostali bivaju uvedeni u radnju kroz vlastite mane („*cupido ingegno*“, „*vano amor*“, „*novo regno*“, „*onor*“) koje ih dovode do sagrešenja i udaljavaju od osnovnog cilja („*ch'altra impresa non par che piú rammenti*“). Ponovnim izdvajanjem Gofreda, ali i svrstavanjem među grešne i sklone sagrešenju dvojice krstaških prvaka – Tankredija i Rinalda - ²⁸⁶ bez kojih je pohod osuđen na propast, već na samom početku dela najavljuje se način predstojećeg grananja radnje i udaljavanja od njenog osnovnog toka. Pa ipak, finalno određivanje Gofreda²⁸⁷ za predodređenog vođu uslediće dolaskom arhangela Gabrijela koga Bog šalje da podstakne krstaša na delanje. Time se otvara epizoda koja, premda implicitno, umnogome podesća na epizodu Beatričinog spuštanja u Limb:

La commedia latina: modelli, forme, ideologia, fortuna: Giornate siracusane sul teatro antico. Siracusa: Istituto nazionale del dramma antico, 2008; Lugaresi, Leonardo. *Il teatro di Dio: il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico: 2.-4. secolo.* Brescia: Morcelliana, 2008; Gentili, Bruno. *Lo spettacolo nel mondo antico: Teatro greco e teatro romano arcaico.* Roma: Bulzoni, 2006; Martina, Antonio, a c. *Teatro greco postclassico e teatro latino: teorie e prassi drammatica: atti del Convegno internazionale, Roma, 16-18 ottobre 2001.* Roma: Università degli studi Roma Tre, 2001.

²⁸⁶ Više o likovima Tankredija i Rinalda u: Cabani, Maria Cristina. «L'ariostismo 'mediato' dela 'Gerusalemme liberata'». *Linguisticae metrica italiana.* Firenze: Sismel, 2003; Cabani, Maria Cristina. *Gli amici amanti.* Napoli: Liguori, 1995; Ruggiero, Raffaele. «Fra errore di fortuna eartedel vero. Rinaldo e Armida nel sistema letterario della'Liberata'». *Schede umanistiche.* Bologna: Clueb, 2003; Petrocchi, Giorgio. *I fantasmi di Tancredi: saggi sul Tasso e sul Rinascimento.* Caltanissetta; Roma: S. Sciascia, 1972; Scarpati, Claudio. *Tasso, i classici e i moderni.* Padova: Antenore, 1995; Chiappelli, Fredi. *Il conoscitore del caos : una vis abdita nel linguaggio tassesco.* Roma: Bulzoni, 1981.

²⁸⁷ Više o Gofredovom liku: v. fusnotu 149.

*Ma poi ch'ebbe di questi e d'altri cori
scòrti gl'intimi sensi il Re del mondo,
chiama a sé da gli angelici splendori
Gabriel, che ne' primi era secondo.
È tra Dio questi e l'anime migliori
interprete fedel, nunzio giocondo:
giú i decreti del Ciel porta, ed al Cielo
riporta de' mortali i preghi e 'l zelo,
Gl, I, 11.²⁸⁸*

Već u ovim prvim stihovima uočavamo moguću sličnost Gabrijelovog lika s likom Beatriče, što se dodatno potvrđuje u opisu silaska glasnika na zemlju i podsticajnog govora upućenog Gofredu, kojem prethodi onaj Božji, imperativni, upućen arhangelu:

*Disse al suo nunzio Dio: "Goffredo trova,
e in mio nome di' lui: perché si cessa?
perché la guerra omai non si rinova
a liberar Gierusalemme oppressa?
Chiami i duci a consiglio, e i tardi mova
a l'alta impresa: ei capitano fia d'essa.
Io qui l'eleggo; e 'l faran gli altri in terra,
già suoi compagni, or suoi ministri in guerra,
Gl, I, 12.²⁸⁹*

Sažete forme i umerene emfaze, posredstvom retorskog pitanja i snažne dvostruke antiteze u poslednjem dvostihu, ovaj kratki govor predstavlja klasičnu podsticajno-imperativnu besedu koja je znatno zastupljenija u antičkom ratnom besedništvu, nego u

²⁸⁸ „Kad posve proniknu u svih tih srca, / skrivena htenja, Gospodar sveta / pozva k sebi iz anđeoskog sjaja / Gabrijela, drugoga među prvima. / Između Boga i najvaljanijih duša / on tumač je verni i glasnik radosni: / dole sve naredbe s Neba donosi, a na Nebo / smrtnika žar i molitve“.

²⁸⁹ „Svom glasniku Bog reče: „Gofreda nađi / u moje mu ime reci: što posusta? / Što iznova u rat ne pohrli / da Jerusalem potlačeni oslobodi? / Nek gospodare na veće sazove, a klonule obodri / na uzvišeni poduhvat: a on će mu predvodnik biti. / Ja ga ovde biram, a drugi će na zemlji, / što već su mu drugovi, u ratu namesnici njegove volje biće“.

sudnici. Iako slabije emfaze i znatno užvišenijeg i umerenijeg stila, ne može se opovrgnuti sličnost s podsticajnim govorima Bogorodice i svete Lucije koji se, takođe, zasnivaju na klasičnim retorskim pitanjima i snažnim antitezama (*If*, II, 103-8; 98-9).²⁹⁰ Sa druge strane, ovaj govor dobija na značaju tek ukoliko se dovede u vezu s potonjim arhangelovim govorom kojem će, bez sumnje, poslužiti kao uvod.

Već prema primarnoj karakterizaciji arhangela Gabrijela kao Bogu najmilijeg anđela (pored Mihaila), postaje evidentno da umnogome naliči Beatrice, gospi „međ blaženim horovima“. Insistiranje na motivima svetlosti koja prati arhangela i gospu,²⁹¹ na međusobnoj fizičkoj sličnosti,²⁹² na beloj boji koja se simbolično povezuje s čistotom vere,²⁹³ kao i na konceptu silaska s nebesa u pakao ili u Eden, dodatno učvršćuje vezu uspostavljenu između ova dva lika. Čak je i simbolika njihovih imena veoma bliska, s obzirom da Gabrijelovo označava „Božju moć“, „Božju milost“ („potenza di Dio“, „pietà di dio“), dok Beatrice, „onu koja donosi blaženstvo i sreću“ i „Božju milost“. Takođe, i prema funkciji koju obavljaju, između njih se neupitno mogu uspostaviti paralele, budući da je arhangel u *Bibliji* određen kao drugi među anđelima, „Božja leva ruka“, kao tumač i glasnik, što su ujedno i atributi koje Beatrice poseduje. Od svih veza koje se mogu uspostaviti, ipak, u Tasovom tekstu ponajviše se ističe funkcija glasnika i tumača. Ona naročito dolazi do izražaja u arhangelovom govoru, bez obzira posmatra li se on kao samostalna mikro-celina, ili kao element šire retorske epizode otpočete Božjim govorom. Međutim, i pored evidentnih sličnosti govornika, sama arhangelova beseda neće biti

²⁹⁰ „Beatrice, loda di Dio vera, / ché, non soccorri quei che t'amò tanto, / ch'uscì per te de la volgare schiera? // non odi tu la pieta del suo pianto? / non vedi tu la morte che 'l combatte // su la fiumana ove 'l mar non ha vanto?; / Or ha bisogno il tuo fedele / di te, e io a te lo raccomando“, *If*, II, 103-8; 98-9; /// „O Beatrice, prava božja diko, pomozì onom koji se istače / nad mnoštvom, jer te ljubljaše toliko! // Ne čuješli ga gdje u jadu plače? / Zar ne vidiš gdje sa smrću se bori / na rijeci od koje more nije jače?“

²⁹¹ „[...] di celeste maestà il compose“, *Gl*, I, 13,6; „Sorgeva il novo sol da i lidi eoi; [...] quando a paro co 'l sol, ma piú lucente, / l'angelo gli apparì da l'orient“, *Gl*, I, 15,3; 7-8; /// „[...] od rajskog sjaja ih sačini“, *OJ*, I, 13,6; „Novo se sunce dizalo s istočnih žala; [...] kad mu se sa suncem, al' sjajniji od njegov / s istoka anđeo ukaza“, *OJ*, I, 15,3; 7-8; /// „Lucevan li occhi suoi piú che la stella“, *If*, II, 55; „la faccia del sol nascere“, *Pg*, XXX, 33; „quella folgorò nel mio sguardo / sì che da prima il viso non sofferse“, *Pd*, III, 128-9; /// „Od zvijezde jače sjale su joj zjene“, *P*, II, 55; „Ko oganj živi“, *Č*, XXX, 33; „Al me blijesak njenih zraka jasnih / zasjeni sprva, te mi oči klonu“, *R*, III, 128-9.

²⁹² „[...] tra giovene e fanciullo età confine / prese, ed ornò di raggi il biondo crine“, *Gl*, I, 13, 7-8; /// „[...] doba između momka i dečaka / poprìmi, a zracima plave kose ukrasi“. // „[...] donna mi chiamò beata e bella“, *If*, II, 54; /// „[...] kad blažene čuh glas i lijepe žene“, *P*, II, 53.

²⁹³ „Ali bianche vestì“, *Gl*, I, 14,1; /// „Bela krila obuče“. // „[...] sovra candido vel [...] donna m'apparve“, *Pg*, XXX, 31-2; /// „Tako se meni javi [...] žena [...] / bijela vela“, *Č*, XXX, 28-32.

ustrojena poput one Beatričine, već će za strukturalnu, funkcionalnu, ali i retorsku osnovu imati Vergilijevo obraćanje Danteu iz II pevanja *Pakla*, a tek delom Beatričinu *suasoria*, budući da je njome inspirisana i sama Vergilijeva beseda:

*Goffredo, ecco opportuna
già la stagion ch'al guerreggiar s'aspetta; perché
dunque trapor dimora alcuna
a liberar Gierusalem soggetta?
Tu i principi a consiglio omai raguna,
tu al fin de l'opra i neghittosi affretta.
Dio per lor duce già t'elegge, ed essi sopporran
volontari a te se stessi.*

*Dio messaggier mi manda: io ti rivelo
la sua mente in suo nome. Oh quanta spene aver
d'alta vittoria, oh quanto zelo
de l'oste a te commessa or ti conviene!*

*Gl, I, 16; 17, 1-4.*²⁹⁴

*Poscia che m'ebbe ragionato questo,
li occhi lucenti lagrimando volse;
per che mi fece del venir più presto;
e venni a te così com'ella volse;
d'inanzi a quella fiera ti levai
che del bel monte il corto andar ti tolse.*

*Dunque: che è? perché, perché restai?
perché tanta viltà nel core allette?
perché ardire e franchezza non hai?
poscia che tai tre donne benedette
curan di te ne la corte del cielo,
e 'l mio parlar tanto ben ti promette?*

*If, II, 115-126.*²⁹⁵

Dakle, Vergilije formulu *persuasoria* namah otvara jednim od svojih najснаžnijih argumenata, odnosno Beatričnim govorom, koji gradi postupnom gradacijom predstavljajući do detalja gospin silazak u Limb, a potom i događaje koji su se odigrali izvan scene, na nebesima, čime utiče na Dantea na ličnom planu. Završetak njegovog

²⁹⁴ „Gofrede, evo prikladno / već je za rat vreme; zašto se, / stoga, polazak odgađa / da se Jerusalim orobljeni oslobodi? / Ti na zbor okupi prvake svoje, / ti nemarne na sveti cilj podstakni. / Bog te za njihovog vođu odabra, a oni rado / će se tebi povinovati. // Bog me za glasnika šalje: ja otkrivam / u njegovo ime zamisao ti njegovu. O, koliko nade u uzvišenu / pobeđu, o koliko žara / u vojsku ti poverenu sada imati valja!“

²⁹⁵ „Kad svrši ovo objašnjenje svoje, / na stranu plačuć sjajne oči svede / i tim ubrza dolaženje moje. // I dođoh, evo, kako ona htjede: / zvijeri te oteh što ti na put pade, / kojim se pravce uz brijeg divni grede. // Al' što je? Zašto, zašto sada stade? / Što srce misli kukavne ti plijene? / Kud muževnost i smjelost ti se dade // kad tri se za te preblažene žene / u nebu brinu, a riječ moja gleda / k budućem dobru da ti pogled skrene?“

govora nije ništa manje retorski složen od ostatka epizode. Pre svega, iznoseći gotovo najjači argument koji poseduje, gospine suze, i opisujući kako su na njega delovale, on se još jednom poziva na vlastite zasluge prema samom Danteu, ističući neprestano razloge svoga dolaska. Zatim naglo zaustavlja pripovedanje i ubrzava radnju ređajući niz retorskih pitanja kroz čitavu narednu tercinu, čime predupređuje reakciju i primedbe sagovornika. Tek tada iznosi završnu reč, takođe u formi retorskog pitanja, pozivajući se na volju nebesa, finalizujući ga na donekle neobičan način i ističući vlastitu besedničku veštinu.

Međutim, neprestano imajući u vidu Božje reči smeštene u uzvišeni, emfatički ujednačeni govor, arhangel Gabrijel te iste reči prenosi klasičnim postupkom *ratiocinatio*, veoma sličnim onome koji i sam Vergilije koristi, ako se izuzme lična nota koja ovde izostaje,²⁹⁶ pojačavajući osećanja kod sagovornika figurom *exsuscitatio*. Otvorivši govor kratkim početnim argumentom, otpočinjući potom vešto smišljenim retorskim pitanjem kojim se cilj njegove besede, odnosno reč „Jerusalim“, ističe u prvi plan, on ubrzava tempo radnje, i, poput Vergilija, pokušava da izazove *pathos*. Izostaje, međutim, ponavljanje retorskih pitanja, već se umesto toga u skladu s figurom *dianoia*, nudi odgovor na prethodno postavljeno pitanje koje najzad otkriva pravu funkciju ovog govora, ističući u prvi plan dvostrukom anaforičkom strukturom ličnu zamenicu *tu*, te navodeći Gofredove dosadašnje podvige. Odmah potom, posegnuće za svojim najsnažnijim argumentom uvodeći ga u besedu *lagano*, kao jedan od elemenata dvostihovnog snažnog poređenja („Dio per lor duce già t'elegge, ed essi / sopporran volontari a te se stessi“), sve dok ga naposletku, u prva dva stiha naredne strofe, ne potvrdi u potpunosti, otvarajući oktavu snažno rečju „Bog“, na koju se eksplicitno poziva dvostrukom mezoepiforom u narednom stihu, gradeći ujedno i vlastiti kredibilitet, implicitno se predstavljajući ne svojim imenom (poput Vergilija), već svojom funkcijom – „messenger“ („poeta fui“, *If*, I, 73). Besedu, pak, ne završava navođenjem novih argumenata, s obzirom da većeg od same Božje reči ne može ni biti, već pomoću dve snažne klasične apostrofe pojačane zvučnim *O*, ističe termine

²⁹⁶ Izostavljanje ličnog elementa u Gabrijelovom govoru ovde se opravdava samim ustrojstvom teksta. Kao što je napomenuto, Gofredo se izdvaja od ostalih ratnika upravo po svojoj posvećenosti svetom cilju, a time i po potiskivanju svega ličnog u drugi plan, odnosno svega onoga što bi ga moglo omesti u postizanju cilja, te onoga što ostale ratnike navodi na greh. Time nema ni retorske opravdanosti za korišćenje sličnih sredstava, s obzirom da bi i sama Gabrijelova argumentacija, čak i bez finalne figure *exsuscitatio*, u kojem se insistira na Božjoj volji, bila i više nego dovoljna da podstakne na delanje.

nada i *polet* u rimi, ali i zaključuje govor rečju *conviene* kojom iznova podseća na osnovni cilj pohoda.

Da dolazi do potpunog preuzimanja strukture, kao i čitavih slika, iz Danteovog teksta više je nego evidentno: sličan je opis gospe i anđela, sličan način prikazivanja i spuštanja s nebesa, slična ideja o glasniku, odnosno tumaču, i upravo će ta funkcija glasnogovornika postati ono što u najvećoj meri uslovljava sličnosti, ali i razlike, između ova dva teksta. Beatrice je govornik trećeg stepena, budući da su pre nje govorila tri, ili čak četiri govornika (uzimajući u obzir i Boga, pored Bogorodice i Svete Lucije). Konačno oblikovana beseda, međutim, nije njena, već Vergilijeva, koji je stoga za još jedan stepen (četvrti, odnosno peti) udaljen od originalnog teksta. Ukoliko se ima u vidu i odnos Dantea-pisca prema prevođenju, odnosno tumačenju, kao nemogućnosti potpunog prenošenja jednog sistema u drugi, prevashodno zbog zvučne harmonije (*Cn.* I, 12), ovaj postupak postaje više nego zanimljiv, s obzirom da će omogućiti pesniku određene slobode koje inače ne bi imao. Pre svega, dopušta pripovedanje o skorim događajima koji su se odigrali van scene čime se lako koriguje intenzitet dramske radnje, a potom omogućava i da se, barem naizgled, poštujući načelo *convenientia*, progovori o likovima i pojmovima koji ne priliče atmosferi pakla. Uz to, ne smemo skrenuti pažnju s činjenice da, premda se Beatricine reči prenose u upravnom govoru, zapravo je Vergilije taj koji ih izgovara, te pitanje verodostojnosti ostaje otvoreno, naročito ukoliko se uzme u obzir upravo ambijent u kojem se Vergilije i Dante nalaze, Vergilijeva sposobnost da ispravno pojmi gospine reči, kao i specifičan odnos prema retorici, koje se proteže kroz čitavo delo. Stoga Dante-pisac dobija slobodu da menja i stil samog govora, prilagođavajući ga prilikama i sagovorniku, čime bi se mogao tumačiti i lični pristup u Vergilijevoj besedi nekarakterističan podsticajnim formama, pa čak ni samom postupku *captatio benevolentiae*.

Tasov tekst, sa druge strane, znatno je linearniji, s obzirom da se epizoda s arhangelom uvodi direktnim govorom Boga, a tek onda sledi arhangelova beseda, te je tako čitalac u mogućnosti da gotovo istovremeno prati oba teksta. Takođe, s obzirom na tematske odrednice dela, nema prostora ni za najmanje odstupanje od Božjih reči, niti se menja podsticajno-imperativna funkcija govorenja. Budući da je Gabrijel, bez svake sumnje, govornik drugog stepena, te da je tako njegova uloga prevashodno ona drevna

biblijska, uloga glasnika, on će određenim retorskim sredstvima samo otkriti (*rivelare*) Božju nameru, a neće je tumačiti. Ono gde, međutim, ima mesta za variranje jesu upravo sama sredstva, odnosno stil i način prenošenja Božjih reči. Arhangelova beseda tako od Vergilijeve preuzima strukturalni postupak *rationatio* čime postaje duža za četiri stiha koja pesnik prenosi u narednu oktavu, zadržavajući i retorsko pitanje kao osnovno sredstvo građenja argumentacije, s time što ga donosi kroz postupak *dianoia* u skladu s Aristotelovim stanovištem da je najpodesniji za prikazivanje kognitivnog govornog čina. On, međutim, u poslednja četiri stiha, odstupa od pomenutog postupka, s obzirom da za daljom argumentacijom potrebe više nema, već zvučnim ponavljanjima i apostrofama pokušava da u što većoj meri dirne slušaoca i podstakne ga na dalje delanje. Istinitost njegovih reči ne dovodi se, niti se može dovesti u pitanje, te stoga nema potrebe ni za predupređivanjem moguće negativne reakcije sagovornika, budući da je neće ni biti - anđeo će nestati naglo kao što se i pojavio, siguran u uspeh svog govora.

Razlike koje se tiču specifičnog žanra Tasovog dela ogledaju se i na planu jezika. Premda preuzima čitave slike i retorske modele od Dantea, leksički elementi će izostati, budući da Taso teži da zadrži uzvišeni stil. Onde gde Dante vešto kombinuje stilnovističke stileme s oštrim rečima, ali i odmerenim uzvišenim terminima, stvarajući tako svojevrsan jezički varijetet, Taso pribegava velikom broju latinizama koji tekstu daju uzvišenost i odmerenost, ali umiruju radnju i emotivni naboj teksta. Tako kod prvog pesnika *captatio benevolentiae* biva vešto retorsko sredstvo za postizanje cilja, kod drugog on postaje umireniiji, implicitniji, gotovo podređen karakterizaciji govornika. Da je ipak uslovljeno narativnim kontekstom, pokazaće se nekoliko oktava kasnije, u dugom Gofredovom govoru vojnicima, čija će noseća struktura postati upravo postupak *captatio benevolentiae*, koji, isto tako, svoj uzor ima u Danteovom tekstu.

Nakon naglog nestanka anđela koji ostavlja Gofreda „zaslepljenih očiju i srca zapanjena“ (*Gl*, I, 17, 8)²⁹⁷ i nakon što shvati šta se zbilo,²⁹⁸ podstaknut Gabrijelovim

²⁹⁷ „D’occhi abbagliato, attonito di core“.

²⁹⁸ „Ma poi che si riscote, e che discorre / chi venne, chi mandò, che gli fu detto“, *Gl*, I, 18, 1-2; /// „Al’ kad se trgnu, i shvati / ko je to bio, ko ga je poslao, šta mu bi rečeno“.

govorom,²⁹⁹ on poziva svoje saborce da se okupe i ujedine, kako doslovno, tako i metaforički.³⁰⁰ Već u ovom opisu Gofredovog pozivanja saboraca, nailazimo na prvu naznaku njegovog predstojećeg govora:

*[...] lettere a lettere, e messi a messi aggiunge,
sempre al consiglio è la preghiera unita;
ciò ch'alma generosa alletta e punge,
ciò che può risvegliar virtù sopita
tutto par che ritrovi, e in efficace
modo l'adorna sí che sforza e piace,
Gl, I, 19, 3-8.³⁰¹*

Čitava mini-epizoda okarakterisana je brojnim dvostrukim ponavljanjima kojima se uvećava njen intenzitet, ali se i saznaje ponešto o Gofredovim rečima. One su ujedno savetodavne, ali i molbene, ukrašene tako da uspešno zapovedaju, ali i prijaju (poput Tasove poezije koja je „opora“, ali i „leči“), a upravo takav biće i dugi Gofredov govor koji će se protezati kroz čak osam oktava i koji predstavlja završni deo epizode otpočete Božjim rečima. Pre svega, ne sme se izgubiti iz vida da, iako Gofredo jeste govornik trećeg stepena, on zapravo nije u obavezi da bude niti glasnik, a još manje tumač, te premda svestan Božje instance koja posmatra s nebesa, ima prostora da pod velom oslobađajuće-podsticajne besede, na scenu stupe sve njegove retorske sposobnosti. Čvrstog ustrojstva, govor se deli na dve celine (21-23; 24-28) jasno odvojene prilogom *dunque*, a već prvom sentencom, evidentno je udaljavanje od predhodne dve besede, kao i otpočinjanje veštog *captatio benevolentiae* koji kao uzor ima „orazion picciola“ Danteovog Odiseja.³⁰²

²⁹⁹ „[...] il suo voler piú nel voler s'infiamma / del suo Signor, come favilla in fiamma“, *Gl, I, 18, 7-8*; /// „[...] već mu se volja, u volji Gospodara, / još više rasplamsava, poput iskre u plamenu“.

³⁰⁰ „[...] i quai non lunge / erano sparsi, a ragunarsi invita“, *Gl, I, 19*; /// „Rasute nedaleko / na zbor poziva junačke drugove“.

³⁰¹ „[...] pismo za pismom, i glasnika za glasnikom šalje, / uvek uz poziv i molbu izriče; / sve što plemenitu dušu mami i podstiče, / sve što može razbuditi vrlinu usnulo / sve čini se da nalazi, i valjano reči ukrašava / tako da zapovedaju i prijaju“.

³⁰² Detaljniju literaturu o liku Odiseja: v. u fusnoti 218.

*Guerrier di Dio, ch'a ristorar i danni
de la sua fede il Re del Cielo elesse,
e securi fra l'arme e fra gl'inganni
de la terra e del mar vi scòrse e resse,
sí ch'abbiam tante e tante in sí pochi anni
ribellanti provincie a lui sommesse,
e fra le genti debellate e dome
stese l'insegne sue vittrici e 'l nome,*

*già non lasciammo i dolci pegni e 'l nido
nativo noi (se 'l creder mio non erra),
né la vita esponemmo al mare infido
ed a i perigli di lontana guerra,
per acquistar di breve suono un grido
vulgare e posseder barbara terra,
ché proposto ci avremmo angusto e scarso
premio, e in danno de l'alme il sangue sparso.*

*Ma fu de' pensier nostri ultimo segno
espugnar di Sion le nobil mura,
e sottrarre i cristiani al giogo indegno
di servitù cosí spiacente e dura,
fondando in Palestina un novo regno,
ov'abbia la pietà sede sicura;
né sia chi neghi al peregrin devoto
d'adorar la gran tomba e sciòrre il voto.*

*Dunque il fatto sin ora al rischio è molto,
piú che molto al travaglio, a l'onor poco,
nulla al disegno, ove o si fermi o vòlto
sia l'impeto de l'armi in altro loco.
Che gioverà l'aver d'Europa accolto*

*Non edifica quei che vuol gl'imperi
su fondamenti fabricar mondani,
ove ha pochi di patria e fé stranieri
fra gl'infiniti popoli pagani,
ove ne' Greci non conven che sperì,
e i favor d'Occidente ha sí lontani;
ma ben move ruine, ond'egli oppresso
sol costruito un sepolcro abbia a se stesso.*

*Turchi, Persi, Antiochia (illustre suono
e di nome magnifico e di cose)
opre nostre non già, ma del Ciel dono
furo, e vittorie fur meravigliose.
Or se da noi rivolte e torte sono
contra quel fin che 'l donator dispose,
temo ce 'n privi, e favola a le genti
quel sí chiaro rimbombo al fin diventi.*

*Ah non sia alcun, per Dio, che sí graditi
doni in uso sí reo perda e diffonda!
A quei che sono alti principi orditi
di tutta l'opra il filo e 'l fin risponda.
Ora che i passi liberi e spediti,
ora che la stagione abbiám seconda,
ché non corriamo a la città ch'è mèta
d'ogni nostra vittoria? e che piú 'l vieta?*

*Principi, io vi protesto (i miei protesti
udirà il mondo presente, udrà il futuro,
l'odono or su nel Cielo anco i Celesti):
il tempo de l'impresa è già maturo;
men diviene opportun piú che si resti,*

*sí grande sforzo, e posto in Asia il foco,
quando sia poi di sí gran moti il fine
non fabbriche di regni, ma ruine?*

*incertissimo fia quel ch'è sicuro.
Presago son, s'è lento il nostro corso,
avrà d'Egitto il Palestin soccorso,*

*Gl, I, 21-28.*³⁰³

Iako uveden znatno dinamičnije čestim promenama u intenzitetu dramske radnje postignutim prekidima i snažnim apostrofama, govor Danteovog Odiseja strukturalno je uslovljen na gotovo isti način kao prvi deo Gofredove besede. Gofredo, takođe, otpočinje postupak *captatio benevolentiae* monumentalnom apostrofom ratnicima („Guerrier di Dio“, *Gl, I, 21, 1* // „O frati“, *If, XXVI, 112*), nakon kojega sledi pohvala borcima („ch'a ristorar i danni / de la sua fede il Re del Cielo elesse, / e securi fra l'arme e fra gl'inganni / de la terra e del mar vi scòrse e resse, / sí ch' [...]“, *Gl, I, 21, 3-8* // „[...] che per cento milia / perigli siete giunti a l'occidente“, *If, XXVI, 112-3*), a potom i zamena hipoteza („ch'a ristorar i danni / de la sua fede il Re del Cielo elesse“, *Gl, I, 21, 1-2* // „non vogliate negar l'esperienza [...] del mondo senza gente“, *If, XXVI, 116-7*) gde se, zapravo, govornikova želja predstavlja kao sagovornikova, te naposletku i iznošenje argumenata kojima se potvrđuje da je govor uspešan („già non lasciammo i dolci pegni e 'l nido / nativo noi [...]

³⁰³ „Ratnici Božji, što vas za popravku šteta / veri nanetaj kralj Neba izabra, / i kroz borbu i kroz varke / na zemlji i moru što vas čuvaše i vodiše, / tako da smo takve i tolike u tako malo godina / pobunjene krajeve pod njega potčinili, / i među narodom pokorenim i ukroćenim / razvili pobedničke barjake njegove i ime mu proneli, // ne ostavismo slatki dom i rodno / gnezdo (ako se ne varam), / niti život izložismo nevernome moru / il' opasnostima dalekoga rata, / da prigrabimo krakti krik slave međ svetom / i zauzmemo varvarske zemlje, / to bi bila jadna i slaba / nagrada i na štetu duša krv bi se prolivala. // Već je misli naših krajnji naum / osloboditi Ciona slavnoga zidine, / izbaviti hrišćane sramnoga jarma / ropsta tako bolna i tegobna, / u Palestini novo kraljevstvo dići, / gde milosti bi bio tron siguran; / niko da više hodočasniku posvećenome ne brani / da sveti grob slavi i da zavet ispuni. // Stoga dosada mnogo rizikovasmo, / još više se namučismo, a časti je malo, / za cilj još ništa uradili nismo, ostali ovde ili drugde oružjem napali. / Šta вреди što Evrope okupismo / svu silu i u Aziji plam rasplamsasmo, / ako li je, najzad, tih kretanja cilj / rušenje carstva, a ne uzdizanje? // Ne gradi carstva onaj koji ih kani / uzdići na svetovnim temeljima, / uz saborce strane poreklom i verom, / među bezbrojnim paganskim svetom, / gde u Grke ne valja polagati nade, / a Zapada je pomoć tako daleko; / same će ruševine stvoriti, i potčinjen / samom će sebi grob sačiniti. // Turci, Persijanci, Antiohljani (uzvišeni to je zvuk / veličanstvenih imena i dela), / ne behu naša dela, već Nebesa poklon, / te pobeđe nam behu čudesne. / Sad, skrenemo li s onog cilja, / protiv volje našeg dobrotvora, / plašim se da će pomoć nam uskratiti i za puk tek glasina/ taj jasni jek slave na kraju će postati. // O, neka niko od vas, zaboga, tako mile / darove, tako zlim nakanama ne izgubi i ne protraći! / Što se s početka valjano postavilo, / nek se jednako nastavi i okonča. / Sada kad je put slobodan i čist, / sada kada pogodno je doba, / zašto ne hrlimo gradu što cilj je / sve naše slave? Šta li nas sprečava? // Knezovi, ja vam tvrdim (moje će tvrdnje / čuti svet sadašnji i budući, / čuju ih sada na nebu i Nebesnici): / došlo je vreme pogodno za poduhvat; / gore bit će što se dalje čeka, / neizvesno biće ono što sigurno je. / Proričem, bude li nam korak spor, / Egipat će Palestini pomoći“.

né la vita esponemmo al mare infido / ed a i perigli di lontana guerra; Ma fu de' pensier nostri ultimo segno / espugnar di Sion le nobil mura“, *Gl*, I, 22; 23, 1-2 // „Io e ' compagni eravam vecchi e tardi; fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza“, *If*, XXVI, 104; 119-20). Ne samo da dolazi do preuzimanja formalnog retorskog ustrojstva govora, već se u Tasov tekst prenose i čitave danteovske slike poput one o ostarelim drugovima, nemirnom moru, insistiranju na njihovoj ljudskoj prirodi, napuštanju domovine i sl., inkorporirane, svakako, u potpuno drugačiji kontekst, na šta se čitaoci neprestano upozoravaju još od zazivanja iz prvog stiha besede. Za Gofreda saborci načelno više nisu sadruzi (*socii*), niti braća (*frati*), već Božji ratnici (*guerrier di Dio*). Svaki od njih i doslovno biva okarakterisan apelativom *miles christi*, što formalno svakako jesu, dok suštinski još uvek nisu, naročito uzme li se u obzir opis njihovih sagrešenja od svega nekoliko oktava ranije. Ukoliko oni još uvek vlastitim držanjem nisu opravdali da su Hristovi vojnici, Gofredo dakako jeste i nastavlja s promenom hipoteze pomoću postupka *translatio*, gradeći vešti *captatio benevolentiae*, te karakterišući vojnike svojim osobinama, ukazujući im poštovanje i privlačeći njihovu pažnju dugom pohvalom koja se proteže kroz čak dve oktave, sve dok u trećoj, naposljetku, ne iznese osnovni cilj govora, odnosno oslobađanje Jerusalima i građenje novog, hrišćanskog carstva.

Međutim, isticanjem krajnjeg cilja, Taso završava samo prvi deo svoje besede, otpočinjući onaj drugi, duži, upravo obrazlaganjem tog cilja i iznoseći čitav niz primera kojima potvrđuje izrečene hipoteze. Čitav drugi segment besede zapravo funkcioniše kao spoj hrišćanske propovedi, tematske propovedi moralno-dogmatskog karaktera u kojoj se govornik-propovednik direktno obraća auditorijumu prenoseći i tumačeći Božlju volju, ali i ratne besede koja „bodri duh i podstiče na odlučnost i hrabrost, podsećajući na značaj pojedinačnog učešća u zajedničkoj borbi“ (Jelačić 2005: 175). Ovo stanovište dodatno potkrepljuje Gofredovo neprestano pozivanje, čak i tokom čitavog prvog dela besede, onog zasnovanog na postupku *captatio benevolentiae* danteovskog tipa, na hrišćanske motive i Božju volju. Inkorporirajući vešto nove elemente u već donekle prilagođenu formu klasičnog sudskog postupka kakav je u biti *captatio*, on neprestano održava umereni, uzvišeni registar koji obiluje latinizmima, kao i adekvatni povišeni ton nabijen emocijama, premda uvek u granicama „doličnosti i vojničkog dostojanstva“ (Jelačić 2005: 175).

Međutim, iako se elementi ove hibridne besede uvode od samog početka govora, oni preuzimaju primat tek u drugom delu, gde tematsko-idejni plan pripada propovedi, dok struktura, povišeni ton i miran stav ratnoj besedi. S jedne strane, dolazi do izostavljanja zvučne apostorfične strukture govora koja snažno utiče na emfazu teksta, kao i ličnog pristupa u građenju argumentacije, ali i napuštanja postupka *malversatio* kojim se menjaju činjenice u vlastitu korist. Sa druge, time se stvara prostor za argumentaciju drugog tipa, odnosno za opširno potkrepljivanje iznete hipoteze mnoštvom primera, što u Tasovom tekstu poprima formu objašnjavanja svakog pojedinačnog elementa u primerenom broju oktava. Takođe, autor vodi računa o emfazi teksta brojnim ponavljanjima kojima određene termine dodatno naglašava (*molto, ove* i sl.), kao i zvučnim asonancama vokala *O* i, ređe, *A*, koje tekstu daju harmoničnost, dok suprostavljeni koncepti delanja/nedelanja, pobožnosti/grešnosti, jedinstva/razdeljenosti iznosi jezgrovitim antitezama. Ovakav umereni ton menja se tek pri kraju besede kada uzdizanje emfaze, zarad postizanja što jačeg efekta, postaje neophodno, te se, stoga, autor, početkom pretposlednje oktave, iznova vraća klasičnoj apostrofi koja sada poprima ton zakletve. Potom, anaforičkim ponavljanjem glasa *A*, kao i reči „ora“, pesnik otvara retorsko pitanje koje, dugim apostrofičnim nabranjem primera, ima za cilj finalno pridobijanje auditorijuma i izazivanje što jačeg patosa. Međutim, najizraženiji *pathos* naći će se u poslednjoj oktavi govora, koji iznova poprima formu *captatio benevolentiae*, zaodnutu u formalno čvrstu strukturu zakletve. On se otvara snažnom apostrofom koja putem etimološke figure, kao i anamezoforičkog ponavljanja glagola „udrà“ daje zakletvi monumentalni ton, dok se antitezom ističe neophodnost žurbe, da bi se završio hipotetičkom konstrukcijom. Na taj način, ova posve hibridna tvorevina, poprima donekle cirkularnu strukturu zatvarajući se, formalno, na gotovo isti način kako je i započela, dopuštajući besedniku da između prvog, zvučnog dela i patetičnog završetka, progovori ne samo o Božjim zapovedima i podstakne junake na delanje, već i da u njima probudi istu želju koju i sam ima, ali i da se dokaže kao mudar i dostojan, prikladan, budući vođa svekolike hrišćanske vojske, a da ni jednom rečju ne pomene svoje predstojeće (i predodređeno) imenovanje.

Epizoda se ipak neće završiti blagonaklonom reakcijom auditorijuma. Kad Gofredo začuti, vojska neće pohitati u bitku, već će među borcima uslediti sumnjičavi „breve

bisbiglio“ koji će se neminovno postaviti u kontrapoziciju Odisejevom „orazion picciola“. Ukoliko je prevarna, laskava i, nadasve, grešna Odisejeva beseda bila dovoljna da probudi „žar“ kod saboraca, takvoj retorici nema mesta među Hristovim vojnicima, iako je njihova vrlina i posvećenost još uvek upitna. Međutim, upitna vrlina vojnika dovešće u pitanje i njihov sud, te tako neće biti kadri da dokraja pojme Gofredove namere. Stoga će biti neophodna dodatna retorska intervencija ličnosti koja bi se postavila u središnju poziciju između Gofreda i njegove vojske i, suštinski, preuzela na sebe funkciju implicitnog tumača, kako Gofredovih, tako i Božjih namera. Ta funkcija pripašće pustinjaku Pjetru, pobožnom starom hrišćaninu čiji se lik umnogome gradi prema liku Danteovog Katona.³⁰⁴ Kao pravedniku, njegov sud se ne dovodi u pitanje, čime Gofredove reči poprimaju dodatni kredibilitet i snagu delovanja. Pjetro će u samo četiri stiha, koncizno i oštro potvrditi Gofredov govor, učvršćujući ga vlastitim autoritetom, određujući ga i eksplicitano kao retorski *exhortatio*: „Ciò ch'essorta Goffredo, ed io consiglio, / né loco a dubbio v'ha, sí certo è il vero / e per sé noto: ei dimostrollo a lungo, / voi l'approve, io questo sol v'aggiungo“, *Gl*, I, 29, 5-8.³⁰⁵ Potom sam iznosi ono što Gofredo nije, odnosno predlaže ga za vođu hrišćana, obrazlažući princip zajedništva, koncepta na kojem se zasniva celokupna hrišćanska misao:

*[...] se ben raccolgo le discordie e l'onte
quasi a prova da voi fatte e patite,
i ritrosi pareri, e le non pronte
e in mezzo a l'eseguire opre impedito,
reco ad un'altra originaria fonte
la cagion d'ogni indugio e d'ogni lite,*

*Ove un sol non impera, onde i giudici
pendano poi de' premi e de le pene,
onde sian compartite opre ed uffici,
ivi errante il governo esser conviene.
Deh! fate un corpo sol de' membri amici,
fate un capo che gli altri indrizzi e frene,*

³⁰⁴ Detaljnije o figuri Danteovog Katona koja izranja u više ličnosti u Tasovom *Oslobođenom Jerusalimu* te, između ostalog, i u liku pustinjaka Pjetra u: Costa, Gustavo. *Il sublime e la magia*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1994; rard, Rene. *La violenza e il sacro*. Milano: Adelphi, 1980; Scianatico, Giovanna. *Arme pietose. Studio sulla 'Gerusalemme liberata'*. Venezia: Marsilio, 1990; Giunta, Fabio. *Magia e storia in Torquato Tasso*. Milano: Unicopli, 2012; Residori, Matteo. «Il mago di Ascalona e gli spazi del romanzo nella 'Liberata'». *Italianistica*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra, 1995; Di Sacco, Paolo. «Da Ascalona alla 'scalogna'. Tasso, la magia e altro». *Lettere italiane*. Firenze: Olschki, 1996.

³⁰⁵ „Na šta vas Gofredo podstiče i ja savetujem, // nema mesta dvoumljenju, istina je tako neupitna / da se sama otkriva: on vam je dokazao, / vi mu se povinujte, ja samo ovo još ću dodati“.

*a quella autorità che, in molti e vari
d'opinion quasi librata, è pari.*

*date ad un sol lo scettro e la possanza,
e sostenga di re vece e sembianza,*

*Gl, I, 30-1.*³⁰⁶

Nakon što „starac začuti“, uslediće odgovarajuća reakcija vojske, te će tako i primarni govor ostvariti svoj cilj, otpočinjanjem nove epizode o izboru Gofreda za predvodnika.³⁰⁷

Ovakvi hibridni retorski postupci nisu usamljeni u Tasovom delu. Uporedo s njima u tekstu nailazimo i na znatan broj klasičnih primera *captatio benevolentiae* sudskog tipa, građenih prema modelu *quid pro quo*, vešto prilagođenih novoj žanrovskoj formi i tematici. Takođe, u delu ćemo naići i na posve neočekivani primer protokolarnog obraćanja u kojem će se *captatio benevolentiae* nametnuti kao neophodna formula pri otvaranju besede. Protokolarna etikecija čak će napustiti granice dvora/tabora i ući će u upotrebu među

³⁰⁶ „[...] skupim li sve nesloge i sramote / što ste ih dosad i činili i trpeli, / oprečna mišljenja, nespremna / i na pola prekinuta dela, / s drugog izvora potiču / razlozi sveg odugovlačenja i sukoba, / potiču iz vlasti, što mnogi je dele / i svi rade kako misli im vele. // Gde jedan ne vlada, gde sud / ovisi od nagrada i kazni, / gde su razdeljena dela i zadaće, / tu ni vlada neće biti pravna. / Ta hajd', jedno telo sačinite od srodnih udova, / proglasite jednog vođu što druge usmerava i zauzdava, / jednome dajte žezlo i vlast, / i likom i delom nek naliči kralju“.

³⁰⁷ Ovaj Gofredov govor, odnosno *captatio benevolentiae* na kojem počiva, postaće značajan, osim po svojoj funkciji, i po samom stilu i načinu na koji je konstruisan. Tačnije, sa kompleksnog retorskog postupka, svešće se na okamenjenu formulu kojom će se Gofredo služiti gotovo svakog puta kada se obraća vojsci. Najjasnije se to vidi u primeru kratkog podsticajnog govora vojnicima iz V pevanja (ali i u IV, XIX, XX i sl.): „O per mille perigli e mille affanni / meco passati in quelle parti e in queste, / campion di Dio, ch'a ristorare i danni / de la cristiana sua fede nasceste; / voi, che l'arme di Persia e i greci inganni, / e i monti e i mari e 'l verno e le tempeste, / de la fame i disagi e de la sete / superaste, voi dunque ora temete? // Dunque il Signor che v'indirizza e move, / già conosciuto in caso assai più rio, / non v'assecura, quasi or volga altrove / la man de la clemenza e 'l guardo pio? / Tosto un dí fia che rimembrar vi giove / gli scorsi affanni, e sciòrre i voti a Dio. / Or durate magnanimi, e voi stessi / serbate, prego, a i prosperi successi“, *Gl, V, 90-1*; // „O vi što kroz hiljadu opasnosti i hiljadu muka / sa mnom prodoste po celome svetu, / o borci Boga, što rodiste se da popravite / štetu nanetu hrišćanskoj veri njegovoj; / vi, što oružje Persije i grčke varke, / i planine i mora i zime i oluje, / i glad i žeđ i nevolje / podneste, vi, dakle, sada strahujete? // Dakle, Gospod što vas usmerava i kreće, / kog upoznaste i u težem jadu, / ne uverava li vas? Kao da će sada drugde / okrenuti blagu ruku svoju i pogled milosni. / Uskoro će doći dan kad vam valja sećat se / proteklih muka, kad zavet Bogu ispunite. / Sad istrajte, časnici, i / čuvajte se, molim vas, za uspešne pobeđe“. Dakle, bez svake sumnje dolazi do preuzimanja čitavih slika iz primarnog Gofredovog govora. Izostaje, međutim, argumentativni postupak, kao i dugi opisi koji se svode na iznošenje primarne hipoteze, dok se ostali argumenti samo nabrajaju. Takvo žustro, polisindetsko govorenje, obeleženo velikim brojem ponavljanja, dinamizuje tekst i dodatno ga emfazuje postajući tako izvrstan primer ratničke besede. Pa ipak, i pored vrsne besede, kao i valjanog stava govornika („con sereno e lieto aspetto“), izostaće odgovor vojske, te će čak i on sam ostati ophrvan brigama („preme mille cure egre e dolenti / altamente riposte in mezzo al petto“) što dodatno potvrđuje činjenicu da govor nema podjednaku snagu kao onaj prvi, te da postaje samo formula obraćanja očekivana u određenim prilikama (poraz, pobjeda, početak bitke...), poput prigodne molitve, ili crkvenog slova.

vojnicima koji će gotovo svako obraćanje otpočinjati svojevrsnom pohvalom, građenom združivanjem modela *insinuatio* i *principium*, te će se u tekstu nailaziti i na ulančane primere ove figure koja će se protezati kroz čitave oktave (primerice u epizodi glasanja o odlasku s Armidom, *Gl, IV*). Ono što je, svakako, primetno već na prvi pogled, kada je reč o postupku *captatio benevolentiae*, jeste da su primeri ovog postupka ravnomerno raspoređeni u tekstu, te da karakterišu retorsku veštinu, kako hrišćanskih, tako i paganskih govornika. Međutim, ukoliko se u prvom pevanju retorika eksplicitno uvodi u ambijent hrišćanskog sveta, dvojako okarakterisana i kao prevarna, ali i kao Božanska veština, drugo pevanje u celosti biva obeleženo retorikom pagana. Ovo pevanje *Oslobođenog Jesulalima*, takođe, predstavlja i veliki omaž klasičnoj retorici, naročito ukoliko se uzme u obzir da se unutar nepunih stotinu oktava nalaze čak tri velika govora zasnovana na postupku *captatio benevolentiae* (od kojih će poslednji zauzeti gotovo čitavu drugu polovinu pevanja), posve različite strukture i funkcije, kako međusobno, tako i u odnosu na ona iz prvog.

Vodeći hrišćanski govornik, kako je već napomenuto, svakako jeste sam Gofredo koga karakteriše govorništvo upućeno širokom auditorijumu, što je u skladu s njegovom funkcijom unutar dela. U paganskim redovima, međutim, uloga izvrsnog govornika neće pripasti, kako bi bilo očekivano, Aladinu, ukoliko se u obzir uzme njegov polažaj kralja i protokolarnost koja prati njegovu funkciju, već vraču Izmenu. Za jednog od najboljih retora biće označen onaj koji saraduje s paklenim silama, i upravo će se u odnosu na njegov lik sagledavati ostali vrsni govornici paganske vojske. Izmenovo govorništvo obeležiće gotovo čitav *Oslobođeni Jerusalem* i ono će, od vračevog prvog pojavljivanja u II pevanju, preko epizoda opisanih u X, XII i XIII, pa sve do njegove pogibije u XVIII, ostati dosledno modelu *principium*, obeleženo izuzetno ličnim pristupom sagovornicima. Međutim, ma koliko njegovo govorništvo bilo uverljivo i nesvakidašnje plodonosno, on kao govornik, a samim time i njegova veština, umnogome će se razlikovati od onoga s čime smo se upoznali tokom prvog pevanja.

Izmen se po prvi put javlja na početku II pevanja gde se već po insistiranju na njegovom imenu, naglašenom u tročlanjoj mezoanafori, naslućuje njegov budući značaj u

delu. Okarakterisan je kao vrah (Gl, II, 1, 3-4),³⁰⁸ kao moćan čarobnjak koji uz pomoć svojih čini (Gl, II, 1, 5)³⁰⁹ straši čak i Plutona (Gl, II, 1, 5-6)³¹⁰ i sposoban je da kontroliše sile pakla (Gl, II, 1, 7-8),³¹¹ kao bogohulni idolopoklonik vešt u kombinovanju elemenata stare religije s onima iz nove (Gl, II, 2, 8),³¹² dok je njegova funkcija savetnika na Aladinovom dvoru jasno naglašena (Gl, II, 2,8).³¹³ Njega već na samom početku karakterišu negativni atributi, ne samo s tačke gledišta krstaša, već i pagana, te se i njegov govor koji sledi nakon jezgrovitog opisa, uzima uz određene rezerve. On svoju besedu otvara hiperboličnom pohvalom Aladinu, apostrofirajući ga rečju *gospodaru (signor)*, naglašavajući odmah svoju potčinjenost i vernost. Insistirajući na obraćanju u prvom licu množine, te dajući besedi veoma ličan ton, on uporedo iznosi argumente u formi oslobađajućeg govora:

*‘Signor,’ dicea ‘senza tardar se ‘n viene
il vincitor essercito temuto,
ma facciam noi ciò che a noi far conviene:
darà il Ciel, darà il mondo a i forti aiuto.
Ben tu di re, di duce hai tutte piene
le parti, e lunge hai visto e proveduto.
S’empie in tal guisa ogn’altro i propri uffici,
tomba fia questa terra a’ tuoi nemici’,
Gl, II, 3.³¹⁴*

³⁰⁸ „Ismen che trar di sotto a i chiusi marmi/ può corpo estinto che spiri e senta“; /// „Izmen što iz groba može uskrsnuti / mrtvo telo“.

³⁰⁹ „mormoranti carmi“; /// „mrmljajuće pesme“.

³¹⁰ „sin ne la reggia sua Pluton spaventa“; /// „čak u i vastitome carstvu Plutona plaši“.

³¹¹ „i suoi demon [di Pluton] ne gli empi uffici impiega / pur come servi, e gli discioglie e lega“; /// „njegove demone [Plutonove] u opaka dela upreže, / ko robove ih veže i dreši“.

³¹² „Questi or Macone adora, e fu cristiano, / ma i primi riti anco lasciar non pote; / anzi sovente in uso empio e profano / confonde le due leggi a sé mal note“; /// „On sad Alaha slavi, a hrišćanin beše, / al’ drevnih obreda još se ne može lišit; / čak često opako i nečisto / dva zakona meša iz neznanja“.

³¹³ „a re malvagio consiglier peggiore“; /// „zlom kralju savetnik još gori“.

³¹⁴ „‘Gospodaru’, reče ‘bez zakašnjenja hrli / pobednička vojska od koje strepimo, / ali učinimo ono što nam valja činiti: / daće Nebo, daće svet pomoć hrabrima. / Ti valjano kao kralj i vođa izvrši / dužnost svoju, i daleko sve vidi i predvidi. / Ako li se svako tako svoga posla lati, / grob će ova zemlja tvojim neprijateljima postati“.

U narednoj oktavi nastupa znatno direktnije, otvarajući je rečju „ja“ („io“), određujući se za vernog saborca, pomoćnika i, nadasve, savetnika i to kroz gotovo neprimetni *topos ineffabilis*, iznoseći otvoreno svoje namere, odnosno želju da zazove sile pakla koje, pak, ne navodi eksplicitno, već putem litote kojom izbegava da progovori o nemilim temama:

*Io, quanto a me, ne vegno, e del periglio
e de l'opre compagno, ad aiutarte:
ciò che può dar di vecchia età consiglio,
tutto prometto, e ciò che magica arte.
Gli angeli che dal Cielo ebbero essiglio
constringerò de le fatiche a parte.
Ma dond'io voglia incominciar gl'incanti
e con quai modi, or narrerotti avanti,
Gl, II, 4.³¹⁵*

Potom će detaljno uvesti cilj svog govora dugim opisom ikone koja valja da bude ukradena iz hrama, da bi potom u poslednjoj oktavi eksplicitno izneo ponudu u formi *quid pro quo*:

*Or questa effigie lor, di là rapita,
voglio che tu di propria man trasporte
e la riponga entro la tua meschita:
io poscia incanto adoprerò sí forte
ch'ognor, mentre ella qui fia custodita,
sarà fatal custodia a queste porte;
tra mura inespugnabili il tuo impero
securò fia per novo alto mistero,
Gl, II, 6.³¹⁶*

³¹⁵ „Ja, što je do mene, poći ću s tobom, sadrug ti / biti u opasnosti i u delima ti pomoći: / sve što mogu, u starome dobu, savet ti dati, / sve ti obećavam, i magije veštinu. / Anđele što su s Neba prognani / prisiliću da nam u mucu pomognu. / Al' gde želim otpočeti s čarima / i kako, dalje ću ti sada ispričati“.

³¹⁶ „Tu ikonu, kada otuda bude ukradena, / želim da ti svojom rukom preneseš / i da je položiš usred svoje džamije: / ja ću potom tako jake čarolije izvesti / da dokle ikona ovde bude zaštićena, / sudbinski čuvar biće ovih vrata; / međ neprobojnim zidovima tvoje carstvo, / sigurno biće, novom tajnom osigurano“.

Naročito je važno primetiti kako poslednji deo *captatio benevolentiae* znatno odstupa od svog uobičajenog modela u kojem teži da što više uzdigne emfazu teksta iznošenjem najsnažnijeg argumenta, ili ponavljanjem snažne pohvale (neretko i bolnim lamentima) zarad izazivanja patosa. Ovde se u potpunosti izostavlja kondicionalna forma *se*, koja, međutim, ustupa mesto imperativu kojim Izmen ističe sebe u prvi plan, a beseda tako zadobija naredbeni karakter. Beseda će, međutim, neočekivano uroditi plodom (*Gl*, II, 7, 1-4),³¹⁷ čime Izmenove „mormoranti carmi” zadobijaju višestruko značenje. Ne samo da pomoću reči kontroliše demone u podzemnom svetu, već pomoću njih upravlja i demonima u Aladinu i tako uspostavlja kontrolu i nad samim vladarom. Uzdizanjem kulta reči i veštine govorenja na najviši nivo, po prvi put se u delu susrećemo s idejom da mračne sile obitavaju u nama samima, da su sve paklene prikaze samo projekcije naših htenja i grehova, te da se protiv njih može boriti samo boreći se sa samima sobom. Nadalje, kroz čitav tekst ovaj princip gradiće se gradacijskim klimaksom sve dok ne dosegne svoj vrhunac u epizodi Tankredijevog ulaska u omađijanu šumu Saron.³¹⁸

Na sličan Izmenov *persuasio* nailazimo i u X pevanju, u epizodi sa Solimanom.³¹⁹ Za razliku od IX pevanja izuzetno dinamične dramske radnje pune preokreta u kojem se Soliman uvodi u delo po prvi put i biva okarakterisan kao okrutan i krvožedan (*Gl*, IX, 3, 3-4; IX, 12, 5-7),³²⁰ a koje se završava snažnom invektivom i zakletvom danteovskog tipa

³¹⁷ „Sì disse, e ‘l persuase; e impaziente / il re se ‘n corse a la magion di Dio, / e sforzò i sacerdoti, e irreverente / il casto simulacro indi rapio“; /// „Tako reče, i uveri ga; i nestrljiv / kralj pohita u kuću Božju, / i prisili sveštenke, i bez poštovanja čistu sliku ukrade tada“.

³¹⁸ Detaljnije o toposu šume u: Noferi, Adelia. «Il bosco: traversata di un luogo simbolico». *Paradigma*. Firenze: Olschki, 1988; Baffetti, Giovanni. «Foresta». *Luoghi della letteratura italiana*. Milano: Mondadori, 2003; Orvieto, Paolo. *Labirinti castelli giardini. Luoghi letterari di orrore e smarrimento*. Roma: Salerno editrice, 2004; Barberi Squarotti, Giorgio. «Ai piedi del monte. Il prologo del «Purgatorio»». «*Purgatorio*» I, «*Lecture Classensi*» 3. Ravenna: Longo, 1970; Gunther, Gras. «Nella selva del Tasso». *Torquato Tasso e l'università*. Firenze: Olschki, 1979; Della Terza, Dante. «Armida dalla «Liberata» alla «Conquistata». Genesi ed evoluzione del personaggio». *Dal «Rinaldo» alla «Gerusalemme»: il testo, la favola. Atti del convegno internazionale di studi «Torquato Tasso quattro secoli dopo»*. Sorrento 17-19 settembre 1994. Sorrento: Città di Sorrento, 1997; Bianchi, Natascia. «La selva di Saron e la selva dantesca: echi dell' *Inferno* nel XIII canto della *Liberata*». *Dante e i 'locus inferni'*. Roma: Bulzoni, 2001.

³¹⁹ Više o Solimanovom liku u: Chiappelli, Fredi. *Il conoscitore del caos: una vis abdita nel linguaggio tassesco*. Roma: Bulzoni, 1981; Pignatti, Franco. «Le morti di Argante e Solimano». *Sylva*. Roma: Bulzoni, 2002; Gigante, Claudio. «Lo spettacolo atroce e miserando. Lettura del canto XIX della 'Gerusalemme liberata'». *Critica letteraria*. Napoli: Loffredo, 2003; Russo, Emilio. «Goffredo e Solimano. Geometrie e rifrazioni omeriche nella 'Liberata'». *Giornale storico*. Torino: Loescher, 2017.

³²⁰ „Quel Soliman di cui non fu tra quanti / ha Dio rubelli, uom più feroce“; „Verrò, farò là monti ov'ora è piano, / monti d'uomini estinti e di feriti, / farò fiumi di sangue“; /// „Onaj Soliman od kojega, međ svim

(*Gl*, IX, 98-99),³²¹ X pevanje otvoriće se slikom osamljenog i ranjenog Solimana u begu s bojnog polja, dok hita egipatskom taboru ne bi li izmolio pomoć. Njegovom susretu s Izmenom koji će mu se prvo javiti u snu,³²² prethodiće opis noćnog ambijenta koji će otvoriti čitav niz intertekstualnih pozivanja na Vergilija,³²³ Ariosta,³²⁴ te ponajviše Dantea,³²⁵ prevashodno na tekst njegovog *Čistilišta*, odakle će preuzimati stileme, pa i čitave slike. Pri opisima mirnog noćnog ambijenta u osamitim pustim predelima, u odnosu na koje ratnički atributi Solimana bivaju još istaknutiji, Taso se najčešće poziva na *Eneidu*. Uperedo, sve više iscertava sliku Solimanove plemenitosti i uzvišenosti dok promišlja o pređašnjoj bici i pati za svojim palim saborcima, priželjkujući osvetu, čime stvara sliku klasičnog antičkog heroja (poput Eneje ili, čak, Ahila) koji istovremeno biva predstavljen kao *magnanimo*, ali i *feroce*.

Gradeći epizodu pomoću Danteovih narativnih tehnika, prevashodno iz *Pakla* (*If*, V, 28; *If*, XIII, 22-3),³²⁶ Taso dočarava mračnu atmosferu X pevanja. Epizodu će otvoriti neočekivanim preokretom kojim će namah dinamizovati dramsku radnju, umirenu dugim

buntovnicima protiv Boga, ne bi krvožednijeg“; „Doći ću, sazdat ću planine tamo gde sad su polja, / planine mrtvog i ranjenog sveta, / i reke krvi“.

³²¹ „Vinca’ al fin disse ‘il fato, e questa mia / fuga il trofeo di sua vittoria sia. // Veggia il nemico le mie spalle, e scherna / di novo ancora il nostro essiglio indegno, / pur che di novo armato indi mi scerna / turbar sua pace e ‘l non mai stabil regno. / Non cedo io, no; fia con memoria eterna / de le mie offese eterno anco il mio sdegno. / Risorgerò nemico ognor più crudo, / cenere anco sepolto e spirito ignudo“; /// „Nek pobedi’ na kraju reče ‘sudbina, i ovaj moj / beg nek nagrada bude njegovoj pobedi. // Nek neprijatelj mi vidi leđa, i nek ismeje / iznova naše nečasno povlačenje, / sve dok iznova me naoružanog tamo ne vidi / da remetim njegov mir i uvek nestabilno kraljevstvo. / Ne posustajem ja, ne; neka sa sećanjem večnim / mojih rana, večan i prezir moj bude““.

³²² O motivu sna više u: Bàrberi Squarotti, Giorgio. 1993. *Il sogno e l’epica*. Torino: Genesi; Ardissino, Erminia. 1999. «La Gerusalemme Liberata ovvero l’epica tra storia e visione». In *Chroniques Italiennes*. Paris: Université de la Sorbonne nouvelle; Baldassarri, Guido. 1982. *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*. Roma: Bulzoni; Cerbo, Anna. 2009. *Ombre e abissi interiori: modernità tassiana*. Roma: Associazione degli Italianisti Italiani; Noero, Carlo. 1964-5. «Il notturno nella Gerusalemme Liberata». In *Studi tassiani*. Bergamo: Centro di studi tassiani; Soriano, Rosa. 2008. *Sogno e Visione nella Letteratura Latina*. Napoli: Fratelli Ferraro; Soriano, Rosa. 2008. *Sogno e Visione nella Letteratura Italiana*. Napoli: Fratelli Ferraro; Van Den Bossche, Charlotte. 2013. *Il sogno e la visione nella Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso*. Ghent: Universiteit Gent.

³²³ *Gl*, X, 3, 1-4 : *Ae*, IX, 807-10; *Gl*, X, 3, 8 : *Ae*, VIII, 19; *Gl*, X, 7, 5-6 : *Ae*, VIII, 29-30; *Gl*, X, 24, 1-2 : *Ae*, V, 710; *Gl*, X, 33, 1-2 : *Ae*, VIII, 366-7; *Gl*, X, 35, 1-2 : *Ae*, I, 516; *Gl*, X, 45, 7-8 : *Ae*, XI, 312-13.

³²⁴ *Gl*, X, 3, 1-4 : *Of*, XVIII, 22, 6-8; *Gl*, X, 17, 1 : *Of*, X, 4, 7-8.

³²⁵ *Gl*, X, 10, 3 : *I*, XXIV, 52; *Gl*, X, 14, 5-8 : *I*, II, 7-9; *Gl*, X, 17, 5 : *I*, XIX, 40-1; *Gl*, X, 21, 7 : *I*, XXIV, 151; *Gl*, X, 24, 1-2 : *I*, XV, 95-6; *Gl*, X, 30, 5 : *I*, VIII, 44; *Gl*, X, 56, 3 : *I*, VI, 66; *Gl*, X, 59, 6 : *I*, III, 9; *Gl*, X, 66, 5-7 : *I*, XXV, 112-4; *Gl*, X, 69, 8 : *I*, IV, 151; *Gl*, X, 75, 4 : *Pd*, VI, 7.

³²⁶ „Io venni in loco d’ogne luce muto“; „Io sentia d’ogne parte trarre guai, / e non vedea persona che ‘l facesse“; /// „Do mjesta dođoh, gdje sva svjetla šute“; „Ja oko sebe čuh jauke svuda, / a nigdje nikog neugledah živa“.

opisom samog Solimana i noćnog ambijenta – vitez će u snu prvo začuti Izmenov glas, da bi ga ugledao tek nakon što se prene (*Gl, X, 7, 7-8; Gl, X, 9, 1-4*).³²⁷ Izmen će, potom, svoj kratki govor otvoriti snažnom invokacijom u dvostrukom mezoanaforičnom ponavljanju (*Soliman, Solimano*) kojim će, pak, otpočeti dugo retorsko pitanje u kojem će se motiv zadržavanja, odnosno žurbe, naći u prvom planu:

*Soliman, Solimano, i tuoi sí lenti
riposi a miglior tempo omai riserva,
ché sotto il giogo di straniere genti
la patria ove regnasti ancor è serva.
In questa terra dormi, e non rammenti
ch'insepolti de' tuoi l'ossa conserva?
ove sí gran vestigio è del tuo scorno,
tu neghittoso aspetti il novo giorno?*

*Gl, X, 8.*³²⁸

Već i samim isticanjem motiva bespotrebnog zadržavanja (a naročito ako se uzme u obzir da je ono u Tasovom delu i više nego opravdano), veze s Danteovim tekstom, tačnije s epizodom iz II pevanja *Čistilišta* i susreta s Kazelom,³²⁹ postaju sve očiglednije (*Pg, II, 120-21*).³³⁰ To postaje naročito istaknuto ukoliko se ima u vidu način na koji je prikazan Izmen, koji više nije predstavljen kao strašni šaptač demonima, već kao mudri starac

³²⁷ „mentre ancor dormia, voce severa / gli intonò su l'orecchie in tal maniera“; / „Desto il Soldan alza lo sguardo, e vede / uom che d'età gravissima a i sembianti / co 'l ritorto baston del vecchio piede / ferma e dirizza le vestigia erranti“; /// „dok još je spavao, strogi glas / jeknu mu u ušima i poče zborit ovako“; „Probuden Soliman pogled podiže, i vide / veoma starog čoveka / što se o krivi štap oslanja, / te oslonac i pravac nesigurnim koracima daje“.

³²⁸ „Solimane, Solimane, svoj tako spori / odmor za bolje vreme čuvaj, / jer pod jaram stranog sveta / domovina kojom vladao si još uvek je porobljena. / Na ovoj zemlji spavaš, i ne mariš / što na njoj još su kosti tvojih nepokopane? / Još ovde je trag velike sramote tvoje, / a ti mirno čekaš novi dan?“

³²⁹ Više o epizodi s Kazelom u: Angelini, Cesare. *Il canto di Casella*. Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro, 1967; Marti, Mario. «La tematica del canto di Casella». *Dal certo al vero*. Roma: Ateneo, 1962; Cicchitto, Leone. *Il canto I del Purgatorio*. Roma: Casa di Dante, 1964; Russo, Vittorio. «Il canto I del Purgatorio». *Nuove letture dantesche*. Firenze: Le Monnier, 1969.

³³⁰ „Che è ciò, spiriti lenti? // qual negligenza, quale stare è questo?“; /// „O spori dusi, što to ovdje biva? // Otkle taj nemar? Što se tako kasni?“

pustinjak (*Gl*, X, 9, 2-4).³³¹ Da je umnogome nalik Danteovom Katonu (*Pg*, I, 31-6)³³² uočava se iz čitavog niza epiteta dosledno preuzetih iz teksta *Čistilišta*, počev od toga što i kod Tasa biva uveden terminom *veglio*. Međutim, iako naočigled iste pojave, funkcija ova dva lika posve je različita. Katon kao čuvar *Čistilišta*, i sam grešan, ali i pravičan, kako prema antičkim, tako i prema srednjovekovnim načelima, nema za cilj samo da podstakne duše na pročišćenje, već i da ukaže na ustaljeno stanovište koje je srednjovekovlje imalo prema muzici i umetnosti uopšte – njihova namera nije zadovoljstvo i zabava, već, naprotiv, podučavanje i podsticanje moralnih vrlina, ne bi li se doseglo spasenje. Ukoliko, pak, podstiču čoveka da zanemari svoje obaveze, ne samo da su nepoželjne, već i sasvim opasne,³³³ te stoga ni ne čudi hitra reakcija svih duša, pa i samog Dantea i Vergilija, na Katonov prekor (*Pg* II, 130-2).³³⁴ Slična reakcija u potpunosti izostaje u Tasovom tekstu, s obzirom da ne smemo ispustiti iz vida da je Soliman prevashodno vitez, te da su stoga i njegove reakcije uslovljene pre svega etikecijom viteškog kodeksa. On biva probuđen usred noći, na nepoznatoj zemlji, a da ni ne prepozna svog sagovornika koji mu se, štaviše, niti ne predstavlja, već namah izriče preteću optužbu. Stoga Izmenove reči kod Solimana ne izazivaju strah, već bes, te on na kratki govor uzvraća snažnom replikom: „E chi sei tu [...] che fantasma importuno a i viandanti / rompi i brevi lor sonni? e che s'aspetta / a te la mia vergngna o la vendetta?“ *Gl*, X, 9, 5-8.³³⁵ Tek tada, shvativši da svojom snažnom, autoritativnom retorikom nije postigao željeni rezultat, Izmen će primiriti emfatički naboj

³³¹ „Uom che d'età gravissima a i sembianti / co 'l ritorto baston del vecchio piede / ferma e dirizza le vestigia erranti“; /// „Veom star čovek / što se o krivi štap oslanja, / te oslonac i pravac nesigurnim koracima daje“. Na veoma sličan način u XIV pevanju biće opisan i askalonski mag koji u Tasovom tekstu ima funkciju pozitivne sile koja pomaže hrišćanima (*Gl*, XIV, 33, 4-6), a koji bi se po mnogim karakteristikama, takođe, mogao dovesti u vezu s likom pustinjaka Pjetra, čiji lik deli znatan broj sličnosti s Izmenom. Detaljnije u: Giunta, Fabio. *Magia e storia in Torquato Tasso*. Milano: Unicopli, 2012.

³³² „Un veglio solo [...]. / Lunga la barba e di pel bianco mista / portava, a' suoi capelli simigliante, / de' quai cadeva al petto doppia lista“; /// „Sam starac blizu [...]. / Imaše bradu dugu i prosjedu, / na vlase nalik, koji su mu pali / do prsiju u dvostrukome redu“.

³³³ Valja obratiti pažnju da Dante, tokom čitavog svog dela, uzdiže određenju vrstu umetnosti, pa i poeziju s kojom se ponajviše susreće u *Raju* (primerice, epizode u kojima se pevaju psalmi), budući da se samo putem takve umetnosti može doći do duhovnog spasenja. Najočigledniji suprotan primer svakako je iz V pevanja gde Paolo i Frančeska čitaju „iz zabave“ o Lanselotu i Ginevri, te tako knjiga biva okarakterisana kao povod zbog kojega dolazi do sagrašenja.

³³⁴ „Così vid'io quella masnada fresca / lasciar lo canto, e fuggir ver' la costa, / com'om che va, né sa dove riesca: / né la nostra partita fu men tosta“; /// „Tako tu vidjeh družbu istom zbranu / gdje pušta pjev i k obronku se sklanja, / ko kad ko ne zna na koju će stranu; // a ne bješe ni naša žurba manja“.

³³⁵ „A ko si ti? [...] što ko sablast nametljiva putnicima / remetiš kratke snove? I što ti je stalo / do sramote il' osvete moje?“

svog govora i prilagoditi ga sagovorniku, otpočinjući nešto duži, retorski razrađeniji govor koji započinje formalnim predstavljanjem (koje za uzor ima izuzetno stilizovano Danteovo predstavljanje iz XXIV pevanja *Čistilišta*), trudeći se da pridobije njegovu blagonaklonost, naizgled mu se potčinjavajući. Istovremeno, on gradi svoj autoritet veličanjem Solimana, kako bi vlastitu zamisao predstavio kao njegovu:

*To mi son un' risponde il vecchio 'al quale
in parte è noto il tuo novel disegno,
e sí come uomo a cui di te piú cale
che tu forse non pensi, a te ne vegno;
né il mordace parlare indarno è tale,
perché de la virtù cote è lo sdegno.
Prendi in grado, signor, che 'l mio sermone
al tuo pronto valor sia sferza e sprone',
Gl, X, 10.³³⁶*

Na taj način on, zapravo, otpočinje vešto osmišljeni *captatio benevolentiae* koji izostaje u Danteovom tekstu, a koji gradi kroz naredne dve oktave. Već u prethodnoj oktavi, nudi sliku sebe kao sveznajućeg savetnika i proroka, te će isti metod razraditi i u narednoj, insistirajući na taksativnom nabranju neiskazanih Solimanovih namera, dajući mu prostora da pojmi, bar delimično, Izmenove moći i upozoravajući³³⁷ ga na predstojeće poteškoće:

*Or perché, s'io m'appongo, esser dée vòlto
al gran re de l'Egitto il tuo camino,
che inutilmente aspro viaggio tolto
avrai, s'inanzai segui, io m'indovino;
ché, se ben tu non vai, fia tosto accolto*

³³⁶ „Ja sam onaj’ odgovori starac ‘kojem je / delom nova namera ti znana, / te pošto sam čovek koji za te više mari / no što možda misliš, dođoh ti; / Nisu moje jetke reči uzaludne, / vrlinu brusi gnev. / Nek ti drag bude, gospodaru, moj govor / i nek tvojoj spremnoj hrabrosti bude pokretač i podstrek“.

³³⁷ Motiv upozorenja još je jedan od klasičnih toposa kojima se služi Taso, a koji se obično u grčkoj i latinskoj književnosti vezuje za proroke ili vračeve koji upozoravaju heroje na različite opasnosti. Taso se, međutim, i pri građenju ove slike znatno više ugleda na Dantea i Ariosta.

*e tosto mosso il campo saracino,
né loco è là dove s'impieghi e mostri
la tua virtù contra i nemici nostri,
Gl, X, 11.³³⁸*

U poslednjoj oktavi, najzad, postavlja glavni predlog, u formi kondicionalne konstrukcije koja se dodatno ojačava formalnom zakletvom i obećanjem:

*Ma se 'n duce me prendi, entro quel muro,
che da l'arme latine è intorno astretto,
nel piú chiaro del dí pórti sicuro,
enza che spada impugni, io ti prometto.
Quivi con l'arme e co' disagi un duro
contrasto aver ti fia gloria e diletto;
difenderai la terra insin che giugna
l'oste d'Egitto a rinovar la pugna,
Gl, X, 12.³³⁹*

Ovako strukturiran govor urodiće plodom (Gl, X, 13, 5-8),³⁴⁰ te u prvi plan Tasovog teksta izranja pitanje dimenzije *elocutio*, odnosno činjenica da tematika ne sme biti apsolutno nadređena stilu, već da su to dve komplemetarne kategorije. Izmen koristi *captatio benevolentiae* da bi se pozvao na iste one elemente koje navodi i u svom prekornom govoru (poraz, patnja vojske, osveta, slava), ali su oni sada prilagođeni govorniku, izneti na posve drugačiji način. Takođe, pre nego što prihvati ponudu, Soliman „posmatra oči i glas drevnog vrača“, čime se po prvi put u delu skreće pažnja i na fizički

³³⁸ „Zbog čega ćeš, ako se ne varam, usmeriti / velikom kralju Egipta svoj korak, / kada ćeš uzaludno mučan put imati, / nastaviš li dalje, slutim; / ako i ne odeš, uskoro će se okupiti / i pokrenuti saracenski tabor, / to nije mesto gde treba da upregneš i iskažeš / svoju vrednost protiv naših neprijatelja“.

³³⁹ „Ali ako me uzmeš za vođu, unutar tih zidina, / koje oružjem opsedaju Latini, / po najsvetlijem danu sigurnog ću te uvesti, / mač ni isukati nećeš, ja ti obećavam. / Tu s oružjem i mukama teškim / boj te čeka, al' ćeš izborit slavu i zadovoljenje; / branićeš zemlju dok ne stigne / vojska iz Egipta da boj obnovi“.

³⁴⁰ „Padre, risponde 'io già pronto e veloce / sono a seguirti: ove tu vuoi mi gira. / A me sempre miglior parrà il consiglio / ove ha piú di fatica e di periglio“; /// „Oče, odgovori 'ja već sam spreman i hitar / da te sledim: gde god želiš, vodi me. / Meni se uvek čini boljim savet / kad je više muke i opasnosti“.

izgled i stav govornika koji je pri građenju govora posve značajan. Dodatni problem uvodi i činjenica da je taj izgled sada potpuno prividan, te čitalac biva neprestano svestan prave prirode Izmenovog lika u odnosu na koji se u velikoj meri karakteriše i sam Soliman kroz čitavo X pevanje. Premda po prvi put biva predstavljen kao pravi vitez koji teži uzvišenosti (naročito u epizodi gde oplakuje pale borce i želi po svaku cenu da ih osveti i pobrine se za njihova tela, kao i u epizodi sabora pagana gde izlazi iz magičnog oblaka kako bi odbranio vlastitu čast), on ujedno svesno podleže Izmenovim rečima, zaveden obećanim materijalnim zadovoljenjem. Tako se Izmenov lik oblikuje kao lik retora, a retorika iznova biva označena kao sredstvo kojim se mađija, te stoga ne možemo a da se ne zapitamo nije li za Tasa figura Izmena zapravo metafora pesnika koji svoje čitaoce rečima „vezuje i razvezuje“, navodeći ih da ponekad ispiju i „grke sokove“ kako bi im „prevarom“ podario novi život.

To svakako nije jedina slika govorništva koju Taso nudi u svom delu. Pored strašne osude retorike, istovremeno će s jednakim žarom stati i u njenu odbranu, što se ponajbolje vidi iznova u II pevanju *Oslobođenog Jerusalima*, u epizodi Klorindine³⁴¹ odbrane Olinda i Sofronije.³⁴² Ova epizoda uslediće kao posledica one u kojoj ukradena hrišćanska ikona nestaje iz hrama gde je prenet, te se dvoje mladih svojevolski nudi za krivce i biva osuđeno na lomaču. Premda ova epizoda predstavlja jedinu pravu digresiju od primarnog narativnog toka, mada u direktnoj vezi s njime, zauzeće centralnu poziciju u pevanju našavši se između dve veoma značajne epizode u delu (prvog Izmenovog pojavljivanja i egipatske diplomatske delegacije) i ujedno će s njima tvoriti pravi omaž retorici. Izuzetno emfazovana i poetična, srećnog završetka otelotvorenog venčanjem dvoje mladih, ova mikro-celina predstavljaće jedini primer za *lieto amor* (naspram uzvišenih tragičnih ljubavi čijim primerima delo obiluje) i postaje „idilična“ epizoda (poput Erminijinog bivstvovanja među pastirima) koju Taso kasnije isključuje iz *Osvojenog Jerusalima*, upravo zbog svoje neumerene liričnosti i stilskeg otklona od željene uzvišenosti.

³⁴¹ Detaljnije o Klorindi: v. fusnotu 160.

³⁴² Više o epizodi s Olindom i Sofronijom u: Natali, Giulia. «Lascivie liriche. Petrarca nella ‘Gerusalemme liberata’». *La cultura*. Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1996; Longo, Nicola. «Canto II». *Lettura della ‘Gerusalemme liberata’*. Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2005.

Celina se otvara uvođenjem lika Sofronije predstavljene kao čestite device, plemenite i lepe (*Gl*, II, 14), spremne na dobrovoljno žrtvovanje zarad spasenja svog naroda (*Gl*, II, 21, 7-8), otporne na iskušenja (*Gl*, II, 30, 3-8) čime postaje ideal vrle hrišćanke posvećene svetom cilju radi kojeg je sprema da dà čak i vlastiti život (*Gl*, II, 24-5). Istovremeno, njen lik autor suprostavlja drugom, izuzetno značajnijem ženskom liku, liku paganske ratnice Klorinde, koja se u prethodnom pevanju samo ukratko određuje kao „lepa gospa-ratnica“ (*Gl*, I, 47), a koja će gotovo preuzeti centralnu poziciju unutar ove epizode. Takođe, ne treba zaboraviti da se lik Sofronije nalazi u neraskidivoj vezi s Olindovim, te da oba lika bivaju dodatno okarakterisana tim međusobnim odnosom, s obzirom da se njena žrtva odnosi na spasenje hrišćana, dok njegova na spasenje nje same (*Gl*, II, 28, 1-7), ili za cilj ima zajedničku smrt (*Gl*, II, 34, 5-7). Iako Taso ovu epizodu zasniva na slavnim uzorima iz literarne tradicije, poput Sofoklove *Antigone*, Euripidove *Ifigenije na Tauridi*, Bokačovog *Filokola (Il Filocolo)*, pa čak i legende *De virginibus* Sv. Ambrozija, upravo insistiranjem na motivu zajedničke smrti ona će asociirati i na V pevanje *Pakla* i epizodu s Paolom i Frančeskom, a da se pritom kroz čitavu narativnu celinu ni jedan jedini put eksplicitno ne pozove na Danteov tekst.³⁴³ Pa ipak, sličnosti će ostati samo na nivou asocijacija, s obzirom da se u Danteovom tekstu dvoje ljubavnika sjedinjuju u grehu, dok kod Tasa oni postaju mučenici dosledni svojoj žrtvi (*Gl*, II 33, 5-8; *Gl*, II, 36, 3-8), izazivajući tako snažnu samilosnu reakciju, ne samo kod sveg prisutnog naroda i Aladina (*Gl*, II 37, 1-4), već se nad njihovim usudom ražalosti čak i ratnica Klorinda (*Gl*, II 4, 1-2).

Klorinda se, dakle, uvodi na scenu nakon osude dvoje mladih, kada oni već bivaju stavljeni na lomaču, okarakterisana posve muškim atributima kao častan i plemenit ratnik nsvakidašnjeg, egzotičnog izgleda s likom tigra na šlemu (*Gl*, II 38) po kojem se tek naslućuje o kome je reč, sve do eksplicitnog navođenja njenog imena, slavni ratničkih podviga, ali i detaljnijeg objašnjenja kako je postala ratnik (*Gl*, II 39-41). Ona u celosti biva opisana kao pravi vitez koji teži da postane branilac vere, *miles religionum* koji iz daleke Persije pristiže ne bi li pritekla u pomoć Aladinovoj vojsci. Pa ipak, ganuta sudbinom dvoje mladih hrišćana, pri čemu se prvenstveno ističe divljenje Sofronijinoj odlučnosti i gotovo

³⁴³ Istovremeno, moguća je i asocijacija na Ariostovu epizodu s Medorom i Kloridanom, naročito insistiranjem na Sofronijinom požrtvovanju zarad višeg cilja i Olindovoj ljubavi prema samoj gospi.

ratničkoj stamenitosti (*Gl*, II, 43, 3-4),³⁴⁴ dok Olindov ljubavni vapaj niti ne spominje, staje u njihovu odbranu suprostavljajući se i samom kralju. Spremna da upotrebi „il’ molbe il’ oružje“ („i preghi o l’armi“), našavši se pred kraljem, ona će mu, ipak, pristupiti vešto osmišljenom formom *suasoriae*, gradeći je u nekoliko narednih oktava na postupku *captatio benevolentiae*. Otvorivši svoj govor na njoj jedini poznat način, to jest pristupajući razgovoru kao viteškom okršaju kojem predstoji formalno predstavljanje i otkrivanje namera, ona upućuje pohvalu Aladinu:

*‘Io son Clorinda,’ disse ‘hai forse intesa
talor nomarmi; e qui, signor, ne vegno
per ritrovarmi teco a la difesa
de la fede comune e del tuo regno.
Son pronta, imponi pure, ad ogni impresa:
l’alte non temo, e l’umili non sdegno;
voglimi in campo aperto, o pur tra ‘l chiuso
de le mura impiegar, nulla ricuso’,
Gl, II, 46.³⁴⁵*

Nakon ovog kratkog, ali dinamičnog i snažnog obraćanja, ratnica će se povući, odmeravajući reakciju odobrovoljenog kralja, koji će, zadovoljan, otpočeti nešto duži govor uzvrćajući joj poštovanje vlastitim oblikom *suasoria* kojom počinje prvi od mnogih primera ulančanih formula *captatio benevolentiae* u delu. Aladin joj upućuje hiperboličnu pohvalu duž čitave prve oktave, insistirajući podjednako i na njenim podvizima i na njenoj časti:

³⁴⁴ „Pur maggior sente il duol per chi non duolse, / piú la move il silenzio e meno il pianto“; /// „Više žali za onom koja se ne žali, / više je ćutnja od plača pogađa“.

³⁴⁵ „Ja sam Klorinda’, reče, ‘možda si čuo / da me tako zovu; i ovde, gospodar, dolazim / da s tobom zajedno branim / zajedničku nam veru i tvoje kraljevstvo. / Spremna sam, samo naloži, na svaki poduhvat: / uzvišenih se ne plašim, a skromne ne prezirem; / Želiš li me na otvorenom polju ili, pak, unutar / zidina, ništa ne odbijam’“.

[...] *Qual sí disgiunta*
terra è da l'Asia, o dal camin del sole,
vergine gloriosa, ove non giunta
sia la tua fama, e l'onor tuo non vòle?
Or che s'è la tua spada a me congiunta,
d'ogni timor m'affidi e mi console:
non, s'essercito grande unito insieme
fosse in mio scampo, avrei piú certa speme,
*Gl, II, 47.*³⁴⁶

U drugom delu govora ukazuje joj uistinu najveće vojničke počasti neobičnim *captatio benevolentiae* imperativnog tona, pomoću kojeg joj nudi nadoknadu za ponuđene usluge, iskazujući joj vlastito poverenje i prepuštajući joj na upravu čitavu svoju vojsku:

Già già mi par ch'a giunger qui Goffredo
oltra il dover indugi; or tu dimandi
ch'impieghi io te: sol di te degne credo
l'impresè malagevoli e le grandi.
Sovr'a i nostri guerrieri a te concedo
lo scettro, e legge sia quel che comandi,
*Gl, II, 48.*³⁴⁷

Ona više nije samo obični vitez (dok istovremeno ona to neprekidno i jeste), niti posvećeni *miles religiosus*, već vođa i predvodnik u čijim je rukama čitava vojna moć Istoka. Zadovoljna postignutim, Klorinda će prvo formalno odgovoriti na ukazane počasti osiguravajući i na taj način naklonost i pažnju sagovornika i otpočinje izlaganje pravog razloga svog govora. Poigravajući se kraljevim rečima, postupkom *insinuatō*, ona ističe

³⁴⁶ „Tako daleke / zemlje Azije, il' osunčanog puta, / slavna device, ima li, gde nisu stigli glasi / o slavi i časti tvojoj? / Sada kada mi se tvoj mač pridružio / svakog me straha lišava i teši me: / da se i velika vojska ujedini da mi spas bude, / ni tada ne bih gajio više nade“.

³⁴⁷ „Sve mi se čini da ovamo Gofred / okleva doći; sad ti zahtevaš / da te uposlim: samo su te dostojni, verujem, / mukotrpn i uzvišeni poduhvati vredni. / Nad našim ratnicima tebi predajem / žezlo, i neka zakon bude ono što narediš“.

one činjenice koje njoj samoj idu u prilog (neobičnu situaciju u kojoj se nagrada nudi pre izvršetka ugovorenih obaveza, *Gl*, II, 49, 1-2),³⁴⁸ uzdižući na taj način vlastitu vitešku čast, ali i unižavajući kralja, što vešto krije brzom pohvalom (*Gl*, II, 49, 3).³⁴⁹ Naposletku, ona će i eksplicitno izneti svoju nameru, predstavljajući je kao logičnu posledicu prethodnih zbivanja (*Gl*, II, 49, 3-4),³⁵⁰ da bi namah otpočela građenje klasične sudske *difensoriae*.

Odbranu će otvoriti dovođenjem u sumnju ranije iznete hipoteze njihove krivice (*Gl*, II, 49, 5-6),³⁵¹ da bi odmah potom iznela vlastito stanovište (*Gl*, II, 49, 6-7)³⁵² koje će u daljem govoru argumentovati koristeći se istovremeno postupcima *principium* i *insinuatio*, navodeći publiku (koja je istovremeno i porota), ali i sudiju (Aladina), da obrate pažnju na one segmente govora koji njoj idu u prilog, kako bi skrenula pažnju auditorijuma s nezavidnog položaja u kojem se našla, s obzirom na eksplicitno priznavanje krivice dvoje mladih, kao i nevešti pokušaj Olindove odbrane.³⁵³ Prelazeći brzo preko već poznatih

³⁴⁸ „Nova cosa parer dovrà per certo / che preceda a i servigi il guiderdone“; /// „Neobičnim će se učiniti zasigurno / da prethodi službi nagrada“.

³⁴⁹ „Ma tua bontà m’affida“; /// „Ali tvoja dobrota me hrabri“.

³⁵⁰ „I’ vuo’ ch’in merto / del futuro servir que’ rei mi done“; /// „Ja želim kao naknadu / za buduću službu to dvoje krivaca da mi pokloniš“.

³⁵¹ „In don gli chieggiò: e pur, se ‘l fallo è incerto / gli danna inclementissima ragione“; /// „K’o poklon ih tražim: pa ako im je krivica neizvesna, / nek kazna im bude nemilosrdna“.

³⁵² „Ma taccio questo, e taccio i segni espressi / onde argomento l’innocenza in essi“; /// „Ali neću govoriti o tome, i neću govoriti o mnogim znacima / koji potvrđuju njihovu nevinost“.

³⁵³ Ukoliko Klorinda zastupa prevashodno ratnički princip, Olindo u svakom pogledu predstavlja onaj lirski, te bi se stoga moglo smatrati da njegova *difensoria* ne postiže željeni efekat upravo stoga što je podstaknuta ličnim porivima i okarakterisana prenaplašenom emfazom i patosom, naročito ukoliko se uzme u obzir i sama Tasova bojazan o pravoj meri liričnosti koja treba da karakteriše tekst *Oslobodenog Jerusalima*. Takođe, iako on navodi čitav niz detaljnih argumenata koji bi trebalo da uvere publiku u njegovu krivicu, čak i pored toga ne pridobija željenu reakciju auditorijuma, s obzirom da se umesto s osudom, susreće sa sve većim besom kralja i sve većem sažaljenjem puka. Uz to se ne sme smetnuti s uma činjenica da Olindova argumentacija, ma koliko vešta bila, ipak biva zasnovana na lažima iz čega se već naslućuje uticaj Aristotelovog učenja o važnosti karaktera samog besedika i činjenice da on mora govoriti istinu (stanovištu zastupljenom od Izokrata [Ἰσοκράτης] koje se u modernoj retorici dovodi u pitanje). Ovo stanovište biva dodatno potkrepljeno epizodom Klorindine odbrane, a nadasve načinom na koji je Klorinda opisana, koji po svim tačkama odgovara Aristotelovom opisu savršenog govornika koji valja biti „pravedan, mora govoriti istinu, ali i pokazivati ljudskost, osećajnost, samilost [...] častan (znak stečenoga ugleda u vršenju dobrih dela te se s pravom i najradije poštuju izvršitelji dobročinstava, ali i oni koji su u mogućnosti da dobro čine) i ugledan (opšte uvjerenje da je ko častan čovek ili da poseduje nešto što svi ili većina ili čestiti ili razboriti ljudi priželjkuju)“ (Aristotel 40-52), s obzirom da se „metode uveravanja ne izvode samo pomoću reči apodiktičkog nego i etičkog karaktera (jer verujemo onom govorniku koji se odlikuje određenim svojstvima, kao što su čestitost ili dobronamernost, ili obe navedene) treba poznavati osnovne osobine svakoga od njih, a za njih iste predstavljaju najveći stupanj uverljivosti“; (Aristotel 40-52). Stoga Klorinda već samim svojim ugledom i karakterom ima prednost nad Olindom, dok bi upitna mogla biti još samo Sofronijina retorika koja se poput Olindove i sama zasniva na laži, ali ipak biva plodonosna. Ovde u prvi plan biva istaknut motiv višeg cilja i žrtvovanja, pa se njoj kao braniteljki nedužnih, dopuštaju određene slobode. Klorinda, međutim, upravo

činilaca koji su doveli do izricanja kazne, ona odmah iznosi svoj glavni argument i plete kroz govor veštu osudu Izmenovog delanja, označavajući njegov govor po prvi put negativnim atributom kao „nagovor“ („persuase“), a ne pređašnjim „savet“ („consiglio“):

<i>E dirò sol ch'è qui comun sentenza che i cristiani togliessero l'imago; ma discordo io da voi, né però senza alta ragion del mio parer m'appago. Fu de le nostre leggi irrivenza quell'opra far che persuase il mago: ché non convien ne' nostri tèmpi a nui gl'idoli avere, e men gl'idoli altrui.</i>	<i>Dunque suso a Macon recar mi giova il miracol de l'opra, ed ei la fece per dimostrar ch'i tèmpi suoi con nova religion contaminar non lece. Faccia Ismeno incantando ogni sua prova, egli a cui le malie son d'arme in vece; trattiamo il ferro pur noi cavalieri: quest'arte è nostra, e 'n questa sol si speri",</i>
--	---

*Gl, II, 50-51.*³⁵⁴

Završivši govor snažnom figurom *exhortatio* i ponovnim pozivanjem na viteštvo i eksplicitnim određivanjem sebe kao dela te tradicije, Klorinda će napokon pridobiti naklonost kralja. Sa druge strane, Aladin jasno prozreva strategiju na kojoj počiva njen govor i svestan pristustva publike pred kojom se argumentacija, zasnovana na tumačenjima *Kurana*, nikako ne može osporiti, prihvata iznete uslove zbog njenog ugleda među vojskom i pukom (*Gl, II, 52, 5-8*).³⁵⁵

Tako Klorinda definitivno biva određena kao primarni govornik u delu, uzdižući se čak i iznad samog Gofreda (budući da je njemu ipak bila neophodna intervencija još jednog govornika). Tragom Danteovog procesa prilagođavanja antičkih modela ideološkim

posredstvom svoje retorske bravure, biva uzdignuta na pijedastal najveštijeg i najsavršenijeg paganskog govornika u skladu sa svim antičkim, ali i renesansnim poimanjima govorništva, iako valja imati u vidu njeno pokrštavanje u XII pevanju, čime paganska retorika ipak ostaje okarakterisana kao pretvorna i štetna.

³⁵⁴ „Samo ću reći kako je opšte mnjenje / da su hrišćani ukrali ikonu; / Ne slažem se s vama, niti, pak, bez / valjanog potkrepljenja tako smatram. / Naših je nepoštovanje zakona / taj čin na koji vrač te ubedi: / jer ne priliči u našim hramovima ni naše / idole imati, a još manje tuđe. // Stoga, Muhameda smatram da / to čudo je, a on to učini / kako bi pokazao da njegove hramove novom / religijom ne treba prljati./ Neka Izmen se u vračanju ogleda, / njemu vračbine jedino su oružje; / Mi vitezovi ipak latimo se mača: / to naše je umeće, i samo se u njegov' uzdamo“.

³⁵⁵ „‘Abbian vita’ rispose ‘e libertade, / e nulla a tanto intercessor si neghi. / Siasi questa o giustizia over perdono, / innocenti gli assolvo, e rei gli dono“; /// „‘Neka žive’ odgovori ‘i budu slobodni, / jer takvom se zastupniku ništa ne odbija. / Bilo da je to pravda ili oprost, / nedužne oslobađam, a krivcima opraštam“.

okvirima nove vere, Taso će u Klorindinom liku objediniti odlike klasične i nove retorike. Prvi će eksplicitno skrenuti pažnju na *actio*,³⁵⁶ odnosno na važnost držanja, diktacije, ugleda i autoriteta samog govornika neophodnih u sudskom besedništvu. Ipak, promenom ambijenta i provenijencije govornika, kao i napuštanjem uskih okvira sudnice, nužno će doći do promena u argumentaciji. Klorindino besedništvo neće se primarno zasnivati na argumentaciji utemeljenoj na verskoj ideologiji (poput Beatričinog ili Katonovog), već će snažna argumentacija postati samo jedna od odlika vrsnog govornika. Ujedno, upravo kroz Klorindinu besedu u Tasovom delu javiće se odjek načela *convenientia*, reinterpretiranog u Danteovom ključu. Za Klorindu, retorska *difensoria* jednaka je viteškom dvoboju, te tako njena primarna karakterizacija izranja u svim segmentima njenog delanja. Ujedno, pristupajući govorenju s ratničkom strategijom, osmatrajući ne samo svog suparnika, već sveukupni ambijent okršaja, ona se uzdiže nad ostalim govornicima prozrevši njihove namere i opovrgavajući argumente sve dok se ne povuku.³⁵⁷ Klorinda više nije samo gospa-

³⁵⁶ Insistiranje na dimenzijama *elocutio* i *actio* u potpunosti je u skladu sa šesnaestovekovnom retorikom. Tokom XV, a naročito tokom XVI i XVII veka, težnjom da se klasični retorski modeli primene u novim jezičkim sistemima koji nastaju na tlu Italije, dolazi do odeljivanja i osamostaljivanja retorskih celina i sažimanja njenih ciljeva i polja na kojima dela. Pjetro Ramo (Pietro Ramo), postavljajući osnove nove dijalektičke misli, smatrao je da *inventio* i *dispositio* zapravo pripadaju dijalektici, te da dimenzija *memoria* ima prevashodno organizacionu, uređivačku funkciju. Odeljivanjem dijalektike, retorika ostaje usko vezana za dimenzije *elocutio* i *actio*, te tako, budući lišena konkretnog kontekstualnog sadržaja, tokom narednih decenija postaje svedena na čist formalni *ornatus*. Naročito u XVI veku postaju popularni traktati koji se bave dimenzijom *elocutio* (Sperone Speroni, Frančesko Patrici [Francesco Patrizi], Pjero Vetori [Piero Vettori]). Detaljnije u: Garavelli, Bice Mortara. *Manuale di retorica*. Roma: Bompiani, 2003; Arduini, Stefano e Matteo Damiani. *Dizionario di retorica*. Covilhã: Livros LabCom, 2010; Sloane, Thomas O. *Encyclopedia of rhetoric*. Oxford: Oxford University Press, 2001; Curtius, Ernest Robert. *Evropska književnost i latinsko srednjovekovlje*. Zagreb: Matica hrvatska, 1971.

³⁵⁷ Značajno je obratiti pažnju i na ustrojstvo Klorindinog govora. Počev od formalnog predstavljanja, pa sve do ispunjenja govorničkih namera, gospina beseda uvek će biti usmerena ka tome da nadigra suparnika, te će tako nakon njenog obraćanja u jednoj oktavi, uslediti Aladinog odgovor u dve, a potom će se njena argumentacija razložiti kroz čitave tri oktave, dok se kraljevo posustajanje i formalna predaja potvrđuje kratkim odgovorom od samo četiri stiha u kojima joj priznaje govorničke zasluge. Takođe, nužno je napomenuti i potpuni izostanak Izmenove reakcije (koji se bez sumnje smatra publikom, ukoliko označen kao kraljev savetnik, iako se pominje i eksplicitno u ovoj epizodi), odnosno neodgovaranje na direktnu optužbu (primerice, u X pevanju Soliman će na slične optužbe odgovoriti vrlo žustro) što je prema antičkom retorskom kanonu, ali i onom kasnijem viteškom, znak kukavičluka i eksplicitnog prihvatanja optužbe, te se posredno, kroz Klorindine reči, zapravo dodatno karakteriše i prividno odsutni Izmen čija se retorska, ali i zastrašujuća magijska veština, sve više dovodi u pitanje.

ratnik već i gospa-govornik, čime autor upućuje na drugu veliku gospu-govornika: Danteovu Beatriče i nastavlja liniju vrlog ženskog govorništva.³⁵⁸

Međutim, pored pomenuta dva primera, posve različite i suštinski sučeljene retorike, u likovima Izmena i Klorinde, u nastavku pevanja Taso će publiku suočiti s još jednim retorskim modelom koji će i formalno zatvoriti ovu tekstualnu celinu posvećenu retorici. Nakon Aladinovog oslobađanja Sofronije i Olinda, narativni tok će se preusmeriti na proterane hrišćane koji stižu do Gofredovog tabora u Emausu. Pažnja na tamošnja dešavanja preusmerava se od trenutka dolaska dvojice paganskih izaslanika s pratnjom. Taso ih uvodi u delo maestralnom režiserskom tehnikom, opisujući novopristigle hrišćane koji podižu šator, te najednom usmeravajući čitaoce na „dva velika plemića stranog držanja u nepoznatoj odeći“ (*Gl*, II, 57, 3-4),³⁵⁹ odvajajući ih tako, kako fizičkim izgledom, tako i stavom od ostalih likova na sceni. Oni u logor stižu miroljubivo (*Gl*, II, 57, 5-6),³⁶⁰ te njihov dolazak primarno ne dinamizuje previše radnju pevanja, već se tek na samom kraju opisa otkriva da su glasnici iz Egipta (*Gl*, II, 57, 7-8).³⁶¹ Alet, prvi „gran barone“, neistorijska ličnost koju Taso pominje samo u ovoj epizodi, okarakterisan je *a priori* negativno i to upravo zbog retorske veštine pomoću koje se, premda niskog porekla, domogao najvećih kraljevskih časti. Pri njegovom opisu, Taso koristi čak deset negativnih termina (*bruttore, facondo, lusinghiero, scòrto, pieghevoli, vario ingegno, finger,*

³⁵⁸ Treći veliki ženski govornik biće čarobnica Armida, predstavnik snažne, ali pretvorne retorike (veoma bliske Izmenovoj). Postupak *captatio benevolentiae* će svakako biti prisutan i u njenom govorništvu i to kao jedno od osnovnih sredstava građenja besede, naročito u čuvenoj epizodi prijema u Gofredovim odajama. Međutim, s obzirom da ona postupak gradi na gotovo identičan način kao i Izmen, ukoliko i sama predstavnik „paklene“ retorike, te da je njeno, inače vrsno govorništvo, specifično po sasvim drugačijim stilskim karakteristikama, u ovom poglavlju neće mu se poklanjati detaljnija pažnja. Više o liku Armide: Natali, Giulia. «Lascivie liriche. Petrarca nella 'Gerusalemme liberata'». *La cultura*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1996; Ruggiero, Raffaele. «Fra errore di fortuna cartedel vero. Rinaldo e Armida nel sistema letterario della 'Liberata'». *Schede umanistiche*. Bologna: Clueb, 2003; Della Terza, Dante. «Armida dalla «Liberata» alla «Conquistata». Genesi ed evoluzione del personaggio». *Dal «Rinaldo» alla «Gerusalemme»: il testo, la favola. Atti del convegno internazionale di studi «Torquato Tasso quattro secoli dopo»*. Sorrento 17-19 settembre 1994. Sorrento: Città di Sorrento, 1997; Mellica, Alessandro. «Armida davanti allo specchio. Modelli intertestuali nella Liberata». *Filologia e critica*. Salerno: Salerno Editrice, 2008; Refini, Eugenio. «Giuditta, Armida e l'impalpabile velo della seduzione». *Invited Speaker*. New York: New York University, 2010.

³⁵⁹ „[...] duo gran baroni in veste ignota [...] e 'n portamento estrano“.

³⁶⁰ „Ogni atto lor pacifico dinota / che vengon come amici al capitano“; /// „Iz sveg njihovog delanja videlo se da su miroljubivi / i da dolaze kao prijatelji kapetanu“.

³⁶¹ „Del gran re de l'Egitto eran messaggi, / e molti intorno avean scudieri e paggi“; /// „Velikog kralja Egipta behu glasnici / i mnoge štitonoše i paževi ih okruživahu“.

ingannare, calunnie, accuse) koncentrišući deskripciju oko centralne odrednice *lusinghiero* ('laskavac'):

*Alete è l'un, che da principio indegno
tra le brutture de la plebe è sorto;
ma l'inalzaro a i primi onor del regno
parlar facondo e lusinghiero e scòrto,
pieghevoli costumi e vario ingegno
al finger pronto, a l'ingannare accorto:
gran fabro di calunnie, adorne in modi
novi, che sono accuse, e paion lodi,
Gl, II, 58.³⁶²*

Drugi glasnik, Čerkez Argant,³⁶³ takođe će namah poneti negativne atribute (*impaziente, inessorabil, fero*), ali će za razliku od Aleta, biti predstavljen samo i jedino kao ratnik koji „prezire svakog boga“ i veru polaže samo u vlastitu veštinu vojevanja:

*L'altro è il circasso Argante, uom che straniero
se 'n venne a la regal corte d'Egitto;
ma de' satrapi fatto è de l'impero,
e in sommi gradi a la milizia ascritto:
impaziente, inessorabil, fero,
ne l'arme infaticabile ed invitto,
d'ogni dio sprezzatore, e che ripone
ne la spada sua legge e sua ragione,
Gl, II, 59.³⁶⁴*

³⁶² „Alet je prvi, isprva nedostojan / jer je s dna prostog puka iznikao; / ali ga uzdiže do prvih časti carstva / ugladen govor i laskav i vispren, / prilagodljivih nazora i prevrtljivog uma, / vešt u glumi, na varku spreman: / vrsan kovač klevete, ukrašava na / načine nove optužbe, da se pohvalama čine“.

³⁶³ O Argantu: v. fusnotu 158.

³⁶⁴ „Drugi je Čerkez, Argant, što k'o stranac / dođe na kraljevski dvor Egipta; / dobi mesto među savetnicima carskim, / i najviši položaj u vojsci: / prek, neumoljiv, gord, / u boju neumoran i nepobediv, / sve bogove prezire, polaže / u mač svoj veru i razum“.

Isticanjem surovog, bestijalnog, ratničkog principa u Arganovom liku, već naslućujemo kako će postati jedan od presudnih likova za razvoj dalje radnje, premda u ovoj epizodi ostaje posve podređen Aletu kojem, bez svake sumnje, pripada centralna uloga. Lik Aleta sve više će biti istaknut u narednim oktavama, a naročito u opisu prijema u Gofredovim skromnim odajama (*Gl*, II, 60, 1-6)³⁶⁵ koje predstavljaju jasan kontrast opisu dvojice stranaca, budući da diplomatski princip otelotvoren u Aletovom liku biva grubo suprostavljen onom vojničkom, Argantovom. Dok se Argantov ironični naklon opisuje u samo dva stiha (*Gl*, II, 60, 7-8),³⁶⁶ Aletov lukavi pristup zauzima čitavu oktavu:³⁶⁷

*Ma la destra si pose Alete al seno,
e chinò il capo, e piegò a terra i lumi,
e l'onorò con ogni modo a pieno
che di sua gente portino i costumi.
Cominciò poscia, e di sua bocca uscìeno
piú che mèl dolci d'eloquenza i fiumi;
e perché i Franchi han già il sermone appreso
de la Soria, fu ciò ch'ei disse inteso,
Gl, II, 61.³⁶⁸*

Dopuštajući Argantu da nastupi prvi, Alet poput veštog antičkog diplomate, ostavlja sebi prostora da sagleda situaciju, oceni ličnost sagovornika i prilagodi vlastito držanje pre nego što iz njegovih usta poteknu „piú che mèl dolci d'eloquenza i fiumi“, reći

³⁶⁵ „Chieser questi udienza ed al cospetto / del famoso Goffredo ammessi entraro, / e in umil seggio e in un vestire schietto / fra' suoi duci sedendo il ritrovaro; / ma verace valor, benché negletto, / è di se stesso a sé fregio assai chiaro“; /// „Oni prijem traže i kod slavnog / Gofreda biva im dopušteno da uđu, / na skromnom tronu i u prostom ruhu / nađoše ga gde sedi među svojim vođama; / ali prava vrednost, iako zanemarena, / sama je sebi ukras najjasniji“.

³⁶⁶ „Picciol segno d'onor gli fece Argante, / in guisa pur d'uom grande e non curante“; /// „Mali znak poštovanja ukazuje mu Argant, / držeći se kao oholi velikaš“.

³⁶⁷ Valjalo bi obratiti pažnju i na formalno ustrojstvo samog početaka epizode i uvođenja u delo dvojice stranaca. Iako okarakterisani posve različitim aributima, oni ipak bivaju predstavljeni kao podjednako vredni što se vidi i iz činjenice da ih Taso opisuje u podjednakom broju stihova – svaki od ratnika biva opisan u samo jednoj oktavi. U potonjem tekstu, Argantov lik postaje skrajnut i gotovo neprimetan sve do samog kraja epizode, dok je, zapravo, čitav narativni segment posvećen Aletovom diplomatskom govoru.

³⁶⁸ „Ali Alet desnicu polaže na grudi / i glavu povija, k zemlji pogled obara / i odaje mu poštovanje na sve načine / koje dopuštaju običaji njegovog roda. / Potom zbor otpoče i iz njegovih usta pohrlíše / slađe od meda reke rečitosti; / pošto su Franci već govor znali / Sirije, razumeše ono što on izreče“.

oblikovane u formi klasične aristotelovske savetodavne političke besede, zasnovane na figuri *deliberatio*, odnosno, na modelu *pro e contro*, poštujući doslovce pravilo argumentacije s težištem na primerima, insistirajući istovremeno na posupku *dehortatio*, ali i *exhortatio*. Takođe, po ugledu na antiku, ovaj govor biće veoma dug i zauzeće punih osamnaest oktava. Otpočinje retorizovanim, hiberboličnim i dugim panegirikom Gofredu i uvodi poslednjim stihovima osnovni cilj govora - potencijalni sporazum o neratovanju:

<i>O degno sol cui d'ubidire or degni</i>	<i>Né v'è fra tanti alcun che non le ascolte</i>
<i>questa adunanza di famosi eroi,</i>	<i>come egli suol le meraviglie estreme,</i>
<i>che per l'adietro ancor le palme e i regni</i>	<i>ma dal mio re con istupore accolte</i>
<i>da te conobbe e da i consigli tuoi,</i>	<i>sono non sol, ma con diletto insieme;</i>
<i>il nome tuo, che non riman tra i segni</i>	<i>e s'appaga in narrarle anco e le volte,</i>
<i>d'Alcide, omai risuona anco fra noi,</i>	<i>amando in te ciò ch'altri invidia e teme:</i>
<i>e la fama d'Egitto in ogni parte</i>	<i>ama il valore, e volontario elege</i>
<i>del tuo valor chiare novelle ha sparte.</i>	<i>teco unirsi d'amor, se non di legge,</i>

*Gl, II, 62-3.*³⁶⁹

Koristeći čitav niz motiva kojima veliča Gofredovu junačku slavu i vrlinu, a time ujedno i vrlinu vlastitog gospodara, neprestano ih poredeći, Alet će i u narednim stihovima insistirati na pojmu *virtus*, antičkom pojmu prikladnom za najrazličitije interpretacije, oko kojega bi se mogla udružiti dva suprostavljena kulturna, ali i dogmatska modela, oba u velikoj meri obuhvaćena njime; poziva se, ujedno, i na antičke kategorije prijateljstva i zajedništva:

³⁶⁹ „O ti koji jedini dostojan si / da ti se ovaj zbor slavnih heroja povinuje, / jer s tobom i pomoću tvojih saveta / upozna pobedu i carstava pokori, / o tvom imenu, što ne osta u Herkulovim / stubovima, već odzvanja i među nama, / i o tvom junaštvu, po svim krajevima Egipta, / priče su se već pročule. // Nema međ tolikim pukom onog ko ih nije slušao, / kao kad o najvećim čudima se zbori, / čak i moj kralj ih je saslušao ne samo / s divljenjem, već i s radošću; / i čak ih kadkad rado pripoveda, / jer u tebi voli ono što u drugima zavist il' stah budi: / voli hrabrost i rado bira / da se s tobom u savez veže iz ljubavi, kad to već vera ne dozvoljava“.

*Da sí bella cagion dunque sospinto,
l'amicizia e la pace a te richiede,
e l' mezzo onde l'un resti a l'altro avinto
sia la virtù s'esser non può la fede.
Ma perché inteso avea che t'eri accinto
per iscacciar l'amico suo di sede,
volse, pria ch'altro male indi seguisse,
ch'a te la mente sua per noi s'aprisse,
Gl, II, 64.³⁷⁰*

Nakon ovakvog uvoda, kako bi odobrovoljio sagovornika, ali i podsetio na pomenute zajedničke vrednosti, Alet će izneti svoju ponudu i eksplicitno:

*E la sua mente è tal, che s'appagarti
vorrai di quanto hai fatto in guerra tuo,
né Giudea molestar, né l'altre parti
che ricopre il favor del regno suo,
ei promette a l'incontro assicurarti
il non ben fermo stato. E se voi duo
sarete uniti, or quando i Turchi e i Persi
potranno unqua sperar di riaversi?
Gl, II, 65.³⁷¹*

Pojačavajući emfazu teksta finalnim retorskim pitanjem, otpočeće s argumentacijom oslobađajućim postupkom, navodeći prvo određenu premisu, a potom obrazlažući njene dobre aspekte i ističući negativne. Sve vreme, na formalnom nivou, zadržava strukturu epideiktičke besede:

³⁷⁰ „Stoga, tako lepim razlogom podstaknut, / prijateljstvo i mir od tebe ište, / i neka zalog vašem savezu bude / vrlina, kada već ne može vera. / Ali pošto ču da si naumio / da njegovog prijatelja proteraš s trona, / htede, pre nego što još neko zlo usledi, / da tebi svoje naume preko nas otkrije“.

³⁷¹ „A on misli da, ako li naplatiti / želiš ono što dosad steče u boju, / ne priliči ti da Judeju diraš, niti druge zemlje / što su pod zaštitom njegovog carstva, / on obećava ti zauzvrat da će osigurati / tvoje još nestabilno kraljevstvo. I ako li se vas dvojica / budete ujedinili, zar bi se ikada Turci i Persijanci / mogli nadati ponovnom usponu?“

*Signor, gran cose in picciol tempo hai fatte
 che lunga età porre in oblio non pote:
 esserciti, città, vinti, disfatte,
 superati disagi e strade ignote,
 sí ch'al grido o smarrite o stupefatte
 son le provincie intorno e le remote;
 e se ben acquistar puoi novi imperi,
 acquistar nova gloria indarno speri,
 Gl, II, 66.³⁷²*

Argumentacija će, pak, biti ustrojena u vidu (naoko) dobronamernih saveta organizovanih oko nekoliko tematskih celina: uzaludno gubljenje stečene slave (*Gl, II, 67*),³⁷³ poljuljano poverenje u vernost grčke vojske (*Gl, II, 72*),³⁷⁴ ujedinjenost paganskih vojski naspram razjedinjene hrišćanske (*Gl, II, 73*),³⁷⁵ besmislenost uzdanja u Božju volju (*Gl, II, 74*)³⁷⁶ i sl. Ton besede lagano će varirati od umilnog, savetodavno-pohvalnog, do

³⁷² „Gospodaru, velika dela za kratko vreme stvori / što vekovima u zaborav ne mogu pasti: / porazi vojske, poruši gradove, / savlada nedaće i neznane puteve, / na taj glas smele su se i zastrašile / sve obližnje pokrajine i daleke; / i ako bi mogao zadobiti nova carstva, / da zadobiješ novu slavu uzalud se nadaš“.

³⁷³ „Giunta è tua gloria al sommo, e per l'inanzi / fuggir le dubbie guerre a te conviene, / ch'ove tu vinca, sol di stato avanzi, / né tua gloria maggior quinci diviene; / ma l'imperio acquistato e preso inanzi / e l'onor perdi, se 'l contrario avviene. / Ben gioco è di fortuna audace e stolto / por contra il poco e incerto il certo e 'l molto“; /// „Došla je tvoja slava do vrhunca, nadalje / izbeći opasne ratove ti valja, / jer pobediš li, širi ti se opseg vlasti, / a tvoj slava neće se uvećati; / već ćeš osvojeno carstvo izgubiti, a za njim / i časti, ako li se suprotno dogodi. / Lepa li je smela i hrabra igra fortune / da za malo i neizvesno menjaš sigurno i veliko“.

³⁷⁴ „La fede greca a chi non è palese? / Tu da un sol tradimento ogni altro impara, / anzi da mille, perché mille ha tese / insidie a voi la gente infida, avara. / Dunque chi dianzi il passo a voi contese, / per voi la vita esporre or si prepara? / chi le vie che comuni a tutti sono / negò, del proprio sangue or farà dono?“ /// „Grka vernost kome nije znana? / Ti iz samo jedne izdaje o drugima učiš, / ne iz samo jedne, već iz hiljadu, jer toliko vam / zamki izdajnički narod pohlepni načini. / Stoga, ko vam je ranije prečio put, / za vas sada sprema se život dati? / Ko vam prolaz zajedničkim putevima / uskraćuje, zar će ti svoju krv darivati?“

³⁷⁵ „Ma forse hai tu riposta ogni tua speme / in queste squadre ond'ora cinto siedì. / Quei che sparsi vincesti, uniti insieme / di vincer anco agevolmente credi, / se ben son le tue schiere or molto sceme / tra le guerre e i disagi, e tu te 'l vedi; / se ben novo nemico a te s'accresce / e co' Persi e co' Turchi Egizi mesce“; /// „Ali možda ti polažeš sve svoje nade / u ove čete koje te okružuju. / Rasute njih si pobedio, ujedinjene / misliš da ćeš ih lako poraziti, / iako su ti sada čete znatno proređene / ratom i mukama, što i sam vidiš; / Neprijatelji ti se novi uvećavaju / i s Persijancima i s Turcima Egipćani se ujedinjuju“.

³⁷⁶ „Or quando pure estimi esser fatale / che non ti possa il ferro vincer mai, / siati concesso, e siati a punto tale / il decreto del Ciel qual tu te l' fai; / vinceratti la fame: a questo male / che rifugio, per Dio, che schermo avrai? / Vibra contra costei la lancia, e stringi / la spada, e la vittoria anco ti fingi“; /// „Čak i ako smatraš da sudbine je volja / da mač te nikad ne može pobedit, / neka ti i bude, zakoni Neba nek' budu baš kakvim ih zamišljaš; / pobediće te glad: od tog zla / kakav zaklon, zaboga, kakav štit imaćeš? / Hitni na nju koplje il' isuči / mač, pa samo o pobedi sanjaj!“

pogrdno-pretećeg, dok se na posletku beseda ne zatvori otvorenom pretnjom u slučaju da se ne prihvati ponuđeno primirje (*Gl, II, 78-9*).³⁷⁷

I pored retorski vešto organizovane besede u kojoj se ukazivanjem časti suparniku ipak veliča vlastita vojna sila i jasno ukazuje na posledice neprihvatanja ponuđenog predloga, jasno je, čak i bez Gofredove potonje reakcije, da ona neće uroditi plodom pošto je zasnovana na hrišćanima neprihvatljivim kategorijama zemljske slave i suprostavljanja Božjoj volji. Stoga će Gofredov podjednako retorizovan govor, podstaknut i negativnom reakcijom vlastite vojske na egipatsku ponudu (*Gl, II, 80, 1-4*),³⁷⁸ biti gotovo jednake strukture Aletovom. On otpočinje zahvalnicom na ukazanim častima i iskazivanjem vlastitog poštovanja suparnika, prelazi potom na odbacivanje, jednog po jednog, Aletovog argumenta i završava ponudom neprijatelju (koja je, u biti, jednaka onoj koju je i sam dobio od Aleta), odnosno ponudom ulaska u savez ukoliko se hrišćanima omogući ulazak u Jerusalim (*Gl, II, 81-7*).³⁷⁹ Stoga, čitava dosadašnja struktura besede, zapravo, u potpunosti

³⁷⁷ „Ora se in tale stato anco rifiuti / co ‘l gran re de l’Egitto e pace e tregua, / (diasi licenza ai ver) l’altre virtuti / questo consiglio tuo non bene adegua. / Ma voglia il Ciel che ‘l tuo pensier si muti, / s’a guerra è vòlto, e che ‘l contrario segua, / sí che l’Asia respiri omai da i lutti, / e goda tu de la vittoria i frutti. // Né voi che del periglio e de gli affanni / e de la gloria a lui sète consorti, / il favor di fortuna or tanto inganni / che nove guerre a provocar v’essorti. / Ma qual nocchier che da i marini inganni / ridutti ha i legni a i desiati porti, / raccòr dovreste omai le sparse vele, / né fidarvi di novo al mar crudele“; /// „Odbiješ li i u takvom stanju / s velikim kraljem Egipta primirje i mir, / (ako je dopušteno istinu da zborim) s drugim vrlinama / tvojim ta odluka neće biti u skladu. / Kada bi volja Nebesa bila da promeni tvoj naum / ako ratu težiš, i da te suprotnoj odluci privoli, / Azija bi od muke odahnula, / a ti bi uživao u plodovima slave. // Niti vas, što ste u opasnosti i mucu, / ali i u slavi, njegovu sadruzi, / neka naklonost fortune sad tako ne zavara / da vas na nove ratove podstakne. / Već poput kormilara što opasnim morem / dovede brodove do željenih luka, / već trebali ste sviti raširena jedra / i ne uzdati se nanovo u surovo more“.

³⁷⁸ „Qui tacque Alete, e ‘l suo parlar seguìro / con basso mormorar que’ forti eroi; / e ben ne gli atti disdegnosi aprìro / quanto ciascun quella proposta annoi“; /// „Tu Alet začuta, a njegov govor isprati / tiho mrmljanje tih snažnih heroja; / i otkriše jasno prezrivo gestima / koliko svakog od njih taj predlog pogađa“.

³⁷⁹ „Messaggier, dolcemente a noi sponesti / ora cortese, or minaccioso invito. / Se ‘l tuo re m’ama e loda i nostri gesti, / è sua mercede, e m’è l’amor gradito. / A quella parte poi dove protesti / la guerra a noi del paganesmo unito, / risponderò, come da me si suole, / liberi sensi in semplici parole. // Sappi che tanto abbiám sin or sofferto / in mare, in terra, a l’aria chiara e scura, / solo acciò che ne fosse il calle aperto / a quelle sacre e venerabil mura, / per acquistarne appo Dio grazia e merto / togliendo lor di servitù sí dura, / né mai grave ne fia per fin sí degno / esporre onor mondano e vita e regno; // ché non ambiziosi avari affetti / ne spronaro a l’impresa, e ne fur guida / (sgombri il Padre del Ciel da i nostri petti / peste sí rea, s’in alcun pur s’annida; / né soffra che l’asperga, e che l’infetti / di venen dolce che piacendo ancida), / ma la sua man ch’i duri cor penètra / soavemente, e gli ammolisce e spetra. // Questa ha noi mossi e questa ha noi condutti, / tratti d’ogni periglio e d’ogni impaccio; / questa fa piani i monti e i fiumi asciutti, / l’ardor toglie a la state, al verno il ghiaccio; / placa del mare i tempestosi flutti, / stringe e rallenta questa a i venti il laccio; / quindi son l’alte mura aperte ed arse, / quindi l’armate schiere uccise e sparse; // quindi l’ardir, quindi la speme nasce, / non da le frali nostre forze e stanche, / non da l’armata, e non da quante pasce/ genti la Grecia e non da l’arme franche. / Pur ch’ella mai non ci abbandoni e lasce, / poco dobbiam curar ch’altri ci manche. / Chi sa come difende e come

odgovara uobičajenim, ustaljenim, striktno regulisanim dvorskim protokolom, uspostavljenim za prilike pregovora kojega bi obe suprostavljene strane valjalo da se pridržavaju. Shodno tome, oba govornika slede isto formalno ustrojstvo govorenja (zahvalnica, pohvala, argumntacija strukture *ako a onda b*, hipotetička ponuda, klozura), uplićući pod formalno uljudnim i mirnim tonom besede, čitav spektar elemenata od molbi, preko zastrašivanja do otvorenih pretnji, po kojima se zapravo vidi prava govornička veština pregovarača.

Do neminovne propasti ovakvog kulturološkog modela u datoj situaciji neće dovesti sami pregovarači, već pomalo zaboravljena ratnička figura čerkeškog junaka koji će naglo i neočekivano istupiti na scenu, ističući nemogućnost bilo kakvog ponovnog otvaranja pregovora. Lik Arganta, čiji se neukrotivi bes opisuje kroz narednih šest oktava, umnogome se zasniva na likovima Horacijevog Ahila, Stacijevog, ali i Danteovog Kapaneja, Ariostovog Rodomontea, a ponajviše Vergilijevog Mecentija koji takođe biva okarakterisan kao „onaj koji prezire bogove“. Ipak, za razliku od pomenutih likova iz tradicije, on će od

fère, / soccorso a i suoi perigli altro non chere. // Ma quando di sua aita ella ne privi, / per gli error nostri o per giudizi occulti, / chi fia di noi ch'esser sepulto schivi / ove i membri di Dio fur già sepulti? / Noi morirem, né invidia avremo a i vivi; / noi morirem, ma non morremo inulti, / né l'Asia riderà di nostra sorte, / né pianta fia da noi la nostra morte. // Non creder già che noi fuggiam la pace / come guerra mortal si fugge e pave, / ché l'amicizia del tuo re ne piace, / né l'unirci con lui ne sarà grave; / ma s'al suo impero la Giudea soggiace, / tu 'l sai; perché tal cura ei dunque n'have? / De' regni altrui l'acquisto ei non ci vieti, / e regga in pace i suoi tranquilli e lieti“, *Gl*, II, 81-7; /// „Glasniče, slatko nam iznese, / čas ljubazno, čas preteći, poziv. / Ako li sam tvom kralju drag i ako li naše podvige slavi, / hvala je njegova, a meni je drago. / A tamo gde pretiš nam / ratom udruženih pagana, / odgovoriću, kako običavam, / iskreno, prostodušnim rečima. // Znaš da dosad mnogo pretrpismo / na moru, na zemlji, po danu i noći, / samo da bi nam se otvorio put / do onih svetih i prečasnih zidina, / da steknemo Božju milost i zaslugu / izbavljajući hrišćane iz tog teškog ropstva, / nikada nam teško neće biti za taj plemeniti cilj / izložiti čast zemaľjsku i život i kraljevstvo; // jer nas pohlepna želja za slavom / ne podstaknu na pohod, niti nam bi vođa / (neka Nebeski Otac iščupa iz naših grudi / tu zlu kugu, ako li se u nekome svija; / neka ne dozvoli da ga dodirne i zarazi / otrov slatki što milinom ubija), / već ruka Onoga što u tvrda srca prodire / blago, omekšava ih i otkravljuje. // Ona nas je pokrenula i ona nas vodila, / izbavila iz svih opasnosti i pogibelji; / ona poravnava planine i suši reke, / vrelinu leti hladi, zimi led topi; / stišava mora olujnoga valove, / vetrova uzde steže i opušta; / ona nam, stoga, visoke zidine otvara i pali, / ona nam, stoga, naoružane čete ubija i rastura; // ona nam, stoga, žar i nadu rađa, / a ne slabe nam snage umorne, / niti vojska, niti ljudstvo što nam / daje Grčka, niti oružje franačko. / Sve dok nas ona ne napusti i ne ostavi, / ne treba da marimo hoće li nas drugi napustiti. / Oni koji znaju kako brani i kako ranjava, / drugu pomoć u opasnosti i ne žele. // Ako li nam svoju pomoć uskrati, / zbog naših greha il' odluka nedokučivih, / ko bi od nas odbio da se pokopa / tamo gde su Božji udovi već pokopani? / Mi ćemo umreti, ne zavideći živima, / mi ćemo umreti, ali nećemo ostati neosvećeni, / niti će se Azija smeјati našoj sudbini, / niti ćemo plakati zbog vlastite smrti. // Ne misli da mi bežimo od mira / da od pogibeljnog rata bežimo i strepimo, / prijateljstvo tvoga kralja nama godi, / neće nam biti teško uјediniti se s njime; / ali da Judeja nije pod vlasti njegovog kraljevstva, / ti znaš; zašto li se, stoga, o njoj toliko brine? / Neka nas ne sprečava da osvojimo druga kraljevstva, / a u svojim spokojno neka vlada u miru i veselju“.

svog stupanja na scenu, pa do samog kraja dela, postati jedna od centralnih ličnosti, čije će delanje usloviti dalje narativne tokove epa. Kao konstantna, okamenjena figura koja će bez presedana zastupati vojnički princip, neoplemenjena bilo kojim vidom vrline, na kraju neminovno će biti nadvladan i na ratničkom planu, jer će se nad njim uzdići figura posvećenog krstaša, otelotvorenog u kompleksnom liku Tankredija.

Argantovim pojavljivanjem na sceni i eksplicitnom objavom rata (*Gl*, II, 88, 5-8; 89, 5-8, 90, 6),³⁸⁰ Aletov lik namah biva skrajnut u drugi plan, a pregovori prekinuti. Međutim, dvorski protokol će se, ipak, neometeno nastaviti „na prijatan i uljudan način“, iznova oslikavajući već korišćene retorske modele, sada u formi Gofredove besede, suštinski bespotrebne i nevažne, kako za razumevanje narativnog toka, tako i za dinamiku dramske radnje (koju, dapače, usporava, gubeći na prethodno postignutom patosu i emfazi) čime objavljuje rat (*Gl*, II, 92, 1-4).³⁸¹ Protokol se čak završava teatralnim ispraćajem pregovaračke misije uz najviše počasti:

<i>Accommiatò lor poscia in dolci e grate</i>	<i>Ebbe Argante una spada; e 'l fabro egregio</i>
<i>maniere, e gli onorò di doni eletti.</i>	<i>l'else e 'l pomo le fe' gemmato e d'oro,</i>
<i>Ricchissimo ad Alete un elmo diede</i>	<i>con magistero tal che perde il pregio</i>
<i>ch'a Nicea conquistò fra l'altre prede.</i>	<i>de la ricca materia appo il lavoro,</i>

Gl, II, 92, 5-8; 93, 1-4.³⁸²

Iznova, u prvi plan izranja svirepi ratnički model, s obzirom da na scenu stupa Argant koji svojim darom preti Gofredu (*Gl*, II, 92, 1-4).³⁸³ Međutim, ne sme se izgubiti iz

³⁸⁰ „Chi la pace non vuol, la guerra s'abbia, / ché penuria giamai non fu di risse; / e ben la pace ricusar tu mostri, / se non t'acqueti a i primi detti nostri“; „O sprezzator de le piú dubbie imprese, / e guerra e pace in questo sen t'apporto: / tua sia l'elezione; or ti consiglia /senz'altro indugio, e qual piú vuoi ti piglia“; „A guerra mortal' disse 'vi sfido!“; /// „Ko mira neće, neka rata ima, / za borbu nikad ne beše oskudice; / jasno je da za mir ti nisi, / kad ne prihvati našu iznetu ponudu“; „O ti što prezireš najneizvesnije borbe, / i rat i mir ti donosim: / na tebi je izbor; samo / dalje ne duži, šta želiš, odaberi“; „Na rat smrtonosni' reče 'vas izazivam!“

³⁸¹ „Or riportate / al vostro re che venga, e che s'affretti, / che la guerra accettiam che minacciate; / e s'ei non vien, fra 'l Nilo suo n'aspetti“; /// „Sad prenesite / vašem kralju da dođe i da požuri, / da rat prihvatamo kojim nam pretite; / ako li on ne dođe, neka nas kod svoga Nila čeka“.

³⁸² „Isprati ih potom uz slatke reči i uljudne / geste i počasti ih odabranim darovima. / Prebogati šlem Aletu dade / što u Nikeji osvoji ga s ostalim plenom. // Argant dobi mač; vrsni je kovač / baličak mu ukrasio draguljima i zlatom, / veštinom ga je takvom izradio da vrednost gubi / raskoš građe, naspram izrade“.

vida da on ponuđeni dar ipak prihvata, poštujući i sam nametnutu dvorsku etikeciju (premda se delom udaljava od nje), te tako pomenuti model ostaje na snazi duž čitavog drugog dela pevanja, od epizode ulaska u Gofredove odaje, do finalne epizode Aletovog i Argantovog odlaska iz hrišćanskog tabora. Iako se sličan dvorski model neće pojaviti dalje u delu, njegova retorska struktura će se obilato koristiti, što postaje očiglednije ukoliko epizoda ambijentom manje odgovara uzvišenoj retorskoj formuli. Taso će iz pomenutog uzvišenog dvorskog, gotovo ritualnog obreda govorenja, preuzeti figuru *captatio benevolentiae* kojom će se služiti pri gotovo svakom otvaranju dijaloga, neupitno da li se razgovor odvija između hrišćana ili pagana. To, dakako, neće biti složeni postupci poput onih kojima se služe Gofredo ili Klorinda, a koji su prevashodno tu da dodatno iscertaju same govornike, već jednostavne, sažete formule, bez kompleksnih stilskih figura i postupaka, koje se uglavnom svode na obrazac (uzvik *O*) apostrofa + se + hipotetička rečenica, a koje svojom kratkom i jednostavnom formom, umerenog tona i dinamike, postaju prikladne strukture za otvaranje dijaloga u skladu sa srednjim stilom koji Taso neprestano zagovara. Prvi susret Armide i Eustazija iz IV pevanja (*Gl, IV, 35-7*), ulančani *captatio benevolentiae* s početka V pevanja (*Gl, V, 9-15*), Erminijina molba i odgovor na nju (*Gl, VII, 15-6*), Gofredovo obraćanje Rajmundu (*Gl, VII, 69-70*), sabor pagana u Aladinovom dvoru (*Gl, X, 52-53*), samo su neki od primera gde se pomenutom formulom otvaraju duži ili kraći dijalozi.

Captatio benevolentiae, stoga, nije više samo element karakterizacije određenog lika, s obzirom da se njime u manjoj ili većoj meri koriste gotovo svi junaci, niti je, pak, odlika duštvenog statusa, već postaje sredstvo potvrđivanja vlastitog sistema vrednosti. Preuzimanjem ovog retorskog modela, nužno vezanog za uzvišeni stil, i njegovim umetanjem u drugačije tematsko-stilske okvire od onih ustaljenih u tradiciji, Taso iznova gradi čvrst moralno-etički sistem vrednosti koji kod Ariosta biva u potpunosti urušen. Umnogome se taj sistem oslanja na postulate viteškog kodeksa i humanističko-renesansnog dvorskog ambijenta insistiranjem na čitavom nizu formalnosti za iskazivanje poštovanja. Međutim, oslanja se i na novi sistem vrednosti uspostavljen protivreformacijom, gde

³⁸³ „Vedrai ben tosto / come da me il tuo dono in uso è posto“; /// „Videćeš uskoro / kako ću tvoj dar upotrebiti“.

posvećeno i duhovno biva uzdignuto nad formalnim i svetovnim, pa se tako fokus prebacuje s načelnog valjanog ophođenja prema drugome na čast i plemenitost nas samih. Tako većina Tasovih junaka neće delati poštujući pravila viteškog kodeksa, već će se ponašati u skadu s vlastitim moralno-etičkim i verskim načelima zbog kojih će češće biti u sukobu sa sobom samima, nego s fiktivnim neprijateljem. Možemo zaključiti da se upravo u tome oslikava i teskoba koja je mučila i samog Tasa. To postaje utoliko evidentnije ukoliko se uzme u obzir da se jednako ponašaju kako hrišćani, tako i pagani, kako pozitivni, tako i negativni likovi, kako predstavnici sila dobra, tako i vračevi i čarobnice, te da je delom jedini kontrast i bunt novom kodeksu življenja oslikan upravo u liku Arganta koji, budući simbol neposvećenog, bestijalnog ratovanja, služi kao neprestani podsetnik onoga što sledi ukoliko novi modeli ophođenja i življenja budu zanemareni ili napušteni.

11. Zaključak

Kako smo se mogli uveriti u ranijem tekstu, usvajajući načelo *imitatio* i sledeći klasične uzore na formalnoj ravni dela, Dante gradi novu epsku formu na pučkom jeziku. Stoga, budući da prvi pristupa složenom procesu preoblikovanja i prilagođavanja klasičnih modela novim poetskim i ideološkim načelima, postaje nezaobilazan uzor potonjim autorima epskog žarna, ponajviše Ariostu i Tasu. U želji da na jednak način pristupe preinačenju i adaptiranju klasičnih modela, prevashodno Vergilija, oni se nužno vraćaju Danteu i njegovim specifičnim stilsko-retorskim modelima i tehnikama pomoću kojih gradi tekst *Komedije*, među kojima, svakako, zapaženo mesto pripada upravo apostrofi. Kao što se može zaključiti iz analize primera figure *invocatio* i retorskog postupka *captatio benevolentiae* u tekstu Danteove *Komedije*, ali i u Ariostovom *Besnom Orlandu*, te Tasovom *Oslobođenom Jerusalimu*, apostrofa uveliko prevazilazi okvire jednostavne stilske figure oslovljavanja, to jest zazivanja prisutnog, ili odsutnog sagovornika i poprima opsege retorskog modela ili paradigme, pa čak i autonomnog figuralnog polja. Do toga dolazi jer Dante, a potom imitovanjem teksta *Komedije* i potonja dva autora, pod apostrofom podrazumevaju sve one stilske figure, konstrukcije ili postupke koji u skladu s tadašnjim klasifikacijama pripadaju tropima, a prema današnjim - figurama misli. Tim retorskim sredstvima vlada se pažnjom publike i ona se preusmerava na segmente teksta koji su, prema mišljenju autora, najpodesniji da izazovu snažni *pathos*. Međusobno komplementarne i neretko uklopljene u šire retorske sheme koje objedinjuju više figuralnih polja (naročito metafore i figura reči/konstrukcije), pod okriljem apostrofe nalazi se približno trideset stilskih konstrukcija koje se razlikuju, kako po složenosti strukture, tako i po stilskom registru kojem pripadaju. Bez sumnje, među pomenutim stilskim sredstvima svakako se izdvaja figura *invocatio*, kao i besednička tehnika *captatio benevolentiae*. S jedne strane, Dante bira upravo ta dva retorska sredstva, jer svako ponaosob predstavlja noseću konstrukciju dva posve različita retorska polja. Invokacija, naročito nadnaravnih bića, nalazi se u osnovi religiozne retorike, dok *captatio benevolentiae* postaje stožerna struktura sudskog besedništva. Sa druge strane, oba stilska sredstva, a nadasve invokacija, još u antičkoj retorici bivaju određeni kao iznimno prikladni uzvišenom stilskom registru,

kao i načelima *abbreviatio/amplificatio* kojima se, uvek u skladu s načelom *convenientia*, postiže stilsko-registarska *variatio* u tekstu.

Invocatio, takođe, naročito zbog svoje osobenosti da neposredno poveže horizontalnu s vertikalnom dimenzijom teksta, ali i usled činjenice da se gradi na jednakim osnovama kao i srednjovekovna crkvena molitva, predstavlja izvrstan strukturalni okvir unutar kojeg autor unosi čitav spektar elemenata nove hrišćanske ideologije. Formalno zaklonjen velom klasične retorske prakse, on prilagođava i približava publici određene pojmove i koncepte hrišćanske misli. Dante će prvi pristupiti procesu remodeliranja antičkog invokacionog modela, izrazito prikladnog za srednjovekovni *sermo humilis*, počev od figure *invocatio musae*, koju postupno menja, prilagođavajući je, s jedne strane, novim kulturno-ideološkim zahtevima, dok sa druge, onim poetskim, oličenim u specifičnoj primeni načela *convenientia*. Svaka etapa tog procesa biva predstavljena u zasebnoj invokaciji, počev od primarne u *Paklu*, preko sekundarne u *Čistilištu*, zaključno s finalnom u *Raju*. Pesnik, ujedno, već prilagođenoj figuri invokacije dodaje još jednu funkciju, to jest koristi je kao okvir unutar kojeg kroz topos neizrecivosti progovara o vlastitoj retorskoj veštini. Na taj način on lagano uvodi publiku u najsurovije i najstrašnije opise zagrobnih carstava (pre svega pakla, pa i čistilišta), dok istovremeno ulazi u specifičan dijalog s ranijom književnom tradicijom, ističući nesumnjivu inovativnost vlastitog dela. Takođe, ne smemo izgubiti iz vida i Danteov primarni, znatno pragmatičniji razlog zbog kojeg odabira upravo ove dve retorske strukture, kao i uopšteno apostrofu. Činjenica je da se ona svojom izrazito otvorenom formom i osobenošću da elemente s „plana fikcije umetne u dimenziju književne istine“ (Garavelli 2015: 258), nametnula Danteu i kao prikladan okvir za unošenje antičkih retorskih modela primerenih latinskom jeziku u njegov izraz. Ujedno, to će postati i osnovni podstrek Ariostu, a potom i Tasu, da se vrate upravo tekstu *Komedije* i Danteovom specifičnom reinterpreteranju antike. Budući smatran klasičnim epom na pučkom jeziku, on će postati nezaobilazna književna *auctoritas*, nadasve na stilsko-retorskom planu, i pored različitih zamerki koje kritika XVI veka ističe u vezi s Danteovim specifičnim leksičkim fondom i stilsko-jezičkim postupcima kojima postiže *variatio*.

U skladu sa specifičnim kulturno-filološkim okvirima, jezičkim činiocima karakterističnim za prvu polovinu XVI veka, kao i načelom *imitatio*, Ariosto će, tragom

Dantea, služeći se načelom *abbreviatio*, preoblikovati jezičko-stilski i tonski registar vlastitog teksta. Autor ulazi u svojevrsan razgovor s viteško-dvorskom tradicijom, razgrađujući je deo po deo, u želji da odbaci poljuljani kulturno-ideološki model i iznova ga uspostavi na osnovu renesansne, laičke koncepcije življenja. On tako formalno zadržava tradicionalnu strukturu epa, te s njom i obaveznu invokaciju u inicijalnoj formuli *proemio* i, slično Danteu, preoblikuje je u skladu s vlastitim poetskim načelima. Zazivajući voljenu gospu umesto muze, Ariosto predstavlja ljubav kao razornu silu koja opседа gotovo sve junake njegovog dela i povezuje je s vlastitim iskustvom. Prelazeći tako s makro-plana pripovedanja, na mikro-plan teksta, te izjednačavajući sopstveno iskustvo s iskustvom književnih likova, pesnik će tradicionalnu književnu dimenziju teksta sjediniti s dimenzijom stvarnosti i približiti nove laičke koncepcije svojoj publici putem sebi svojstvene „šaljive ironije“, formalno ne napuštajući okvire zadate tradicijom. Invokacija će mu poslužiti i kao prikladno sredstvo da progovori o poetskim novinama i vlastitoj retorskoj veštini, ali i da pripremi publiku za predstojeće sadržaje u delu. Kako invociranje muza menja zazivanjem voljene gospe, tako i uzvišeni registar biva zamenjen onim srednjim, prikladnim horizontalnoj ravni pripovedanja. Time odstupa od duge tradicije zazivanja magijskog i božanskog, a istovremeno i zauzima jasan stav prema celokupnom ranijem pesnikovanju, naročito onom Danteovom gde voljena gospa biva poistovećena s anđelom, nudeći novu koncepciju ljubavi, kao izrazito negativne sile usled koje čovek gubi svoj najveći dar, vlastiti razum.

Međutim, invokacija će mu poslužiti i da progovori o viteškoj tematici u jedinom formalnom zazivanju muza, u epizodi o dvojici mladih Saracena. Premda tragom Danteovog teksta delimično pristupa procesu hristijanizacije starog antičkog božanstva, primarna namera Ariosta nije da objedini dva posve različita kulturno-ideološka konteksta, kao što je to bio slučaj s firentinskim pesnikom. Pesnik ovu retorsku konstrukciju koristi da napravi jasan otklon od pređašnje viteške tradicije koju, služeći se specifičnom „šaljivom ironijom“, razgrađuje kako na formalnom, tako i na idejnom planu. On dodatno dinamizuje Danteovu invokaciju što dovodi do njenog neprimerenog stilskog uzdizanja, dok se kategorija plemenitosti prenosi s tematsko-sadržajne na stilsko-retoričku ravan teksta.

Novouspostavljeni princip potvrđuje se i na poetskoj ravni, a laičko moralno načelo biva uspostavljeno u liku mladog Saracena.

I Taso će, nakon dugog promišljanja u svojim teorijskim delima, naposljetku odrediti apostrofu kao izvrsno sredstvo načela *amplificatio* pomoću kojeg uzdiže i oplemenjuje stilsku ravan dela. On preuzima već preoblikovanu figuru invokacije iz poslednje etape Danteovog procesa remodeliranja antičkog modela, zamenjuje srednjovekovne teološke koncepte onim protivreformacijskim i prilagođava novonastalu strukturu u skladu s poetskim postavkama Aristotelove *Poetike*. Na svojevrsni proces modifikacije Danteovog invokacionog modela nailazimo već u inicijalnoj formuli *proemio* gde autor smešta dugu invokaciju „blaženoj muzi“. Međutim, menja leksičku osnovu i shemu rimovanja u retorskom obliku, pridodajući joj Petrarkine elemente i uvodeći upitno poetsko načelo mešanja dva nimalo bliska modela, epskog i lirskog. Taso o vlastitim poetskim načelima progovara u formi molitve i neprestano strepi od prekomerne zastupljenosti dimenzije *delectare*, dok ovakav poetski izbor opravdava eksplicitnim pozivanjem na klasičnu tradiciju. Ipak, lišena čvrste leksičke osnove, ukalupljena u dugu strukturu od čak dve oktave, ova invokacija-molitva biće znatno blaža od one Danteove. Takve će biti i ostale invokacije u Tasovom delu, neovisno od toga služi li se autor njima da progovori o vlastitoj poetici, uvede i okarakterise novu ličnost u delu, ili približi publici nove protivreformacijske sadržaje. Taso će, još od inicijalne invokacije muzi, novim poetskim načelima, pokušati da prilagodi dva suprostavljena modela – epski i lirski, prilagođavajući ih, međutim, izrazito visokom stilu. Zbog toga podvojenost kodova još više dolazi do izražaja, budući da likovi postaju naročito retorizovani i registarski izjednačeni. U Tasovom delu funkcije invokacije proširuju se do samih granica figure s obzirom da se kroz nju istovremeno uvode novi tematski sadržaji, ali se i utiče na pažnju publike. Na taj način, invokacija pesniku služi kao svojevrsni okvir unutar kojega, uspostavljajući specifičan odnos prema ranijoj tradiciji, progovara o vlastitim poetskim stanovištima, potvrđujući ih na konkretnom tekstu.

Gotovo do jednakih zaključaka dolazimo i analizom retorskog postupka *captatio benevolentiae*. Budući da zbog složene stukture zauzima znatno veće segmente teksta nego što je to slučaj s invokacijom, *captatio benevolentiae* će poslužiti Danteu kao izvrsno

sredstvo pomoću kojeg će, neretko u formi dugih beseda, moći da progovori o novim hrišćanskim konceptima i usmeri pažnju publike na određene delove teksta. Retorski postupak će mu poslužiti i da dodatno okarakterise ličnost govornika, pa on postaje svojevrsni uzorak na osnovu kojega se procenjuje govornikovo razumevanje novih ideoloških okvira. Takva složena retorska struktura otvara *Pakao*. U Beatričinom *captatio benevolentiae*, savršene formalne strukture, persuazivni element biva nadjačan augurativnom funkcijom, ujedno veoma važnom i za strukturu dela. Povišena retorizovanost besede ima za cilj da opravda Vergilijevo hodočašće kroz onozemaljska carstva, a naročito kroz čistilište kojem, ni u kom slučaju, ne pripada i da, u isti mah, opravda i Danteovo putovanje. Određena na samom početku dela kao „blažena“ gospa, njena retorika ujedno će postati besednički ideal. Budući da govor pokreće samilost i ljubav, dve kardinalne hrišćanske vrline, i da je usmeren duhovnom uzdizanju i spasenju, Beatričina retorika je lišena manipulativnog i pretvarnog karaktera. Ostale besede, međutim, izgrađene na modelu *captatio benevolentiae*, predstavljaju primere retorike okarakterisane kao izrazito negativne veštine koja vodi moralnom padu i sagrešenju. Odisejev „mali govor“, iako sazdan po pravilima vrsne grčke retorske škole, od samog početka osuđen je na propast, dok Vergilijev pokušaj da odobrovolji čuvara *Čistilišta* biva neuspešan samim tim što govornik ne pripada kulturno-ideološkom ambijentu u kojem se našao. Uz retoriku ujedno se osuđuje i čitavo antičko poimanje sveta, koje prvenstveno mora biti prečišćeno i prerađeno, lišeno svih onih karakteristika koje su u potpunoj suprotnosti s novim postavkama. *Captatio benevolentiae* postaje model kojim Dante praktično prikazuje proces prečišćavanja vlastitog stila, prilagođavajući ga načelom *convenientia* uzvišenim govornicima i kulturnim ambijentima kojima oni pripadaju. Time se ujedno opravdava i potpuno odsustvo ovog modela u *Raju* gde *sermo humilis* sve više preovladava tekstem i biva potvrđen kao osnovo stilsko obeležje.

U Ariostovom tekstu, nailazimo na potpuno suprotno poimanje retorike u odnosu na Danteovo. Ariosto, po ugledu na Firentinca, preuzima izrazito svečani model *captatio benevolentiae* kojim otvara delo i smešta ga unutar inicijalne enkomijastičke posvete vladaru. Ipak, on će ga podvrgnuti svojoj specifičnoj „aluzivnoj ironiji“ i otvoriti prostor mogućnosti da progovori o modelu življenja na dvoru, problematizujući odnos

intelektualca i gospodara. Formalna uzvišenost retorskog modela autoru služi kao štit da pod velom klasičnih uzora istakne probleme vlastite epohe. Međutim, primerima svečanih beseda građenih na modelu *captatio benevolentiae*, suprostaviće čitav niz kratkih formi ovog postupka koji će u potpunosti oslikavati njegov manipulativno-emfatički karakter, a koji će likovima služiti kao ustaljena formula za pridobijanje pažnje sagovornika onda kada pređašnji, klasični i srednjovekovni modeli zakažu. Razgradjujući već oformljeni retorski model iz teksta *Komedije*, kao što to čini i sa drugim modelima u delu, on ga lišava plemenitih hrišćanskih, ali i klasičnih atributa, pa ga svodi na bazične osnove. Isticanjem manipulativne osobenosti modela *captatio benevolentiae*, autor će prikazati na koji način njegovi likovi odbacuju uloge koje im primarno bivaju dodeljene u delu. Iako upotreba ovog retorskog postupka podrazumeva i *a priori* negativan stav prema retorici, takav stav kod Ariosta izostaje. Oslobođena hrišćanskih konotacija, manipulativna retorika ne samo da biva opravdana, već se ističe kao vrsna i ispravna, budući da postaje idealno sredstvo za promišljeno delanje usled okolnosti koje određuje hirovita Fortuna. Retorika tako biva podvrgnuta jednakom sudu kao i svi ostali segmenti Ariostovog dela: uočavajući njene prednosti i mane, pesnik preoblikuje ustaljena stanovišta pomoću svoje „šaljive ironije“ i nudi nove, reinterpretirane modele, prikladne okvirima renesansnog društva.

Taso se, pak, u skladu s rigidnim načelima protivreformacije, znatno doslednije vraća Danteovom tekstu, preuzimajući *captatio benevolentiae* kao dominantni retorski model u delu. Kako neprestano teži uzdizanju stilske dimenzije vlastitog teksta, *captatio* će mu se nametnuti kao primarno sredstvo načela *amplificatio*, ali i kao struktura koja u sebi, zahvaljujući Danteovom procesu svojevrstne hristijanizacije, podrazumeva objedinjavanje više sučeljenih kulturno-ideoloških modela. Utoliko su i veze između teksta *Komedije* i *Oslobođenog Jerusalima* očiglednije. Sličnosti između beseda Beatrice i arhandela Gabrijela ili, pak, Odiseja i Gofreda, bezmalo je nemoguće zanemariti, kako na formalno-strukturalnom, tako i na leksičko-stilskom nivou. Poput Dantea, i Taso prilagođava nove protivreformacijske koncepte dobro poznatim, tradicionalnim kulturno-ideološkim okvirima, dok istovremeno progovara o vlastitim poetskim nazorima, potvrđujući ih i na samom tekstu. Ali autor će prikazati i upotrebu ovog retorskog modela na sudu u primeru Klorindine odbrambene besede, kao i u okviru protokolarnе dvorske etikecije, čime u

jednom tekstu predstavlja sve potencijalne funkcije ovoga modela, gradeći istovremeno velebnu pohvalu retorici. *Captatio*, stoga, uveliko prevazilazi element karakterizacije određenog lika i postaje sredstvo potvrđivanja individualnog, a ujedno i sveopšteg sistema vrednosti. Umetanjem Danteovog reinteretiranog retorskog modela u drugačije tematsko-stilske okvire, Taso iznova stvara čvrsto ustrojenu moralno-etički sistem vrednosti koji kod Ariosta biva doveden u pitanje. Svakako, taj sistem se oslanja na osnovne postulate viteštva, kao i renesansni dvorski ambijent, ali i na neprestanu težnju protivreformacije da uzdigne kategorije posvećenja i duhovnosti, nad ličnim i svetovnim planom življenja. Formalno iskazivanje časti i poštovanja drugima tako biva potisnuto insistiranjem na časnom i plemenitom ophođenju nas samih, zbog čega su Tasovi likovi, poput pesnika, u suštinskom sukobu sa samima sobom.

Kako se iz analize navedenih primera moglo uvideti, odabirom apostrofe za jedan od dominantnih retorskih modela u antičkoj književnosti, te njenim reinteretiranjem i uklapanjem u nove stilske, ali i kulturno-ideološke okvire, Dante je otvorio put potonjim autorima epskog žanra da je, sledeći njegov primer, premodeluju i prilagode vlastitim poetskim načelima, kao i specifičnim modelima življenja u vremenu kojem pripadaju. Stoga, mišljenja smo da bi se u nekom budućem proučavanju pokazalo znakovito detaljnije ispitati da li dolazi do jednakog preuzimanja i prerade u slučaju svih podvidova apostrofe ili dela njih. Takođe, naročitu pažnju valjalo bi usmeriti na figuru *execratio* na kojoj počiva postupak *invectiva*, kao i na besedničku strukturu *suasoria*, budući da se oni još u klasičnoj tragediji i epu izdvajaju kao noseća retorska sredstva za postizanje snažnog patosa, te od srednjeg veka postaju i sastavnih deo tužnih lamenta, prisutnih kako u tekstu *Komedije*, tako i kod Ariosta i Tasa.

Podjednako bi bilo značajno utvrditi da li i u epohama nakon Tasa dolazi do jednakog preoblikovanja apostrofičkog modela, kako i u kojoj meri, te da li savremena retorika na isti način sagledava značaj i potencijal ovog retorskog modela.

12. Letteratura:

1. [Pseudo] Cicerone. *Rhetorica ad Herennium*. Leipzig: Teubner, 1923.
2. Alighieri, Dante. *Convivio*. A cura di Gianfranco Contini. Milano: BUR – Rizzoli, 1993.
3. Alighieri, Dante. *De vulgari eloquentia*. A cura di Pier Vincenzo Mengaldo. Napoli: Liguori Editore, 1979.
4. Alighieri, Dante. *La divina commedia*. A cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2002.
5. Alighieri, Dante. *La divina commedia*. A cura di Natalino Sapegno. Scandicci: La nuova Italia, 1990.
6. Alighieri, Dante. «Lettera a Cangrande». Visitato giugno 15, 2015. <http://www.classicalitaliani.it/dante/cangran.htm>.
7. Alighieri, Dante. *De vulgari eloquentia*. Milano: Mondadori, 2017.
8. Alighieri, Dante. *Divina commedia*. A cura di Giovanni Fallani e Silvio Zennaro. Roma: Newton Compton, 2008.
9. Ambrogio, Livio, a c. *Dante poeta e italiano: “legato con amore in un volume”*. Roma: Salerno, 2011.
10. Anconetani, Raffaella. «Il lessico della follia nell’*Orlando furioso*». *Bollettino di italianistica*. Roma: Carocci, 2009.
11. Anconetani, Raffaella. «L’*Orlando furioso* e l’Elogio della follia. Alcune note». *Bollettino di italianistica*. Roma: Carocci, 2009.
12. Angelini, Cesare. *Il canto di Casella*. Milano: All’Insegna del Pesce d’Oro, 1967.
13. Ardissino, Erminia. «La Gerusalemme Liberata ovvero l’epica tra storia e visione». *Chroniques Italiennes*. Paris: Université de la Sorbonne nouvelle, 1999.
14. Arduini, Stefano e Matteo Damiani. *Dizionario di retorica*. Covilhã: Livros LabCom, 2010.
15. Ariani, Marco. *Petrarca*, Roma: Salerno Editrice, 1999.
16. Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. Introduzione e commento di Cesare Segre. Milano: Mondadori, 1999.
17. Ariosto, Ludovico. *Orlando furioso*. Introduzione e commento di Emilio Bigi. Milano: BUR, 2012.

18. Ariosto, Ludovico. *Satire*. A cura di Alfredo D'Orto. Parma: U. Guanda, 2007.
19. Ariosto, Ludovico. *Satire*. Introduzione e note di Guido Davico Bonino. Milano: BUR, 2010.
20. Arnaldi, Girolamo. *Tarda antichità e Alto Medioevo in Italia*. Roma: Viella, 2017.
21. *Ars rhetorica antica e nuova*. Genova: Istituto di retorica classica e medievale, 1983.
22. Aste, Antonio. *Il teatro antico a Roma*. Tricase: Libellula, 2009.
23. Auerbach, Erich. *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli, 1984.
24. Avalle D'Arco, Silvio. «L'ultimo viaggio di Odisse». *Studi danteschi*. Pisa: ETS, 1966.
25. Baffetti, Giovanni. «Foresta». *Luoghi della letteratura italiana*. Milano: Mondadori, 2003.
26. Baldassari, Guido. «Il modo e l'ordine del poema». *Atti del XI Congresso di Napoli dell' AISLLI*. Napoli: Loffredo, 1985.
27. Baldassarri, Gabriele. *Un laboratorio del petrarchismo: metrica e macrotesto nel canzoniere Costabili*. Firenze: Sismel Edizioni del Galluzzo, 2015.
28. Baldassarri, Guido e Marco Praloran. *Lettura dell' «Orlando furioso»*. Firenze: Edizione del Galluzzo, 2016.
29. Baldassarri, Guido. «L'«Apologia» del Tasso e la «maniera platonica»». *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*. Roma: Bulzoni, 1977.
30. Baldassarri, Guido. «La prosa del Tasso e l'universo del sapere». *Torquato Tasso e la cultura estense*. Firenze: Olschki, 1999.
31. Baldassarri, Guido. *Dell'arte del dialogo / Torquato Tasso*. Napoli: Liguori, 1998.
32. Baldassarri, Guido. *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*. Roma: Bulzoni, 1982.
33. Baldassarri, Guido. *Inferno e cielo: tipologia e funzione del meraviglioso nella «Liberata»*. Roma: Bulzoni, 1977.
34. Baldelli, Ignazio. *Dante e la lingua italiana*. Firenze: Accademia della Crusca, 1996.
35. Ballerini, Carlo. *Il blocco della guerra e il suo dissolversi nella Gerusalemme liberata*. Bologna: Patron, 1979.
36. Barberi Squarotti, Giorgio. «Ai piedi del monte. Il prologo del «Purgatorio»». «Purgatorio» I, «Lecture Classensi» 3. Ravenna: Longo, 1970.

37. Bàrberi Squarotti, Giorgio. «La selva incantata o lo specchio dei peccati». *Rinascimento meridionale e altri studi in onore di Mario Santoro*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1987.
38. Bàrberi Squarotti, Giorgio. *Il sogno e l'epica*. Torino: Genesi, 1993.
39. Baroncin, Daniela. «Citazione e memoria classica in Dante. Leitmotiv: motivi di estetica e filosofia delle arti». Visitato gennaio 21, 2017. <http://www.ledonline.it/leitmotiv/Allegati/leitmotiv020214.pdf>
40. Basile, Bruno. «Il viaggio come archetipo». In *Lecture Classensi*. Ravenna: Longo, 1985.
41. Basile, Bruno. «Canto XXVI. Tragedia di Dante, tragedia di Ulisse». In *Cento canti per cento anni*. A cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi. Roma: Salerno, 2013.
42. Battistini, Andrea. «Canto I. Dalla paura alla speranza». In *Cento canti per cento anni*. A cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi. Roma: Salerno, 2013.
43. Bembo, Pietro. *Prose della volgar lingua*. Bologna: Clueb, 2001.
44. Berra, Claudia, a c. *Fra satire e rime ariostesche*. Bologna: Cisalpino, 2000.
45. Bettin, Giancarlo. *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco*. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2006.
46. Bianchi, Natascia. «La selva di Saron e la selva dantesca: echi dell'*Inferno* nel XIII canto della *Liberata*». *Dante e i "locus in inferni"*. Roma: Bulzoni, 2001.
47. Bigi, Emilio. «Appunti sulla lingua e sulla metrica del Furioso». *La cultura del Poliziano e altri saggi umanistici*. Pisa: Nistri-Lischi, 1967.
48. Bigi, Emilio. «Il canto I del Purgatorio». *Lecture dantesche*. Firenze: Le Monnier, 1970.
49. Bigi, Emilio. «Introduzione e commento». *Orlando furioso*. Milano: BUR Rizzoli, 2012.
50. Bigi, Emilio. «Petrarchismo ariostesco». *Giornale storico della letteratura italiana*. Torino: Loescher, 1953.
51. Bigi, Emilio. «Mitologia cavalleresca e mitologia classica nell'*Orlando furioso*'». *Il mito del Rinascimento. Atti del III Convegno Nazionale di Studi Umanistici*. Milano: Nuovi orizzonti, 1993.
52. Blancato, Mario et al. *La commedia latina: modelli, forme, ideologia, fortuna: Giornate siracusane sul teatro antico*. Siracusa: Istituto nazionale del dramma antico, 2008.

53. Blasucci, Luigi. «Lettura metrica di un segmento della pazzia di Orlando». *Lettura dell'«Orlando furioso»*. Volume I. Firenze: Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2016.
54. Blasucci, Luigi. «La *Commedia* come fonte linguistica e stilistica del Furioso». *Studi su Dante e Ariosto*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1969.
55. Blasucci, Luigi. «Osservazioni sulla struttura metrica del Furioso». *Studi su Dante e Ariosto*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1969.
56. Blasucci, Luigi. *Sulla struttura metrica del "Furioso" e altri studi ariosteschi*. Firenze: Edizioni del Galuzzo, 2014.
57. Bodei, Remo. *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*. Milano: Feltrinelli, 2003.
58. Bologna, Corrado. *La macchina del Furioso: lettura dell'Orlando e delle Satire*. Torino: Einaudi, 1998.
59. Bosco, Umberto. «Il canto della processione [Pg XXIX]». *Dante vicino*. Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia, 1966.
60. Bosco, Umberto. *Dante: il 'Purgatorio'*. Torino: ERI, 1967.
61. Bosco, Umberto. *La 'follia' di Dante*. Rome: Salvatore Sciascia, 1958.
62. Bossier, Philiep. *Ambasciatore della risa: la commedia dell'arte nel secondo Cinquecento*. Firenze: F. Cesati, 2004.
63. Bragantini, Renzo. *Il governo del comico: nuovi studi sulla narrativa italiana dal Tre al Cinquecento*. Manziana: Vecchiarelli, 2014.
64. Branca, Daniela Delcorno. *Ariosto e la tradizione del proemio epico-cavalleresco*. Pisa: Fabrizio Ferra, 2011.
65. Brugnoli, Giorgio. «Omero». *Dante e la "bella scola della poesia"*. Ravenna: Longo, 1993.
66. Brugnoli, Giorgio. *Studi dateschi*. Pisa: ETS, 1998.
67. Brusegan, Rosanna. *L'antichità nella cultura europea del medioevo*. Greifswald: Reineke, 1998.
68. Cabani, Maria Cristina. «L'ariostismo 'mediato' della 'Gerusalemme liberata'». *Linguisticae metrica italiana*. Firenze: Sismel, 2003.

69. Cabani, Maria Cristina. «Riflessioni sull'intertestualità nel "Furioso"». *Lettura dell'«Orlando furioso». Volume I*. Firenze: Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2016.
70. Cabani, Maria Cristina. *Costanti ariostesche: tecniche di ripresa e memoria interna nell'Orlando Furioso*. Pisa: Scuola normale superiore, 1990.
71. Cabani, Maria Cristina. *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel «Furioso»*, Pisa: Nistri- Lischi, 1990.
72. Cabani, Maria Cristina. *Gli amici amanti*. Napoli: Liguori, 1995.
73. Calenda, Corrado, a c. *Retorica e stile nella lirica di Dante*. Napoli: Liguori, 1979.
74. Capella, Marziano. *De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Padova: Antenore, 2000.
75. Cardini, Franco e Isabella Gagliardi, a c. *La civiltà cavalleresca e l'Europa: ripensare la storia della cavalleria*. Pisa: Pacini, 2007.
76. Carpané, Lorenzo. «Donne e demoni: per una lettura del "Concilio infernale" tassiano tra la biblica Giuditta e Gregorio Magno». *Studi tassiani*. Bergamo: Centro di studi tassiani, 2008.
77. Carrai, Stefano. *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella «Commedia»*. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2012.
78. Casella, Mario. *Interpretazioni: I. "La figura simbolica di Catone"*. Firenze: Le Monnier, 1944.
79. Castellani, Aldo. «Tra poesia e poetica. Goffredo di Buglione nella 'Gerusalemme liberata'». *Strumenti critici*. Bologna: Il Mulino, 2010.
80. Cerbo, Anna. *Ombre e abissi interiori: modernità tassiana*. Roma: Associazione degli Italianisti Italiani, 2009.
81. Chiabo, Maria e Federico Doglio, a c. *Origini della commedia improvvisa o dell'arte: convegno di studi: Roma, 12-14 ottobre 1995, Anagni, 15 ottobre 1995*. Roma: Torre d'Orfeo, 1996.
82. Chiappelli, Fredi. *Il conoscitore del caos : una vis abdita nel linguaggio tassesco*. Roma: Bulzoni, 1981.
83. Chiari, Alberto. *Il preludio del 'Purgatorio'*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1966.
84. Chiesa, Paolo. *La letteratura latina del medioevo*. Roma: Carocci, 2017.
85. Cicchitto, Leone. *Il canto I del Purgatorio*. Roma: Casa di Dante, 1964.

86. Cicero. *De oratore*. Milano: Mondadori, 2014.
87. Cicero. *Contro Catilina*. Milano: Garzanti, 1996.
88. Cicero. «La retorica a Gaio Erennio». *Tutte le opere di Cicerone*. Milano: Mondadori.
89. Coletti, Vittorio. *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*. Torino: Einaudi, 1993.
90. Comparetti, Domenico. *Virgilio nel medioevo*. Firenze: La nuova Italia, 1981.
91. Alighieri, Dante. *La Divina commedia*. A cura di Gianfranco Contini. Milano: BUR, 2003.
92. Conte, Gian Biagio. *Memoria dei poeti e sistema letterario*. Torino: Einaudi, 1974.
93. Contini, Gianfranco. «Un'idea di Dante. Saggi danteschi». *Piccola Biblioteca. Nuova serie*. Torino: Einaudi, 2001.
94. Contini, Gianfranco. *Letteratura italiana delle origini*. Firenze: Sansoni Editore, 2006.
95. Contini, Gianfranco. Un'interpretazione di Dante. *Un'idea di Dante*. Torino: Einaudi, 1976.
96. Coppola, Cecilia. *Le donne del Tasso: guerriere, maghe, eroine*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1999.
97. Corti, Maria. *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*. Torino: Einaudi, 1997.
98. Costa, Gustavo. *Il sublime e la magia*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1994.
99. Cuscito, Giuseppe. *Dalla tarda antichità all'Alto Medioevo*. Trieste: Famia Ruvignisa, 1997.
100. D'Andria, Michele. *Beatrice simbolo della poesia con Dante dalla terra a Dio*. Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1979.
101. Da Firenze, Bene. *Candelabrum*. Padova: Antenore, 1983.
102. Alighieri, Dante. *Inferno*. A cura di Benvenuto Da Imola. Russi: Vacca, 2008.
103. De Angelis, Violetta. «Dante e l'ultimo Lucano». *Dante e la "bella scola della poesia"*. Ravenna: Longo, 1993.
104. De Caprio, Chiara. «Canto XXXII. Perché cotanto in noi ti specchi?». In *Cento canti per cento anni*. A cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi. Roma: Salerno, 2013.
105. Della Mirandola, Giovanfrancesco Pico e Pietro Bembo. *Le epistole "De imitatione"*. Firenze: Olschki, 1954.

106. Della Terza, Dante. «Armida dalla «Liberata» alla «Conquistata». Genesi ed evoluzione del personaggio». *Dal «Rinaldo» alla «Gerusalemme»: il testo, la favola. Atti del convegno internazionale di studi «Torquato Tasso quattro secoli dopo». Sorrento 17-19 settembre 1994*. Sorrento: Città di Sorrento, 1997.
107. Della Terza, Dante. «Tasso e Dante». *Forma e memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione da Dante a Vico*. Roma: Bulzoni, 1979.
108. Desideri, Massimo. *Dante e le "donne d'amore"*. Roma: Società Editrice Dante Alighieri, 2016.
109. Di Benedetto, Arnaldo. *Tra Rinascimento e Barocco: dal petrarchismo a Torquato Tasso*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2007.
110. Di Giovanni, Alberto. *La filosofia dell'amore nelle opere di Dante*. Roma: Abete, 1967.
111. Di Natale, Vera e Vito Carrassi, a c. *L'epopea cavalleresca nella letteratura e nell'immaginario popolare*. Bari: Adda, 2007.
112. Di Sacco, Paolo. «Un episodio della critica cinquecentesca: la controversia Ariosto-Tasso». *Rivista della letteratura italiana XV*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra, 1997.
113. Di Sacco, Paolo. «Da Ascalona alla 'scalogna'. Tasso, la magia e altro». *Lettere italiane*. Firenze: Olschki, 1996.
114. Dionisotti, Carlo. «Appunti su cantari e romanzi». *Boiardo e altri studi cavallereschi*. Novara: Interlinea, 2003.
115. Dionisotti, Carlo. *Scritti sul Bembo*. Torino: Einaudi, 2002.
116. Dotti, Ugo. *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*. Milano: Feltrinelli, 1978.
117. Dotti, Ugo. *Storia della letteratura italiana*. Roma: Laterza, 1991.
118. Fedriga, Riccardo, a c. *L'Antichità e il medioevo*. Bari: Laterza, 2014.
119. Fekete, Monica. *Il topos del locus amoenus nella letteratura italiana del Medioevo e del Rinascimento*. Cluj-Napoca: Presa Universitara Clujeana, 2008.
120. Ferroni, Giulio. «L'Ariosto e la concezione umanistica della follia». *Convegno Internazionale Ludovico Ariosto*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1974.
121. Foltran, Daniela. «Dalla Liberata alla Conquistata: intertestualità virgiliana e omerica nel personaggio di Argante». *Studi tassiani*. Bergamo: Centro di studi tassiani, 2008.

122. Formentin, Vittorio. «Dal volgare al toscano letterario». *Storia della letteratura italiana*. Roma: Salerno Editrice, 1996.
123. Forni, Giorgio. *Pluralità del petrarchismo*. Pisa: Pacini, 2011.
124. Forti, Fiorenzo. *Fra le carte dei poeti*. Roma: Laterza, 1999.
125. Forti, Fiorenzo. *Il Limbo dantesco e i megalopsicoidi dell'etica nicomachea*. Milano: Ricciardi, 1965.
126. Fubini, Mario. *Critica e poesia*. Roma: Bonacci, 1973.
127. Fubini, Mario. *Il canto XXVI dell'Inferno*. Roma: Signorelli, 1952.
128. Fubini, Mario. *Lezioni inedite sull'ottava*. A cura di Maria Cristina Cabani. Pisa: Edizioni della Normale, 2016.
129. Fubini, Mario. *Il peccato di Ulisse e altri scritti danteschi*. Napoli: Ricciardi, 1966.
130. Fubini, Mario. *Tre voci dell'Enciclopedia dantesca*. Torino: Subalpina, 1971.
131. Garavelli, Bice Mortara. *Manuale di retorica*. Roma: Bompiani, 2003.
132. Gareffi, Andrea. *Figure dell'immaginario nell'Orlando furioso*. Roma: Bulzoni, 1984.
133. Gelli, Jacopo. *Codice cavalleresco italiano*. Milano: Cisalpino-Goliardica, 1982.
134. Gentili, Bruno. *Lo spettacolo nel mondo antico: Teatro greco e teatro romano arcaico*. Roma: Bulzoni, 2006.
135. Getto, Giovanni. «La poesia dell'intelligenza». *Aspetti della poesia di Dante*. Firenze: Sansoni, 1961.
136. Getto, Giovanni. *Il canto 1. dell'Inferno*. Firenze: Le Monnier, 1960.
137. Getto, Giovanni. *L'Arte dell'interpretare: studi critici offerti a Giovanni Getto*. Cuneo: Arciere, 1984.
138. Getto, Giovanni. *Nel mondo della 'Gerusalemme'*. Roma: Bonacci, 1977.
139. Giampieri, Giampiero. *Il battesimo di Clorinda: eros e religiosità in Torquato Tasso*. Fucecchio: Edizioni dell'Erba, 1995.
140. Giani, Romualdo. *L'amore nel Canzoniere di Francesco Petrarca*. Torino: Fratelli Bocca.
141. Giannantonio, Pompeo. 1980. *Canto 1. dell'Inferno*. Napoli: Loffredo, 1917.
142. Gigante, Claudio e Giovanni Palumbo. *La Tradizione Epica E Cavalleresca in Italia XII-XVI*. Bern: Peter Lang Pub, 2010.

143. Gigante, Claudio. «Lo spettacolo atroce e miserando. Lettura del canto XIX della ‘Gerusalemme liberata’». *Critica letteraria*. Napoli: Loffredo, 2003.
144. Giglio, Raffaele. *Il volo di Ulisse e di Dante: altri studi sulla Commedia*. Napoli: Loffredo. 1997.
145. Giovannelli, Franco. *Panorama del furioso*. Ferrara: Corso, 2004.
146. Girard, Rene. *La violenza e il sacro*. Milano: Adelphi, 1980.
147. Girardi, Raffaele. «Orlando imbestiato e la sindrome dello specchio concavo». *Critica letteraria*. Napoli: Loffredo, 2011.
148. Giunta, Fabio. *Magia e storia in Torquato Tasso*. Milano: Unicopli, 2012.
149. Goffis, Cesare Federico. *Il canto I. del Paradiso*. Firenze: Le Monnier, 1968.
150. Gorni, Guglielmo. *Dante nella selva: il primo Canto della ‘Commedia’*. Firenze: F. Cesati, 2002.
151. Gorni, Guglielmo. *Dante*, Roma: Laterza, 2009.
152. Grana, Gianni. *I ladri fraudolenti*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1959.
153. Gunther, Gras. «Nella selva del Tasso». *Torquato Tasso e l’università*. Firenze: Olschki, 1979.
154. Hempfer, Klaus W. *Lecture discrepanti. La ricezione dell’«Orlando Furioso» nel Cinquecento*. Modena: Panini, 2004.
155. Hollander, Robert. «Ancora sul Catone dantesco». *Lecture dantesche*. Firenze: SDI, 2010.
156. Hollander, Robert. «Il dibattito odierno attorno all’«Epistola» a Cangrande». *Pour Dante: Dante et l’«Apocalypse»*. *Lecture humanistes de Dante*. Paris: Champion, 2001.
157. Hollander, Robert. *Il Virgilio dantesco*. Firenze: Olschki, 1983.
158. Homer. *L’alta ‘Iliade’*. *Testo greco e latino a fonte*. Roma: Bompiani, 2015.
159. Iannucci, Amilcare, a c. *Autorità e sfida poetica*. Ravenna: Angelo Longo, 1993.
160. Iannucci, Amilcare. *Dante e la ‘bella scola della poesia’*. Ravenna: Longo, 1993.
161. Illiano, Antonio. *Sulle sponde del prepurgatorio: poesia e arte narrativa nel prelude all’ascesa*. Fiesole: Cadmo, 1997.
162. Indizio, Giuseppe. «Contributo per una “vexata questio”: la datazione dell’Epistola a Cangrande». *L’Alighieri* 46. Ravenna: Angelo Longo, 2005.

163. Iovine, Francesco. *La licenza del fingere : note per una lettura della 'Liberata'*. Roma: Bulzoni, 1980.
164. Javitch, Daniel. *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»*. Milano: Mondadori, 1991.
165. Jossa, Stefano. *Intertestualità ariostesche*. Napoli: Liguori, 1996.
166. Jossa, Stefano. *La fantasia e la memoria: intertestualità ariostesche*. Napoli: Liguori, 1996.
167. Jossa, Stefano. *La fondazione di un genere: il poema eroico tra Ariosto e Tasso*. Roma: Carocci, 2002.
168. Kiernan, Victor G. *Il duello: onore e aristocrazia nella storia europea*. Trezzano sul Naviglio: Club, 1992.
169. La Trecchia, Patrizia. «Considerazioni sull'episodio della follia di Orlando nell'«Orlando furioso»». *Rivista di letteratura italiana*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra, 2010.
170. Lausberg, Heinrich. *Elementi di retorica*, Bologna: Il Mulino, 1969.
171. Lazzeroni, Romano et al. *Linguistica storica*. Roma: Carocci, 2017.
172. Le Goff, Jacques. *L'immaginario medievale*. Roma: Laterza, 1998.
173. *Le virtù*. Milano: Editoriale Jaca Book, 1994.
174. Lecco, Margherita, a c. *Studi sulla letteratura cavalleresca in Francia e in Italia (secoli 13.-16.)*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2017.
175. Lecco, Margherita. *Studi sui cantari e su altri testi italiani fra Medioevo e Rinascimento*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2017.
176. Ledda, Giuseppe. *La guerra della lingua: ineffabilità, retorica e narrativa nella 'Commedia di Dante'*. Ravenna: Longo Angelo, 2002.
177. Leeman, Anton. *Orationis ratio. Teoria e pratica stilistica degli oratori, storici e filosofi latini*. Bologna: Il Mulino, 1974.
178. Lia, Pierluigi. *Poetica dell'amore e conversione: considerazioni teologiche sulla lingua della Commedia di Dante*. Firenze: L. S. Olschki, 2015.
179. Limentani, Alberto. «Struttura e storia dell'ottava rima». *Lettere italiane*. Bologna: Il Mulino, 1961.

180. Longo, Nicola. «Canto II». *Lettura della 'Gerusalemme liberata'*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2005.
181. Lucano. *Pharsalia*. Firenze: Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2011.
182. Lugaresi, Leonardo. *Il teatro di Dio: il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico: 2.-4. secolo*. Brescia: Morcelliana, 2008.
183. Lusuardi, Siena Silvia e Maria Pia Rossignani. *Dall'antichità al Medioevo*. Milano: V&P Università, 2003.
184. Macinante, Paola Alessandra. *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi: metamorfosi delle chioeme femminili tra Petrarca e Tasso*. Roma: Salerno, 2011.
185. Maier, Bruno. «Lettura del XXIV Canto». *Lectura Dantis Scaligera*. Firenze: Le Monnier, 1962.
186. Malandrino, Aurelio. *Goffredo, vera "scala al Fattor"*. *Studi tassiani*. Bergamo: Centro di studi tassiani, 2008.
187. Marangoni, Marco. *Ariosto*. Napoli: Liguori, 2008.
188. Marcozzi, Luca, a c. *Dante e la retorica*. Ravenna: Longo Angelo, 2017.
189. Mariani, Gaetano. *Il Morgante e i cantari trecenteschi*. Firenze: Le Monnier, 1953.
190. Marti, Mario. «La tematica del canto di Casella». *Dal certo al vero*. Roma: Ateneo, 1962.
191. Martina, Antonio, a c. *Teatro greco postclassico e teatro latino: teorie e prassi drammatica: atti del Convegno internazionale, Roma, 16-18 ottobre 2001*. Roma: Università degli studi Roma Tre, 2001.
192. Maruffi, Gioacchino. *La «Divina Commedia» considerata quale fonte dell'«Orlando Furioso» e della «Gerusalemme liberata»*. Napoli: L. Pierro Tip, 1903.
193. Matarrese, Tina. «Variazione linguistica e scelte d'autore nell'«Orlando furioso» del 1516». *La variazione nell'italiano e nella sua storia. Varietà e varianti linguistiche e testuali*, Atti dell'XI Congresso SILFI Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana. Firenze: Cesati Editore, 2012.
194. Matarrese, Tina e Marco Praloran. *L. Ariosto Orlando Furioso, secondo l'editio princeps del 1516*. Torino: Einaudi, 2016.
195. Mattalia, Daniele. *Il canto XXV dell'Inferno*. Firenze: Le Monnier, 1962.

196. Mazzacurati, Giancarlo. «Dall'eroe errante al funzionario di Dio». *Rinascimenti in transito*. Roma: Bulzoni, 1996.
197. Mazzali, Ettore. *Tradizione retorica e tradizione poetica nella poesia di Torquato Tasso*. Bologna: Cappelli, 1957.
198. Mazzoni, Francesco. «Le epistole di Dante». *Conferenze aretine*. Arezzo: Zelli, 1966.
199. Mengaldo, Pier Vincenzo. 1978. «Dottrina degli stili». Visitato febbraio 14, 2016. http://www.treccani.it/enciclopedia/dottrina-degli-stili_%28Enciclopedia-Dantesca%29/.
200. Mengaldo, Pier Vincenzo. *Linguistica e retorica di Dante*. Pisa: Nistri-Lischi, 1978.
201. Metlica, Alessandro. «Armida davanti allo specchio. Modelli intertestuali nella Liberata». *Filologia e critica*. Salerno: Salerno Editrice, 2008.
202. Meynet, Roland. *Studi di retorica biblica*. Torino: Claudiana, 2008.
203. Migliorini, Bruno. «Sulla lingua dell'Ariosto». *Saggi linguistici*. Firenze: Le Monnier, 1957.
204. Molinari, Carla. «Note sul Tasso revisore del 'Gottifredo'». *Torquato Tasso e la cultura estense*. Firenze: Olschki, 1999.
205. Murphy, James J. *La retorica del Medioevo. Una storia delle teorie retoriche da S. Agostino al Rinascimento*. Napoli: Liguori, 1983.
206. Musa, Mark. *Aspetti d'amore: dalla Vita nuova alla Commedia*. Ospedaletto: Pacini, 1991.
207. Musacchio, Enrico e Giuseppe Monorchio, a c. *Il duello*. Bologna: Cappelli, 1985.
208. Musacchio, Enrico. *Amore, ragione e follia*. Roma: Bulzoni, 1983.
209. Natali, Giulia. «Lascivie liriche. Petrarca nella 'Gerusalemme liberata'». *La cultura*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1996.
210. Nencioni, Giovanni. «Dante e la retorica ». *Dante e Bologna nei tempi di Dante*. Bologna: Il Mulino, 1967.
211. Nencioni, Giovanni. *Tra grammatica e retorica*. Torino: Einaudi, 1983.
212. Noero, Carlo. «Il notturno nella Gerusalemme Liberata». *Studi tassiani*. Bergamo: Centro di studi tassiani, 1964-5.
213. Noferi, Adelia. «Il bosco: traversata di un luogo simbolico». *Paradigma*. Firenze: Olschki, 1988.

214. Orazio. *Epistole. Ars poetica. Testo latino a fronte*. Milano: Feltrinelli, 2015.
215. Ordine, Nuccio. *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*. Napoli: Liguori, 1993.
216. Orvieto, Paolo e Lucia Brestolini. *La poesia comico-realistica: dalle origini al Cinquecento*. Roma: Carocci, 2000.
217. Orvieto, Paolo. *Labirinti castelli giardini. Luoghi letterari di orrore e smarrimento*. Roma: Salerno editrice, 2004.
218. Ossola, Carlo. «Dantismi metrici nel “Furioso”». *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*. Milano: Feltrinelli, 1976.
219. Ovidio. *Le metamorfosi*. Milano: BUR- Rizzoli, 1994.
220. Oxilia, Adolfo. «Il canto del limbo». *Lecture dell'Inferno*. Milano: Pro cultura, 1963.
221. Padoan, Giorgio. «Il Limbo dantesco». *Lecture Classensi 3*. Ravenna: Longo, 1970.
222. Padoan, Giorgio. *Il pio Enea, l'empio Ulisse: tradizione classica e intendimento medievale in Dante*. Ravenna: Longo, 1987.
223. Padoan, Giorgio. *Ulisse "fandi factor" e le vie della sapienza: momenti di una tradizione da Virgilio a Dante*. Firenze: SDI, 1960.
224. Padoan, Giorgio. *Ultimi studi di filologia dantesca e boccacciana*. Ravenna: Longo, 2002.
225. Pagliaro, Antonino. *Ulisse: ricerche semantiche sulla 'Divina Commedia'*. Firenze: D'Anna, 1966.
226. Paratore, Ettore. «Dante e il mondo classico». *Dante*. Firenze: Sansoni, 1968.
227. Paratore, Ettore. «Il canto XXV dell'Inferno». *Nuove letture dantesche*. Firenze: Le Monnier, 1968.
228. Paratore, Ettore. «L'eredità classica in Dante». *Dante*. Firenze: Sansoni, 1968.
229. Pasquali, Giorgio. «Arte allusiva». *Storia della tradizione e critica del testo*. Firenze: Sansoni, 1942.
230. Pastore Stocchi, Manlio. «Epistole». *Enciclopedia dantesca II*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1970.
231. Pastore Stocchi, Manlio. «Sopra l'incipit della 'Gerusalemme liberata'». *Medioevo e rinascimento veneto*. Padova: Antenore, 1979.

232. Patane Ceccantini, Rosaria. *Il motivo del locus amoenus nell'Orlando furioso e nella Gerusalemme liberata*. Lausanne: Universite de Lausanne, 1993.
233. Pazzaglia, Mario. *Il mito di Beatrice*. Bologna: Pàtron, 1998.
234. Pecchiura, Piero. *La figura di Catone Uticense nella letteratura latina*. Torino: G. Giappichelli, 1965.
235. Pellegrino, Camillo. «Il Carrafa». *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. A cura di Bernard Weinberg. Bari: Laterza, 1972.
236. Petrocchi, Giorgio. *I fantasmi di Tancredi: saggi sul Tasso e sul Rinascimento*. Caltanissetta; Roma: S. Sciascia, 1972.
237. Petronio, Giorgio. «Appunti per uno studio su Dante e il pubblico». *Sonderdruck aus Beiträge zur Romanischen Philologie IV*. Stuttgart: Franz Steinter Verlag, 1965.
238. Picchio Simonelli, Maria, a c. *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea, 1290-1990: atti del Convegno internazionale, 10-14 dicembre 1990*. Firenze: Cadmo, 1994.
239. Picone, Michelangelo. «L'Ovidio di Dante». *Dante e la "bella scola della poesia"*. Ravenna: Longo, 1993.
240. Picone, Michelangelo. *Dante, Ovidio e il mito di Ulisse*. Firenze: Olcschi, 1991.
241. Picone, Michelangelo. *La letteratura cavalleresca dalle Chansons de geste alla Gerusalemme liberata*. Pisa: Pacini, 2007.
242. Picone, Michelangelo. *Studi danteschi*. Ravenna: Longo, 2017.
243. Pietrobono, P. Luigi. *Il canto 1. dell'Inferno*. Torino: S. E. I, 1959.
244. Pignatti, Franco. «Le morti di Argante e Solimano». *Sylva*. Roma: Bulzoni, 2002.
245. Piromalli, Antonio. *La cultura a Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto*. Roma: Bulzoni, 1975.
246. Poliziano, Angelo. *Stanze per la giostra*. Messina: Università degli studi, 2016.
247. Pompeati, Arturo. *Il canto 4. dell'Inferno*. Firenze: Le Monnier, 1964.
248. Praloran, Marco. «Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell'Orlando Innamorato». *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'«Innamorato»*. Pisa: Nistri-Lischi, 1988.
249. Praloran, Marco. *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*. Roma: Bulzoni, 2009.
250. Praloran, Marco. *Le strutture narrative dell'«Orlando furioso»*. Firenze: Olschki, 1984.

251. Praloran, Michelangelo, a c. *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'«Innamorato»*. Pisa: Nistri-Lischi, 1988.
252. Pratz, Mario. *Petrarchismo*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1935.
253. Previtera, Carmelo. *La poesia e l'arte di Torquato Tasso*. Milano-Messina: G. Principato, 1936.
254. Pulega, Andrea. *Amore cortese e modelli teologici*. Milano: Jaca book, 1995.
255. Quintiliano. *Institutio oratoria*. Torino: G. Einaudi, 2001.
256. Raimondi, Ezio. *Il canto I. del 'Purgatorio'*. Firenze: F. Le Monnier, 1963.
257. Raimondi, Ezio. *Poesia come retorica*. Firenze: Olschki, 1980.
258. Rajna, Pio, a c. «De vulgari eloquentia». *Le opere di Dante*. Firenze: Bemporad, 1921.
259. Rajna, Pio. *Dante e romanzi della Tavola Rotonda*. Roma: Direzione della Nuova antologia, 1920.
260. Rajna, Pio. *Le fonti dell'Orlando furioso: ricerche e studi*. Firenze: Carnesecchi, 1900.
261. Refini, Eugenio. «Giuditta, Armida e l'impalpabile velo della seduzione». *Invited Speaker*. New York: New York University, 2010.
262. Residori, Matteo. «Il mago di Ascalona e gli spazi del romanzo nella 'Liberata'». *Italianistica*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra, 1995.
263. Resta, Raffaele. *Dante e la filosofia dell'amore*. Bologna: Zanichelli, 1935.
264. Ricklin, Thomas. «Struttura e autenticità dell'«Epistola» a Cangrande». *Pour Dante: Dante et l'«Apocalypse»*. *Lectures humanistes de Dante*. Paris: Champion, 2001.
265. Ricolfi, Alfonso. *Studi sui fedeli d'amore: dai poeti di corte a Dante: simboli e linguaggio segreto*. Foggia: Bastogi, 1997.
266. Ronconi, Alessandro. «Per Dante interpretare dei poeti latini». *Studi danteschi*. Ravenna: Longo, 1964.
267. Ronconi, Alessandro. «Virgilianismi danteschi». *Filologia e linguistica*. Roma: Carocci, 1968.
268. Roselli, Alba Maria. *L'immaginario religioso della città medievale*. Ravenna: M. Lapucci, 1985.
269. Rossi, Luca Carlo. «Canto IV. Autoincoronazione poetica nel limbo». In *Cento canti per cento anni*. A cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi. Roma: Salerno, 2013.

270. Rossi, Luca Carlo. «Prospezioni filologiche per lo Stazio di Dante». *Dante e la 'bella scola della poesia'*. Ravenna: Longo, 1993.
271. Ruggiero, Raffaele. «Fra errore di fortuna e arte del vero. Rinaldo e Armida nel sistema letterario della 'Liberata'». *Schede umanistiche*. Bologna: Clueb, 2003.
272. Russo, Emilio. «A ritmo di corrieri. Sulla revisione della 'Liberata'». *Festina lente. Il tempo della scrittura nella letteratura del Cinquecento*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2014.
273. Russo, Emilio. «Goffredo e Solimano. Geometrie e rifrazioni omeriche nella 'Liberata'». *Giornale storico*. Torino: Loescher, 2017.
274. Russo, Emilio. *Guida alla lettura della 'Gerusalemme liberata' di Tasso*. Bari: Laterza, 2014.
275. Russo, Emilio. *Studi su Tasso e Marino*. Padova: Antenore, 2005.
276. Russo, Vittorio. «Appelli al lettore». *Enciclopedia dantesca*. Roma: Treccani, 1970.
277. Russo, Vittorio. «Il canto I del Purgatorio». *Nuove letture dantesche*. Firenze: Le Monnier, 1969.
278. Russo, Vittorio. «La pena dei ladri». *Sussidi di esegesi dantesca*. Napoli: Liguori, 1966.
279. Russo, Vittorio. *Saggi di filologia dantesca*. Napoli: Bibliopolis, 2000.
280. Sacchetto, Alcardo. «Il canto delle allucinanti trasmutazioni». *Dieci letture dantesche*. Firenze: Le Monnier, 1960.
281. Sacchetto, Alcardo. «Il canto IV dell'*Inferno*». *Nuove letture dantesche*. Firenze: Le Monnier, 1966.
282. Santagata, Marco. *Amate e amanti: figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*. Bologna: Il Mulino, 1999.
283. Santagata, Marco. *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Il Mulino, 2011.
284. Santagata, Marco. *L'amoroso pensiero*. Milano: Mondadori, 2014.
285. Santoro, Corrado. *Il duello*. Roma: Scienze e lettere, 2012.
286. Sarteschi, Selene. «Ancora in merito all'Epistola XIII a Cangrande della Scala». *L'Alighieri 46*. Ravenna: Angelo Longo, 2005.
287. Sasso, Gennaro. *Ulisse e il desiderio: il canto 26. dell'*Inferno**. Roma: Viella, 2011.

288. Sberlati, Francesco. *Il genere e la disputa: la poetica tra Ariosto e Tasso*. Roma: Bulzoni, 2001.
289. Scarpati, Claudio. *Tasso, i classici e i moderni*. Padova: Antenore, 1995.
290. Scianatico, Giovanna. *Arme pietose. Studio sulla 'Gerusalemme liberata'*. Venezia: Marsilio, 1990.
291. Segre, Cesare. «Storia interna dell'Orlando Furioso». *Esperienze ariostesche*. Pisa: Nistri-Lischi, 1966.
292. Segre, Cesare. «Orlando Furioso». *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*. Torino: Bollati Boringhieri, 1994.
293. Segre, Cesare. «Un repertorio linguistico-stilistico dell'Ariosto: la *Commedia*». *Esperienze ariostesche*. Pisa: Nistri-Lischi, 1966.
294. Segre, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino: Einaudi, 1985.
295. Setis, Salvatore. *Sopravvivenza dell'antichità*. Padova: Imprimeria, 2001.
296. Soriano, Rosa. *Sogno e visione nella letteratura italiana*. Napoli: Fratelli Ferraro, 2008.
297. Sorrentino, Pasquale. *Nuove considerazioni intorno al dialogo de Il Carrafa. Ovvero della epica poesi*. Latina: Caramanica editore, 2014.
298. Spitzer, Leo. «Il canto XIII dell'*Inferno*». *Letture dantesche*. Firenze: Sansoni, 1962.
299. Tasso, Torquato. *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. Bari: Laterza, 1964.
300. Tasso, Torquato. *Il Tasso minore*. Catania: Galatola, 1929.
301. Tasso, Torquato. *Gerusalemme liberata*. Introduzione e commento Lanfranco Caretti. Roma: Mondadori, 1995.
302. Tasso, Torquato. *Lettere poetiche*. Parma: U. Guanda, 2008.
303. Tateo, Francesco. *Per dire d'amore: reimpiego della retorica antica da Dante agli arcadi*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1995.
304. Tessari, Roberto. *La commedia dell'arte: genesi d'una società dello spettacolo*. Roma; Bari: GLF, 2013.
305. Tissoni Benvenuti, Antonia. «Inamoramento de Orlando». *Boiardo e il mondo Estense nel Quattrocento*. Padova: Antenore, 1998.
306. Trolli, Domizia. *Il lessico dell'Inamoramento de Orlando di Matteo Maria Boiardo*. Milano: Unicopli, 2003.

307. Trovato, Paolo «Storia della lingua italiana. Il primo Cinquecento». *Storia della lingua italiana*. Bologna: Il Mulino, 1994.
308. Van Den Bossche, Charlotte. *Il sogno e la visione nella Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso*. Ghent: Universiteit Gent, 2013.
309. Venturi, Gianni, a c. *L'uno e l'altro Ariosto: in corte e nelle delizie*. Firenze: Olschki, 2011.
310. Villa, Claudia. «Dante lettore di Orazio». *Autorità e sfida poetica*. Ravenna: Angelo Longo, 1989.
311. Villonesi, Marco. *La letteratura cavalleresca: dai cicli medievali all'Ariosto*. Roma: Carocci, 2000.
312. Vindocinensis, Matthaeus. *Opera*. Vol. 3: *Ars versificatoria*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1988.
313. Zanato, Tiziano. *Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori»: poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*. Venezia: Marsilio, 2001.
314. Zatti, Sergio. «Dalla parte di Satana. Sull'imperialismo cristiano nella 'Gerusalemme liberata'». *La rappresentazione dell'altro nei testi de Rinascimento*. Lucca: Pacini Fazzi, 1998.
315. Zatti, Sergio. *Il modo epico*. Roma: Laterza, 2000.
316. Zatti, Sergio. *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano*. Milano: Il Saggiatore, 1983.
317. Zatti, Sergio. *Leggere 'Orlando furioso'*. Bologna: Il Mulino, 2016.
318. Aligijeri, Dante. *Čistilište*. Zagreb: Matica hrvatska, 1961.
319. Aligijeri, Dante. *Pakao*. Zagreb: Matica hrvatska, 1943.
320. Aligijeri, Dante. *Raj*. Zagreb: Matica hrvatska, 1960.
321. Aristotel. *Retorika*. Zagreb: Naprijed, 1989.
322. Ariosto, Ludovico. *Bijesni Orlando*. Prev. Danko Angjelinović. Zagreb: Zora, 1953.
323. Curtius, Ernest Robert. *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*. Zagreb: Matica hrvatska, 1971.
324. Jelačić Srbulj, Violeta. *Retorika*. Beograd: Filološka gimnazija, 2005.

325. Milinković, Snežana. „Sa ženom valja kao s fortunom. Ljubavni diskurs o ženi u italijanskoj književnosti XIV–XVI veka“. *Književna istorija 158/2016*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, str. 39-48.
326. Milinković, Snežana. «O jednoj figuri "ruže" u poeziji i njenim specifičnim značenjima». *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik 60*. Novi Sad: Matica srpska, 2012.
327. Radonjić, Radovan. *Govorništvo*. Podgorica: CID, 1999.
328. Roganović, Božidar M. *Retorika*. Beograd: Vojna štamparija, 1995.
329. Tasso, Torquato. *Oslobođeni Jeruzalem*. Prev. Gjorgjo Ivanković. Zagreb: Zora, 1965;
330. Tasso, Torquato. *Oslobođeni Jeruzalem*. Prev. Mirko Tomasović. Zagreb: Matica hrvatska, 2010.
331. Aristotel. *The complete works*. Charlottesville: Intelex, 2015.
332. Ball, Robert. *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's «Commedia»*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
333. Baranski, Zygmunt G and Lino Pertile ed. *Dante in contex*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
334. Cicero. *Pro T. Annio Milone*. London: Heinemann, 1979.
335. Ferrante, Joan M. *Dantes Beatrice: priest of an androgynous God*. Binghamton: Center for medieval and early Renaissance studies, 1992.
336. Ginzburg, Carlo. «Dante's Epistle to Cangrande and its Two Authors». *Proceedings of the British Academy*. London: The British Academy, 2006.
337. Günsberg, Maggie. *The epic rhetoric of Tasso. Teory and pratic*. Oxford: Legenda, 1998.
338. Harris, Joseph. *Prosimetrum: Cross-Cultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
339. Javitch, David. *The Imitation of Imitations in Orlando Furioso*. Chicago: Chicago University Press, 1985.
340. Jossa, Stefano. *Comedy, satire, paradox, and the plurality of discourses in Cinquecento Italy*. Toronto: Canadian Society for Renaissance Studies, 2017.
341. Kuhns, Oscar. «Some Verbal Resemblances in the "Orlando Furioso" and the "Divina Commedia»». *Modern Language Notes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1895.

342. Newlands, Carole Elizabeth. *The transformation of the locus amoenus in roman poetry*. Ann Arbor: UMI, 2007.
343. Of Garland, John. *The Parisiana poetria*. Edit. Lawler, Traugott. London: Yale University Press, 1974.
344. Of Vinsauf, Geoffrey. *Documentum de Modo ee Arte Dictandi et Versificandi*. Milwaukee: Marquette University Press, 1968.
345. Of Vinsauf, Geoffrey. *Poetria nova*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1967.
346. Roberts, Colin and T. C. Skeat. *The Birth of the Codex*. London: Oxford University Press, 1983.
347. Sloane, Thomas O. *Encyclopedia of rhetoric*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
348. Vergilius. *Eclogues*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
349. Weinberg, Bernard. *A history of Literery Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1961.
350. Ziolkowski, Jan. *The Prosimetrum in the Classical Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
351. Deschamps, Eustache. *Anthologie*. Paris: Le livre de poche, 2014.
352. Faral, Edmond. *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen âge*. Paris: Champion, 1962.
353. Hauvette, Henri. «Réminiscences dantesques dans le "Roland Furieux"». *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Alfred Jeanroy*. Genève: Slatkine reprints, 1972.

BIOGRAFIJA AUTORA:

Marija Pejić, rođena je u Beogradu 26.06.1987. gde završava Osnovnu školu i Filološku gimnaziju. Godine 2010. završava italijanski jezik i književnost na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu, a već naredne godine i Master studije na pomenutom fakultetu s temom *Analiza XIII pevanja Pakla i njegovi prevodi*. Godine 2011. upisuje i doktorske studije na Filološkom fakultetu beogradskog Univerziteta gde počinje ozbiljnije da se bavi izučavanjem srednjovekovne italijanske književnosti. Učestvovala je na više međunarodnih kongresa između ostalog i na kongresu *Oltre i confini. Aspetti transregionali e interculturali dell'italiano* Filološkog fakulteta u Beogradu, s radom na temu *Le versioni di M. Kombol e di K. Mićević dei canti danteschi dell'Inferno (XIII, XXXII-XXXIII)*, na Kongresu u čast profesora Žarka Muljačića Filozofskog Sveučilišta u Zagrebu, s radom na temu *Versioni cinematografiche dell'Inferno dantesco in Italia*, na međunarodnom kongresu *Parallelismi linguistici, letterali e culturali* Univerziteta „Kirilo i Metodije“ u Skoplju s radom *Il testo tra verità e finzione: Il nome della rosa di U. Eco* i sl. Takođe, od 2011. godine bavi se i prevođenjem, između ostalog i knjige *Nesavršeno majstorsko-delo*, autorke Marije Rite Leto (s kolegicom I. Skenderović), *Bolji život*, autora Nikole P. Savića (uz kolegice M. Čojbašić i I. Simić), *Budućnost mašte*, autora Luke Kaiolija, kao i *Usamljenik* Ežena Joneska. Prevela je i tekst Roberta Kostantiniija *Savršena žena* (u delu *Čitanje Italije*), kao i *Fotografija nikada ne prikazuje apsolutnu istinu, niti je ikada može prikazati* Gracije Neri (u delu *Čitanje Italije 2*). Aktivno se bavi izučavanjem starije italijanske književnosti, kao i vezama između originalnih dela italijanske književnosti i njihovih prevoda na srpski jezik.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Марија М. Пејић
број уписа 11017/1

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

ЕЛЕМЕНТИ ДАНИЈЕОВЕ „КОМЕДИЈЕ“ У „БЕСНОМ ОРЛАНДУ“
Л. АРИОСТА И „ПРЕВОЂЕНОМ ЈЕРУСАЛИМА“ Т. ТАСА

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 2019.

Марија М. Пејић

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора МАРИЈА М. ПЕЏИЋ

Број уписа 11017/A

Студијски програм ЈКВ

Наслов рада ЕЛЕМЕНТИ ЛАНТЕОВЕ „КОМСИТЕ“ У „ОСЛОБОЂЕНОМ ЗРУСТАЛИКУ“ Т. ПАСИ

Ментор ДР СРЕЋИКА МИЛИНКОВИЋ ^{“БЕСНОМ ОТАЦИ” П. АНДРИЋ}

Потписани МАРИЈА М. ПЕЏИЋ

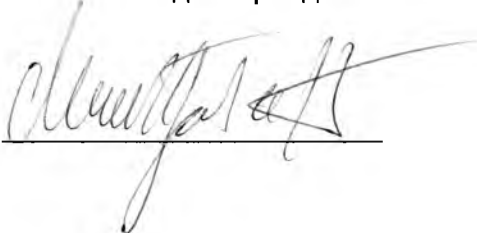
изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 2019.



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

ЕММЕНТИ ЛАНГСОВЕ „КОМЕДИЈЕ“ У „БЕСНОМ ОРЛАНДУ“
Л. АРИОСТА и „Ослобођењем Јерусалиму“ Т. ГАСА

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, 2019

Потпис докторанда

